Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 64 (2022)
Heft: 399

Artikel: Die Methode Seidl
Autor: Kuratli, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035198

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: 11.01.2026

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

Im Keller 2014, Ulrich Seidl

Die Methode Seidl

TEXT Michael Kuratli

Ulrich Seidl prägte das österreichische und europäische Kino in den letzten 20 Jahren massgeblich. Was sein Weg mit den fragwürdigen Stunden seines Landes zu tun hat und wie der ehemalige Aussenseiter eine neue Generation Filmemachender heranzieht.

Es gibt österreichische Filme. Und es gibt *österreichische* Filme. Es wäre zu einfach, den gemeinsamen Nenner Letzterer auf das zwiespältige Verhältnis des Landes zur Nazizeit zu reduzieren, doch irgendwo in der Gemengelage zwischen Faschismus, Katholizismus und Kleinbürgertum steckt eine Saat, die über Generationen hinweg Anlass zur künstlerischen Auseinandersetzung der radikalen Art mit der österreichischen Volksseele und tiefer hinein in die Conditio humana gegeben haben.

Mal entlarvend, wie Helmut Qualtingers Der Herr Karl aus dem Jahr 1961 – dem vom ORF verfilmten Bühnenstück, das den Opportunismus eines Feinkosthändlers in zwei Weltkriegen und darüber hinaus aufzeigte –, mal gehässig, wie die Abrechnungen Thomas Bernhards, mal provokativ-obszön wie bei Elfriede Jelinek, entwickelte sich in der Alpenrepublik eine gepflegte Kultur des Nestbeschmutzens; wobei man angesichts des angesammelten Drecks im Nest eher von einer Reinigung sprechen müsste. «Es gibt eine Vernichtung durch Anerkennung und es gibt eine Vernichtung durch Lächerlichkeit», kommentierte Qualtinger einst seine Lesungen aus «Mein Kampf». Dass der radikale Blick auf beide Weisen entwaffnend ist, weiss auch die jüngere Generation Kunstschaffender, insbesondere die beiden erfolgreichsten Regisseure des Landes, Michael Haneke und Ulrich Seidl. Mit Benny's Video, Funny Games oder dem neueren Amour scheute sich Ersterer nicht, in Abgründe zu schauen und die Grenzen des Aushaltbaren auszuloten.

Sofaritzen der Gesellschaft

Ulrich Seidl wiederum spricht nicht gerne von Abgründen, lieber von der Andersartigkeit – die er knallhart in Szene setzt. Seine Filme kann man wahlweise wohlwollend als eine Art Verbrüderung mit dem Aussenseiter:innentum lesen oder weniger wohlwollend als ausbeuterischen Voyeurismus. Sein Kino bewegt sich konsequent irgendwo im moralischen Bermudadreieck Österreichs. Würde man bei Seidl-Filmen ein Trink-Bingo spielen und jedes Mal, wenn ein Kreuz, eine Anspielung auf die Nazis oder eine explizite Sexszene vorkommt, das Glas leeren, wäre man innert kürzester Zeit so besoffen wie Michael Thomas in der Rolle des abgehalfterten Schlagerstars Richie Bravo in Seidls Neustem: Rimini, der an der diesjährigen Ausgabe der Berlinale gerade ins Rennen um den Goldenen Bären ging und in Österreich erstmals in Graz, an der Diagonale, gezeigt wird.

Nebst dem konsequenten Blick in die Sofaritzen der Gesellschaft ist seinem Oeuvre auch eine in ihrer Konsequenz kaum vergleichbare, unverkennbare visuelle Handschrift eigen. Zentralperspektiven, Tableaus, Totalen mit knapp angeschnittenen Figuren finden sich vom Erstling Einsvierzig an in allen Dokfilmen wie Mit Verlust ist zu rechnen, Models, Jesus, du weißt oder Im Keller. Aber auch die Spielfilme sprechen dieselbe Sprache, schliesslich ist die seidlsche Methode gattungsübergreifend.

