

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 244

Artikel: Forscher am Lebendigen : Porträt von Ulrich Seidl
Autor: Schmid, Birgit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865349>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Forscher am Lebendigen

PORTRÄT VON ULRICH SEIDL



1

Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein besessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst.

Ein Mann im zitronengelben Pullover mit schwarz gefärbtem Pferdeschwanz teilt das Bild hälftig. Sein Brustkorb wird vom unteren Bildrand angeschnitten, hinter und über ihm dehnt sich eine Wandtafel voller mathematischer Gleichungen aus. Exakt über der Tafelmitte hängt ein gerahmtes Fotoporträt des österreichischen Bundespräsidenten. Eine junge blonde Frau im Frotteemantel sitzt auf dem Sofa, auch sie im Zentrum der Einstellung, gefilmt nur bis knapp unter die Brust. Ihr Selbstporträt zielt genau über ihrem Kopf die Wand. Zwei Rentnerinnen in schabigen Mänteln sitzen am linken und rechten Bildrand und drücken ein Schosshündchen an die Brust. Zwischen ihnen steht ein Tisch, darauf eine Lampe, darüber in der Bildmitte hängt ein Wandkästchen.

Diese drei Beispiele aus DER BUSENFREUND, MODELS und TIERISCHE LIEBE stehen für Ulrich Seidls gestalterisches Marken-

zeichen. Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein besessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst und die Sujets mit einer Vorliebe für Symmetrie arrangiert. Hauptthema dieser Bilder ist die lebendige Büste.

In den streng komponierten Tableaus blicken die Menschen frontal in die Kamera. Am unteren Bildrand positioniert und oft nur bis knapp oberhalb der Brust in den Sucher genommen, scheinen sie fast aus dem Bild zu rutschen. Vor eine grosszügig ins Bild gerückte Wandfläche gestellt, die den Hintergrund bildet, wirken sie unbedeutend und verloren, buchstäbliche Randerscheinungen, die um Raum kämpfen müssen. Im Leben? Im Film?

Letzteres, ist man bei diesem Filmmacher versucht zu sagen, bestimmt. Seidl benutzt eine Methode, die die Menschen vor-

führt und ausstellt; eine Methode der Schau-stellung. Stumm sitzen oder stehen die Porträtierten da und blicken mit regloser Miene ins Kameraauge. Die Erstarrtheit sowohl von Kamera wie Fotografierten schafft eine grosse Distanz, und diese distanzierende Position als Grundeinstellung in Seidls Schaffen verunmöglicht es, sich mit den Personen zu identifizieren oder Empathie zu empfinden. Diese *Einstellung* im wörtlichen und übertragenen Sinne, das heisst auch als mentale Einstellung Seidls gegenüber den Porträtierten gemeint, ist Teil des Skandalösen, das seinem Werk anhaftet.

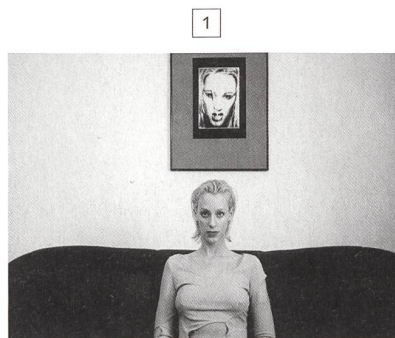
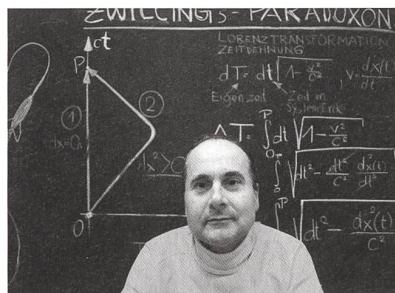
Die Menschen werden bei Seidl zum Untersuchungsgegenstand. Obwohl er äusserst selten Nahaufnahmen macht, zeigt er sich als erbarmungsloser Forscher. In der Art, wie er in den charakteristischen Einstellungen die Leute ins Bild setzt und fotografiert, kommen

Seidl solidariert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.

sie einem wie Fliegen an der Wand vor. Er zoomt auf die "Insekten", um sie zu sezieren – Kritiker sprechen von entblößen. Nicht von ungefähr wurde Seidls Methode auch schon mit der Vivisektion verglichen: Der Regisseur erforscht seine Protagonisten bei lebendigem Leibe. Und diese lassen es geschehen, harren aus und scheinen sich bei der ganzen Sache nichts zu denken. Ihre Gesichter bleiben ausdruckslos. Das Selbstporträt an der Wand offenbart die Persönlichkeit als Tautologie. Ebenso zeigt sich die menschliche Flüchtigkeit zu Beginn von *MODELS*, wo eine junge Frau «Ich liebe dich» in einen Spiegel spricht, der ihr Gesicht verdeckt. Den Platz des Spiegels nimmt später die Kameralinse ein; immer wieder gehen die Models Aug in Auge mit der Kamera und blicken uns mit leerem Blick an, lassen teilnehmen an Schminkritualen oder am minuziösen Kontrollblick auf Makelstellen auf der Haut. Die verharrende Kamera gibt das Spiegelbild ungerührt wieder.

Der Verhaltensforscher Ulrich Seidl stellt in seinen Filmen Zoosituationen nach. Der streng kadrierte Bildausschnitt wird zum Gehege, die Gefilmten sind die Affen – die sich manchmal zum Gaudi der Besucher beziehungsweise Zuschauer aufspielen und in eine Rolle schlüpfen; schauspielern. Manchmal aber zeigen sie der Kamera ihren Hintern, wie der verrückte Tänzer im tschechischen Dorf Safov, der uns in *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* immer wieder sein bestes Stück präsentiert. Vergessen darf man nicht: mündig sind sie alle.

Ulrich Seidl polarisiert. Für die einen ist er der Sozialvoyeur ohne Moral, der seine Porträtierten schonungslos denunziert und jeden ethischen Anstand vermissen lässt. Andere schätzen gerade die Radikalität und Kompromisslosigkeit, mit der der Österreicher seine Sittenbilder malt. Einem grösseren Publikum wurde Seidl Anfang der neunziger Jahren mit dem Film *GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN* bekannt. In diesem provokanten Stadtporträt kontrastiert er den tristen Alltag von ausländischen, meist aus der Dritten Welt stammenden Zeitungsverkäufern mit der Privattristesse von Wiener Kleinbürgerfamilien. Hier die Männer aus Pakistan, Bangladesh oder Ägypten, die in demütigenden Schulungsprogrammen regelrecht auf das «Bitte», «Danke» und «Auf Wiedersehen» konditioniert werden; die ohne Sozialversicherung dreizehn Stunden am Tag in der Kälte stehen und von Vorgesetzten auf Kontrollgängen gemassregelt werden, wenn das freundliche Gesicht fehlt.