Von der ersten Zusammenarbeit mit Veronika Franz in Hundstage, in dem eine legendäre, von Sprechdurchfall befallene Maria Hofstättler spontan Automobilist:innen zur Mitfahrgelegenheit bewegt, bis hin zum neusten Film im winterlich-trostlosen italienischen Küstenort spielt der geplante Zufall eine zentrale Rolle. Die Figuren mögen den Schauspieler:innen jeweils auf den Leib geschrieben sein, die Dialoge aber entfalten in der Spontaneität eine Stärke, wie sie nicht zu schreiben wäre. Seidl fordere im Prinzip, dass Schauspieler:innen am Set ihre Ausbildung vergessen und einfach Menschen spielen, sagt Veronika Franz zu seiner Methode. Lai:innen, die sich selbst spielen, Schauspieler:innen, die man als solche nicht mehr erkennt, Inszeniertes und Vorgefundenes verschwimmen in Seidls Universum dergestalt zugunsten eines übergeordneten Begriffs: der Wahrhaftigkeit.

Doch Seidl bewegt das österreichische Kino auch ausserhalb seines zur Routine perfektionierten, hyperrealistischen und gleichzeitig höchst inszenierten Ansatzes.

Filmschule jenseits der Filmschule

Früh lief sein radikales Schaffen den klassischen Förderinstrumenten zuwider. Bereits als Student an der Wiener Filmakademie musste er dies mit seinem Film Der Ball erleben, dem die damaligen Autoritäten schlicht die Legitimität, überhaupt ein Film zu sein, absprachen. Seidl verliess die Filmschule und erarbeitete sich lang- und mühsam einen Ruf. Als Konsequenz, und mit dem Schub des ersten internationalen Erfolgs von Hundstage, gründete er 2003 mit seiner damaligen Partnerin und Co-Drehbuchautorin Veronika Franz die Ulrich Seidl Film Produktion. Das Ziel: die «Herstellungsbedingungen für Filmemacher anders zu gestalten als herkömmliche Filmproduktionen». Dieses Versprechen löst die Firma nicht nur mit Seidl-Filmen ein, sondern in den letzten zehn Jahren auch mit erfolgreichen Filmen von Veronika Franz und Seidls Neffe Severin Fiala (Kern; Ich seh, ich seh) oder jüngst mit Kurdwin Ayubs Debüt Sonne und Peter Brunners Luzifer.

Es gibt österreichische Filme. Und es gibt *österreichische* Filme. Es wäre zu einfach, den gemeinsamen Nenner Letzterer auf irgendein Verhältnis zu Ulrich Seidl zu reduzieren. Doch um den einstigen Aussenseiter mit der Liebe fürs Abseitige kommt heute kaum jemand mehr herum. ▮

Models 1999, Ulrich Seidl

Paradies: Glaube 2012, Ulrich Seidl

Ulrich Seidl

Bild: © Diagonale / Natascha Unkart

«Es ist doch das Schlimmste, Filme zu machen, über die sich niemand aufregt»

INTERVIEW Michael Kuratli

Er gilt als Provokateur und als gnadenloser Jäger authentischer Filmmomente. Ein Gespräch mit Ulrich Seidl über Rimini, seinen neusten Film, Mitgefühl beim Dreh und das Problem des moralischen Zeigefingers.

FB *Herr Seidl, Sie führen Ihr Publikum immer wieder an gebrochene Sehnsuchtsorte. Sei es der kenianische Strand in* Paradies: Liebe *oder nun eben das winterliche Rimini. Was fasziniert Sie daran?*

US Das sind schon massive Unterschiede, meines Erachtens. Bei Paradies: Liebe ist der Strand in Kenia ja tatsächlich ein Sehnsuchtsort für Tourist:innen, bestehend aus Sonne, Strand und Meer. Rimini ist ja ganz was Anderes. Ich glaube, dass kaum ein Mensch auf die Idee kommen würde, in dieser Zeit, wenn der Nebel einbricht, Hotels und Bars geschlossen sind, an die Adria zu fahren. Was mich aber daran fasziniert, ist diese Stimmung der Leere. Viele würden das wahrscheinlich als Tristesse empfinden, ich nicht. Ich finde das belebender als einen Strand mit zehntausenden Leuten, mit aufgereihten Strandliegen und Sonnenschirmen. Ich habe mir schon lange überlegt, in dieser Stimmung einen Film spielen zu lassen.

«Widerstand war mein Motto, um Filme zu machen. Ich wollte etwas sagen oder zeigen, über das man dann diskutieren kann.»

FB *Sie haben ja auch ein Projekt in Entwicklung zum Thema «dark tourism».*

US Ich befasse mich seit Jahrzehnten mit dem Thema Tourismus. Neben Rimini erzähle ich etwa auch in der Paradies-Trilogie davon. Mit diesen Szenerien kann man über unsere Welt oder über uns als Menschen viel sagen. Schwarzer Tourismus ist natürlich interessant, weil Leute irgendwo hinfahren, wo es eigentlich schrecklich ist. Safari ging ja auch in diese Richtung, wo Leute in den Urlaub nach Namibia oder Südafrika fahren, um Tiere zu töten.

FB *Dieses winterliche Rimini passt ja auch ganz gut für diesen Richie Bravo, der am Ende seiner Karriere steht und noch das Letzte aus seinem Ruhm herausquetscht. Die Rolle scheint Michael Thomas wie auf den Leib geschnitten. Wie sind Sie mit Veronika Franz zusammen bei der Entwicklung dieser Figur vorgegangen?*

US Ich wäre auf diese Figur gar nicht gekommen, hätte es Michael Thomas selbst nicht gegeben. Diese Idee, aus ihm einen Entertainer zu machen, der sich auch gegen Geld als Witwentröster verdingt, diese Idee liegt ebenfalls 15 Jahre zurück und ist zur Zeit von Import Export entstanden. Thomas spielte dort ja die Rolle des Stiefvaters, und ich war eines Abends dabei, als er – in der Ukraine, nebenbei bemerkt – in einem Restaurant das Mikrofon genommen und plötzlich gesungen hat. Der ganze Saal war gebannt.

FB *Ursprünglich hatte das Projekt ja den Arbeitstitel* Böse Spiele, *und gedreht haben Sie 2017–19. Im Schnitt haben Sie dann aber entschieden, zwei Filme daraus zu machen,* Rimini *einerseits und* Sparta *andererseits. Wie kam es zu der Entscheidung? Ich stelle mir das kompliziert vor, aus einem fertig gedrehten Film zwei zu machen.*

US Bei meiner Arbeitsmethode ist das durchaus möglich, und es fängt woanders an. Wir hatten zwar auch für diesen Film ein sehr genaues Drehbuch. Da ich aber chronologisch drehe, kann ich mich sozusagen an den Ergebnissen orientieren. Wenn man etwas geschrieben hat, das beim Dreh funktioniert, gibt es andere Ideen, wie man es angehen könnte. Ich drehe auch nicht in einem Zwang, dass ich in sechs oder acht Wochen fertig sein muss, sondern ich mache oft Unterbrechungen. Wenn mir nichts einfällt, wird nicht gedreht. Wenn das Wetter nicht stimmt, wird nicht gedreht. Wenn ich andererseits eine Begebenheit sehe, die nicht im Drehbuch ist, dann drehe ich das auch. So entsteht sehr viel Material. Dadurch ist der Schnittprozess ein langwieriger. Um aber auf Ihre Frage zurückzukommen: Ich habe mich deshalb für zwei Filme entschieden, weil ich gesehen habe, dass die emotionale Konzentration auf Richie Bravo viel grösser ist und mit viel mehr Intensität funktioniert, wenn es nur diese eine Figur gibt. Bei einem Wechsel zum Bruder wäre das so nicht gegeben gewesen.

FB *Sie haben mit Hans-Michael Rehberg gedreht, der bei dieser seiner letzten Arbeit schon sehr krank war. War das eine Schwierigkeit?*

US Ich hatte grosse Bedenken im Vorfeld. Wir haben ja über Wochen Vorbereitungen mit ihm gemacht. Das gehört bei meiner Methode dazu, dass sich Schauspieler:innen in ein Milieu einleben und so-

zusagen soweit einleben, dass sie ein Teil dieses Ortes werden. Das ist bei Rehberg auch gelungen. Er war für alle ein Bewohner des Heims. Niemand hat bemerkt, dass dem nicht so ist. In dieser Vorbereitungszeit war er schon sehr schwach und schon nach der Hinfahrt zum Dreh sehr müde. Beim ersten Drehtag und der ersten Klappe war er aber wie ausgewechselt. Auf einmal war er wahnsinnig motiviert, konzentriert und diszipliniert. Da hat man noch gesehen, was für ein vollkommener Profi in ihm steckt, der sein ganzes Leben lang Schauspieler war und diese letzte Rolle unbedingt noch spielen wollte.