1 MODELS

2 DER BUSENFREUND

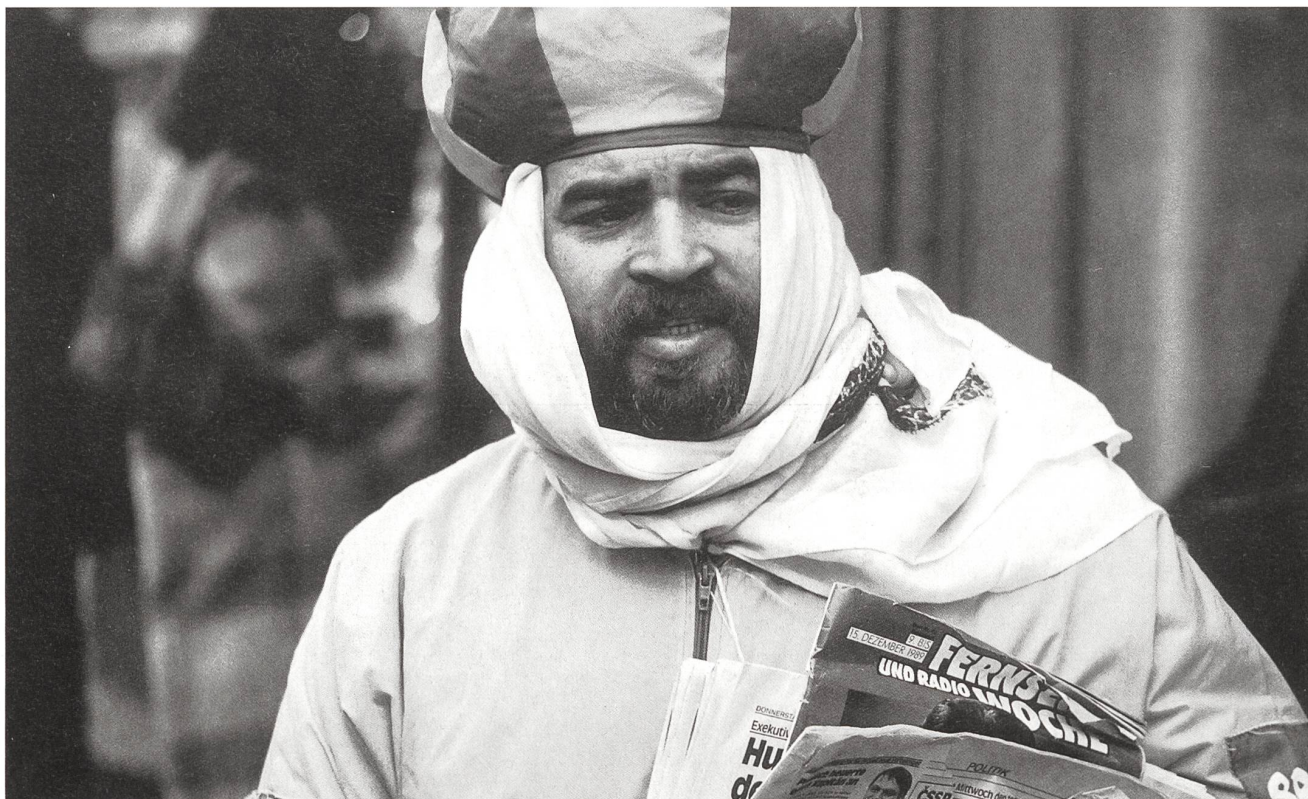
3 TIERISCHE LIEBE

Dort die selbstzufrieden-saturierten Bürger vor der Wohnwand und auf der gehäkelten Bettdecke posierend, Skandalmeldungen aus dem Boulevardblatt vorlesend oder mit Fifi beim Tierarzt; Seidls Ort der pervertierten Fürsorge. Wieder führt uns Seidl die kleinbürgerliche Spiessigkeit in starren Tableaus vor Augen. Als Kontrast dazu filmt er in Plansequenzen, wenn er mit den Kolporteuren unterwegs ist. Die Kamera schleicht sich als heimliche und neugierige Beobachterin in die schäbigen Behausungen der Ausländer, durchstreift die von Heimweh imprägnierten Räume, wirft einen Blick in Hinterhofmoscheen. Trotz dem voyeuristischen Eindringen ins Private bleibt auch hier die gefühlsmässige Distanz bewahrt – Seidl lässt kein Mitleid zu. Seinem Kino liegt kein humanistischer Antrieb zugrunde. Er solidariert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.

Im darauffolgenden Film *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* arbeitet Seidl erneut mit den Mitteln des krassen Gegensatzes. Hier markiert die Landesgrenze zwischen Österreich und Tschechien das Gefälle von materiellem Wohlstand und Elend – deprimierend hoffnungslos ist die Stimmungslage hüben wie drüben. Ein österreichisches Mädchen posiert mit einem kläffenden Batteriehund in seinem rosa Traum von Kinderzimmer – Schnitt – die Kamera steht vor einem plärrenden Kleinkind in einem zu kleinen Kinderwagen auf einer dünnen Wiese vor baufälligen Häusern. Im Zentrum dieser Grenzlandbetrachtung steht jedoch die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen dem Langauer Witwer Sepp Paur, der eine Frau sucht, weil ihm langsam die Vorräte in der Kühltruhe ausgehen, und der in Safov lebenden deutschstämmigen Witwe Paula Hutterová. Die robuste Frau ist wohl beeindruckt von Sepps kleinem Vermögen, staunt bei Besuchen nicht schlecht über das westliche Konsum- und Spassangebot; und mag ihre Unabhängigkeit jenseits der Grenze dann doch nicht aufgeben.

Sein nächster Film gab Seidl den Ruf des Skandalregisseurs. In *TIERISCHE LIEBE* macht er nicht nur das pervertierte Verhältnis des Zeitgenossen zu seinem Haustier zum Thema, sondern auch die Beziehungsunfähigkeit zwischen den Menschen – und das durch alle Schichten. Nicht nur der an der Armutsgrenze lebende junge Mann befriedigt mit seinem Kaninchen emotionale Bedürfnisse; auch die Diva-Schauspielerinnen behandelt ihren Hund als Lebens- und Bettpartner. Trennt sich ein Paar, so wird erbit-

1



Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert.

tert um das Sorgerecht für den Mops gekämpft, während eine alte Dame ihrem dahingeschiedenen Wolf in einer Trauerzeremonie das letzte Geleit gibt. Seidl demontiert hier Kitschbilder, indem er in der Inszenierung ihre ganze Anstössigkeit offen legt. Gestalterisch betreibt er sein Setzkastenprinzip bis hin zur Farbdramaturgie noch exzessiver: Ein Hündchen mit Haarmasche sitzt schön arrangiert inmitten von Nippes auf der Kommode; eine Frau im engen blauen Minirock posiert in Löffelstellung mit ihrem Schäfer auf der Ledercouch. «Noch nie habe ich im Kino so geradewegs in die Hölle gesehen», war Werner Herzogs Kommentar zu TIERISCHE LIEBE.

Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert; «inszenierte Wirklichkeiten» ist der Terminus dafür. Bewusst lässt Seidl die Errungenschaften des *direct cinema* oder *cinéma vérité* hinter sich zurück. Zwar steht am Anfang seiner Methode noch immer das reine Beobachten eines Geschehens mit der Kamera, ohne es zu kommentieren oder einzugreifen; die Absicht, einen natürlichen Vorgang authentisch einzufangen. Seinem Dokumentieren gehen nun aber Manipulationen voraus. Er nimmt die vorgefundene Wirklichkeit und «wirkliche» Menschen zum Ausgangspunkt, gibt ihnen Anweisungen und stellt Situationen nach, in denen die Leute als «sich selbst» agieren. Trotz dieses

1



1



1 GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN

Gestaltungswillens suggerieren Seidls Filme grosse Unmittelbarkeit; man merkt, dass der Regisseur das dargestellte Milieu genau recherchiert und bestens kennt; und es rührt wohl auch daher, dass er keinen Unterschied zwischen Schauspielern und Laien macht. Der naturalistische Eindruck wird verstärkt durch eine voyeuristische Komponente. Der Regisseur ist ein Voyeur am Wirklichen; er interessiert sich für den privaten Raum und intime Handlungen. Seit dem Boom von Reality-TV und Docu-Soaps Ende der neunziger Jahre weiss man, wie das Echte und Reale mit dem Privaten und Intimen konnotiert ist. Die Selbstdarstellung und der Seelenexhibitionismus in *MODELS* etwa, die an Selbstausbeutung grenzen, bekommt man täglich in Talkshows präsentiert.

Anders als diese seichten Formen insistiert Seidl jedoch mit seinen Tabubrüchen gerade auf dem Abgründigen. Er zeigt auf skandalöse Weise den Skandal und bohrt den Zeigefinger in die schwärenden Wunden. Wenn er gemäss eigenem Wortlaut den «Wahnsinn der Normalität» zeigen will, so sucht er dafür Beweise. Das sind dann seine Inszenierungen der Wirklichkeit. Er lässt die Leute eine Dauerbefindlichkeit, psychisches Potential oder Verhaltensweisen zwanghaft und exzessiv ausagieren: wiederkehrendes Stilleben mit kotzenden und koksenden *MODELS* auf dem Klo; der «Busenfreund» putzt sich regelmässig auf dem Vorleger vor Nachbars Wohnungstür die Hundeschisse von den Schuhen; Witwe Paula Hutterová braucht mehrere Anläufe, bis sie mit dem Beil dem Huhn den Kopf abgeschlagen hat;

1

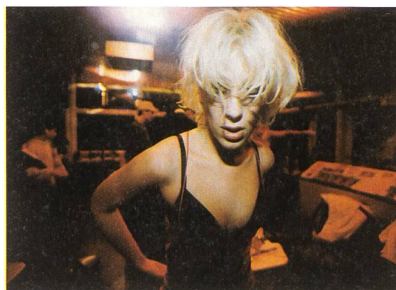


Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt Seidl ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt.

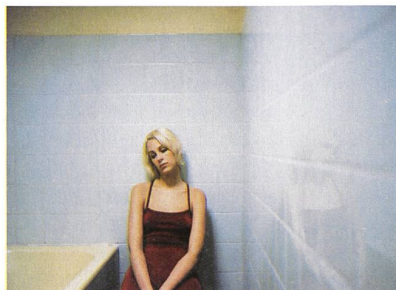
ein Kolporteur schreckt in *GOOD NEWS* vor lauter Verkaufstüchtigkeit auch nicht davor zurück, die Zeitungen im Spital todkranken Patienten unterzujubeln.

Narration und jede Art von "Entwicklung" scheinen Ulrich Seidl suspekt. Er erzählt keine Alltagsgeschichten, sondern zeigt Menschen, deren Alltag von Monotonie ausgehöhlt ist. Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt er ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt. In *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* fügen sich die Küchenmaschinen zum Stakkato; die soziale Isolation der Hausfrauen, die allein vor dem Fernseher sitzen oder Schlager hören, ist in der Reihung gleicher Szenen beklemmend. In *DIE LETZTEN MÄNNER* wird das Heimweh der Asiatinnen, die in Serie vor einer exotischen Kulisse inszeniert werden, zugespitzt. In *GOOD NEWS* gibt es eine Abfolge von Bildern, in denen die Schrebergartenbesitzer hinterm Zaun posieren und stumm in die Kamera blickend ihre Kleinkariertheit ausstellen. Was denken sie sich dabei? Man hat den Verdacht: nichts. Wenn die Leute in *GOOD NEWS* ihren banalen Tagesablauf herunterleiern, geben sie einen peinlichen Einblick in ein eingerichtetes, bewusstlos gelebtes Dasein, in dem selbst die Sprache im Hülsenkorsett steckt. Kommuniziert wird bei Seidl in Phrasen; absurd wird das vor allem dort, wo der Inhalt einer Diskussion sich um Busenumfang und sexuelle Praktiken handelt wie in *MODELS*. Es kann auch geschehen, dass plötzlich eine abgedro-

1



1



1 MODELS

schene Redensart sprechend wird, etwa wenn Pensionär Paur nach Jahren wieder eine Spritzfahrt durch das tschechische Safov macht und angesichts der heruntergekommenen Häuser im gleichnamigen Film meint: «Mit Verlust ist zu rechnen.»

Die Menschen reden und denken sich nichts dabei. In Seidls Erstling *EINSVIERZIG* vergleicht eine Frau die kleinwüchsige Hauptfigur mit einem Gartenzwerg. Das Denken ist suspendiert, es wird unbedarft daher geschwätzt. Dahinter offenbaren sich nicht selten diskriminierende Haltungen. In *DIE LETZTEN MÄNNER* liebäugelt der laut eigenen Angaben «unschuldig geschiedene» Hauptschullehrer Karl Schwingenschlögl damit, eine philippinische Frau zu heiraten. Er holt sich Rat bei Landsleuten, die die Ehetüchtigkeit ihrer asiatischen Gattinnen mit Adjektiven wie «treu», «fleissig», «reinlich» oder «anspruchlos» loben. An den Europäerinnen beklagen sie, dass sie «a bisserl zu emanzipiert» sind. Am Ende tanzt Karl mit einer Phantomfrau durch seine Junggesellenwohnung. Die bestellte Asiatin verstand Karls biblischen Leitsatz «Der Mann ist des Weibes Haupt» nicht. Dass die Sprache voller Ideologismen ist, zeigt sich in *GOOD NEWS*, wo den Kolporteurs mit dem Slogan «Keep smiling, keep selling» das verkaufsfördernde Lächeln eingetrichtert wird.

Obwohl Seidls Filme immer auch Grotesken sind, ist das Lachen, das sie auslösen, nicht gut. Im Grunde ist er ein Moralist, ein bisschen vom Schlage eines Michel Houellebecq; seine drastischen Aufzeichnungen



Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt.

einer umgreifenden gesellschaftlichen Dekadenz sind nicht frei von Zynismus. Seidl will uns nicht erheitern, obwohl Spass ein Thema seiner Filme ist. Dem wiederkehrenden Motiv der Vergnügungsparks ist eine kalte Lächerlichkeit eingeschrieben: René Rupnik, Protagonist in *DER BUSENFREUND*, sitzt auch in *BILDER EINER AUSSTELLUNG* wieder mit seinem knallgelben Pulli im Flieger-Karussell. Das Rentnerpaar aus *MIT VERLUST IST ZU RECHNEN* lässt sich auf der Scooterbahn durchschütteln und schwelgt dann im Riesenrad in den oberen Himmel. Einen Frontalangriff auf die vergnügungssüchtige Freizeit- und Unterhaltungsgesellschaft macht Seidl im Fernsehfilm *SPASS OHNE GRENZEN*, wo der spassdressierte Besucher im Europapark quasi auf Knopfdruck der Regie in Gelächter ausbricht und beweist, wie sehr Lachen ein Gesicht entstellen kann. Die Freizeitindustrie fordert ihren Tribut: Nicht hübsch anzusehen sind auch die *MODELS* in der Anwendung ihres Quälwerkzeugs, ob Kraftmaschine, Haarentfernungswachs oder Schröpfgläser – der Schönheit geht der Wahn voraus.

In *HUNDSTAGE* scheint Seidl dann ein Fazit des Spassterrors zu ziehen. Der Spielfilm – zum ersten Mal braucht Seidl die explizite Bezeichnung – erzählt von einem einzigen Wochenende, dann, wenn die Leute dem normalen Alltag enthoben sind. Unter Zutun von ein bisschen Affenhitze eskalieren die Beziehungen in den Reihenhäuschen der Vorstadtsiedlung gleich reihenweise. Da, wo dank tüchtigem Rasenmäher und Hochsicherheitsanlage das Daheim zum Naherho-

lungsgebiet umfunktioniert wird und die Leute wie tote Fliegen auf der Veranda rösten, kommt das Gewaltpotential jetzt zum Ausbruch, entlädt sich der Gefühlsstau. In diesem Film erlöst Seidl die Figuren aus den statischen Arrangements und umkreist mit der Handkamera die Erniedrigten, die dann auch mal die Peiniger sind.

Obwohl solch verallgemeinernde Begriffe vorsichtig anzuwenden sind, kann man Seidls Werk als „österreichisch“ bezeichnen. Es ist die aus Literatur, Kunst und Film bekannte Vorliebe für schonungslose und ein bisschen auch masochistische Betrachtungen der österreichischen (Kleinbürger-)Seele. Auch schon wurde die Depression als typische Wesensart der Alpenrepublik bezeichnet, die Künstler und Intellektuelle in schwermütige Energie umzuwandeln wüssten; ein komplexes Wechselspiel von Verdrängtem und seiner unkontrollierten Eruption. Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt. Eine ähnlich kontrollierte Ästhetik pflegt Michael Haneke in seinen eisig kalten Arbeiten ohne Trost. In *Die Klavierspielerin* gedeihen die heimlichen Perversionen der Heldin und ihre Eskalation in offene Gewalthandlungen in einer von Tabus und Normen verstellten Umwelt prächtig. Von vergleichbarer Drastik ist der Spielfilm *LOVELY RITA* der jungen Filmautorin Jessica Hausner. Hier sieht die pubertierende Heldin nur noch den Mord an den Eltern als Ausweg

aus dem familiären Minenfeld: Im kleinbürgerlichen Milieu, wo der Vater im Keller einen Schiessstand eingerichtet hat und ständig die Bilder an der Wand gerade rückt; die Mutter am Mittagstisch Fleisch, Gemüse und Kartoffeln in drei säuberlich getrennte Häufchen anrichtet – Bilder, die von Seidl stammen könnten – läuft die Anpassungsleistung Amok. Es ist eine Radikalität, eine kreative Wutenergie, die das »österreichische Filmwunder«, das in den letzten drei Jahren seinen Namen erhielt, charakterisieren. Es ist die katastrophische Normalität in Permanenz, von deren Abgründigkeit auch Ulrich Seidls Filme handeln.

Eine wesentliche Rolle in Seidls Aufzeichnungen des österreichischen Triebhaushalts und dem Treibhaus Österreich spielt der Katholizismus, vornehmlich in jenen Filmen, die in der Provinz spielen. Immer wieder zieren Jesuskreuze oder Heiligenbilder die Wände der spiessigen und muffigen Wohnstuben. Sie prangen im typischen Seidl-Stilleben über den Köpfen der Porträtierten – das Höllenfeuer dürfte die am untern Bildrand ausharrenden Protagonisten bereits wärmen. Etwas Morbides geht von den Wohnungsinterieurs mit ihren Blümchentapeten, den Stickkissen, der Pendeluhr und dem Leuchter aus; es ist ein Hang zu Dekadenz und Hässlichkeit, eine Verbindung von Leiblichkeit, Sexualität und Tod, den diese Welt ausströmt; der man jüngst in *BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN!* von Douglas Wolfesperger begegnete, und hier wie dort wird sie von skurrilen, exzentri-



Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Barmherzigkeit ersuchen.

schen und eigensinnigen Persönlichkeiten bewohnt.

Menschen solchen Profils debattieren in Seidls TV-Film *BILDER EINER AUSSTELLUNG* moderne Kunst und führen ihre Inhalte beziehungsweise das Fachsimpeln der Experten ad absurdum. Wieder hat der Regisseur die Leute frontal zur Kamera und vor verschiedene, die Kulisse bildende Gemälde gesetzt – und wohl auch sonst nicht mit Regieanweisungen gespart. Während ein Kunstdozent in einem monofarbigem Gemälde «Lebenslinien» und eine «Unklarheit» sieht, «die uns morgen erwartet», macht René Rupnik, ehemaliger Mathelehrer und bekennender «Busenfreund», in einem abstrakt-dynamischen Chaos den «Penis in Schussstellung» aus. Wo ein Paar mittleren Alters von der Bildinterpretation auf Beziehungsprobleme kommt, kaut ein dem Aussehen nach wohl situiertes Paar Bildungsfloskeln wieder und futtert dazu Törtchen. Ein Rentnerpaar schliesslich schweigt ratlos, bevor der Mann mit bestechender Direktheit folgert: «Das ist Punkte, Punkte, Striche, Striche – aber es gibt keine G'schichte. Das ist ein verheerendes Bild.» Sie: «Ich sehe oben rechts ein Vogerl.» Er: «Den grössten Vogel hat der Maler g'habt.»

DER BUSENFREUND, ein Jahr später ebenfalls für das Fernsehen entstanden, widmet sich dann ganz dem Pedanten René Rupnik, Sauberkeitsfanatiker und Fetischist des weiblichen Körpers, dessen obsessive Sammeltätigkeit die alte Mutter zu Hause verückt macht. Wieder verwundert es nicht, dass nahe dieser vor Neurosen dampfenden

Wiener Existenz die Berggasse und das Studierzimmer Sigmund Freuds liegt.

Die Hassliebe auf den Staat, die dem österreichischen Volkscharakter immer wieder attestiert wird und die sich aus Österreichs Geschichte erklärt – dem Hang, Widersprüche zuzuschütten – liefert der Kunstproduktion den Stoff. Bei Seidl lässt sich das zwiespältige Verhältnis auch biografisch verfolgen. 1952 in der niederösterreichischen Provinz geboren, wuchs er in einem streng katholischen Elternhaus auf und kam als Ministrant früh in Berührung mit der christlichen Glaubenswelt, von der er sich in der Pubertät radikal lossagte. Die Lust an der Revolte zeigte sich bereits in seinem frühen Schaffen. Seidls erste längere Arbeit *DER BALL* initiierte 1983 seinen frühzeitigen Abgang von der Wiener Filmakademie. In diesem Porträt eines Maturaballs in seinem Heimatdorf Horn filmte er, statt der Musikband oder der reichhaltigen Tafel, wie im feuchtföhlichen Treiben die Masken fallen und eine Ballermannstimmung die sitzenden Bürger ergreift – die er zuvor bei ihren eifrigen, im Nachhinein lächerlich wirkenden Vorbereitungsritualen zeigte. «Lachen ist gesund», ermuntert der Bürgermeister steif und verweist auf den sonst von ernsten Pflichten erfüllten Alltag. Aber Seidl verstand bereits hier keinen Spass – der Angriff auf die heuchlerische Kleinstadtmentalität wurde von der Filmakademie schon richtig gedeutet.

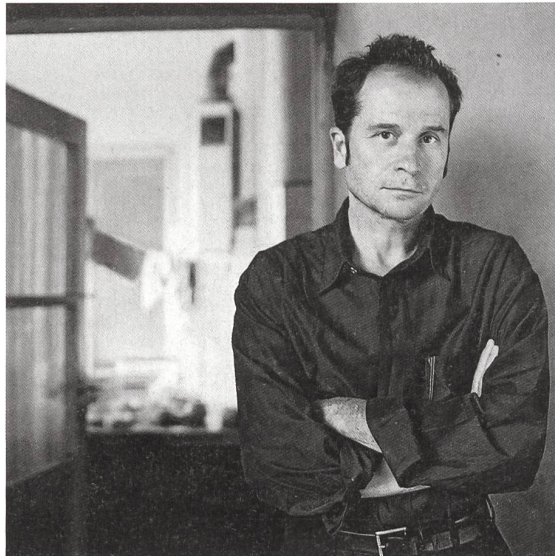
Seidl wurde von Anfang an nicht nur von einem Teil des Kinopublikums abge-

lehnt, sondern auch von kulturellen Institutionen. Das staatliche Fernsehen ORF, das *TIERISCHE LIEBE* mitunterstützt hat, verweigerte danach die Ausstrahlung dieser «Sauerei», in der man Mensch und Hund Zungenküsse austauschen oder Menschen beim Sex sah. Auch in *HUNDSTAGE* wird für das heimische Fernsehen die Szene zensuriert, in der in einer Racheaktion zwischen zwei Machos der eine mit brennender Kerze im Arsch die Nationalhymne singen muss.

Seidl macht letztlich politisches Kino. So hat er, diesmal aus offenem Protest gegen die rechtskonservative Regierung, gemeinsam mit Barbara Albert, Michael Glawogger und Michael Sturminger den Widerstandsfilm *ZUR LAGE* gedreht. Für die Kompilationsarbeit wurden zwischen November 2000 und Oktober 2001 Menschen porträtiert, die im Januar 2000 für Haider's rechtspopulistische Freiheitspartei FPÖ stimmten; die anonymen Wähler sollten ein Gesicht erhalten. Die sechs Episoden entstanden auf einer Reise als Anhalter, in Wohnstuben oder am Arbeitsplatz; befragt wurde die Supermarktkassiererin wie die behinderte Künstlerin, und natürlich überrascht die weit verbreitete fremdenfeindliche Gesinnung nicht. Seidl ergänzt das Stimmungsbild durch ein charakteristisches Porträt eines spiessigen Jungesellen aus Bad Vöslau, der für Österreich «das Wahre und Korrekte» zurückfordert und im Schrank von seiner Mutter etikettierte Hemden liegen hat. Im zweiten Beitrag «Beim Heurigen» lässt er ein offenbar alkoholisiertes Paar übelste rassistische Tiraden auf Juden, Moslems und George Bush

«Ich bin nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben»

Gespräch mit Ulrich Seidl

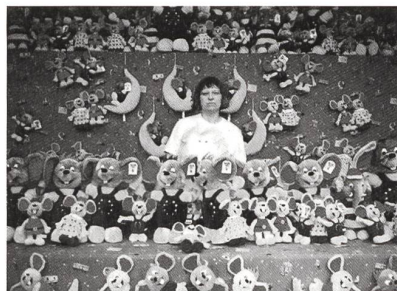


lostreten. Hier zumindest hätte man sich für einmal die Intervention des Regisseurs gewünscht.

Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Barmherzigkeit ersuchen. Die Ahnung, dass es in der (zwischen-) menschlichen Eiswüste doch warme Nischen gibt, wird vor allem da spürbar, wo sie eklatant fehlen. Vivian, das Model, erreicht telefonisch kein Schwein und verkriecht sich mit der Bettflasche ins Bett; mehr Geborgenheit als ihre wechselnden Bettpartner scheinen ihr auch die flauschigen Pantoffeln und der Frotteemantel zu spenden. Eine Erkenntnis («Ich packe den Bezug zur Realität nicht mehr») macht plötzlich ihre Persönlichkeit weniger hohl. Ein mitleiderregendes Bild mit karikierendem Zug gibt auch ihre Kollegin Lisa, deren Daunenwindjacke mit ihren aufgespritzten wulstigen Lippen korrespondiert – «I pray for you», verabschiedet sich ihr schwarzer Lover in der Disco, und der Zuschauer schliesst sich dem sorgenvoll an. Das sind die Offerten des Regisseurs ans Publikum, sich ein bisschen in Empathie zu versuchen. Kein ganz und gar so «wunschloses Unglück» (Peter Handke) also.

Birgit Schmid

1



2



1 SPASS OHNE GRENZEN

2 GOOD NEWS

FILMBULLETIN Jean Perret, der Direktor der Visions du Réel, wo Ihnen dieses Jahr ein Atelier gewidmet ist, hat Sie als «Filmmacher mit ketzerischem Geist» bezeichnet. Solche Etiketten werden Ihnen gerne umgehängt. Ärgert oder ehrt Sie das?

ULRICH SEIDL Zustimmung will ich dem nicht, aber ich habe auch nichts dagegen. Dann bin ich halt ein Ketzer. Jeder interpretiert meine Filme auf seine Weise. Viel negativer finde ich Bezeichnungen wie Sozialvoyeur oder Sozialpornograph.

FILMBULLETIN Sie sorgen mit Ihren Filmen immer wieder für Aufruhr. Kritiker werfen Ihnen vor, die Provokation zur Methode zu machen. Definieren Sie sich über den Skandal?

ULRICH SEIDL Ich wollte von Anfang an Bilder machen, die man so noch nicht gesehen hat; Filme, die auf starker visueller Basis funktionieren. Sie sollten aber nie ideologisch sein und eine Weltanschauung verbreiten. Von Jugend auf hab ich Film damit verbunden, die Welt verändern zu wollen. Das war sehr idealistisch. Auf der Filmschule und spätestens mit meinem frühen Film *DER BALL* habe ich dann gemerkt, dass das nicht möglich ist. Aber zumindest kann man mit Filmen Kritik an der Gesellschaft und der Zeit üben.

FILMBULLETIN Sie sind in einem katholischen Umfeld in einer niederösterreichischen Kleinstadt aufgewachsen. Wie prägend war Ihre Herkunft?

ULRICH SEIDL Meine Jugend war eine Revolte gegen das katholische Elternhaus, gegen die Schule, gegen die Gesellschaft und