FB *Was erwartet uns noch in Sparta? Der Film ist ja auch schon in der Postproduktion.*

US Das wird nicht verraten.

FB *Schade.*

US Man könnte ja sagen, dass es um die Geschichte dieser zwei Brüder geht. Man könnte sagen, dass es um drei Generationen geht. Man könnte vielleicht für die drei Männer sagen, dass sie von der Vergangenheit eingeholt werden. Also der Vater von der Nazizeit, Richie von seiner Tochter, und bei Sparta, wo Georg Friedrich spielt, wird es ähnlich sein.

FB *Hat Sie der Widerstand, den Sie ja zum Beispiel als junger Filmemacher erlebt haben, in Ihrem Filmemachen gestärkt?*

US Widerstand bestärkt mich immer. Ich bin damit gross geworden und komme aus einer streng katholischen Familie. Ich bin auch ein Internatskind, und als Jugendlicher war Widerstand ganz wesentlich: gegen die Eltern, gegen die Verlogenheit, diese Autoritäten der Kirche, der Schule und so weiter. Das war für mich auch ein Motiv, um Filme zu machen. Ich wollte etwas sagen oder zeigen, über das man dann diskutieren kann.

FB *Sie führen mit Ihren Filmen kein politisches Programm, dennoch, schaut man auf ihre Filmografie, werfen Sie immer wieder Schlaglichter auf Rassismus, Katholizismus, das Nazitum oder den Kolonialismus. Würden Sie sich in diesem Sinne als politischen Filmemacher bezeichnen?*

US Nein.

FB *Warum nicht?*

US Meine Filme haben keine Message. Und wie Sie richtig sagen, sind meine Filme nicht nach einer politischen Gesinnung ausgerichtet, sondern gesellschaftskritisch. Das ist natürlich auch politisch,

Paradies: Liebe 2012, Ulrich Seidl

aber ich habe nie einen Film gemacht, der aktuell politisch ist. Das interessiert mich auch nicht. Ich will, dass das eine grössere Dimension hat.

FB *Bei Ihren Filmen kommt immer wieder dieser Begriff der Echtheit oder der Wahrhaftigkeit auf. Was bedeutet das für Sie?*

US Es geht um die Glaubhaftigkeit. Wenn ich etwas erzählt bekomme über Menschen, will ich, dass es so echt ist vor der Kamera, dass es für mich glaubhaft ist. So, dass ich denke, diesen Menschen zu kennen, oder ich bin es selber, oder es ist meine Mutter. Ich drehe meine Spielfilme ja mit gemischter Besetzung, also mit Schauspieler:innen und Nichtprofessionellen. Dieses System würde ja nicht funktionieren, wenn man merken würde, wer professionell ist und wer nicht. Es interessiert mich auch besonders, mit Nichtprofessionellen zu arbeiten, weil da so grosse Freiheit herrscht an Möglichkeiten und Dingen, die einen überraschen können, in Improvisationen etwa.

FB *Was haben Sie während all diesen Jahren und Filmen über das Filmemachen gelernt?*

US Über das Filmemachen habe ich nichts gelernt, aber ich habe die Möglichkeit – und das ist ein Privileg –, Menschen nahe zu kommen und Milieus kennenzulernen, die ich sonst nie sehen würde. Das ist erfüllend und nicht nur inspirierend für den Film, sondern es entsteht auch eine Verbindung zu den Menschen, mit denen ich dann länger zusammen bin und die bei mir eine Rolle übernehmen. Das lässt einen manchmal auch nicht mehr los, weil es nicht so lustig ist, Menschen so nahe zu kommen, die fürchterliche Schicksale haben und aus dieser Situation auch nicht mehr herauskommen oder glauben, ihr Leben vertan zu haben.

FB *Was machen Sie, um sich selbst vor dieser Nähe und den Geschichten dieser Menschen zu schützen? Oder geht das gar nicht?*

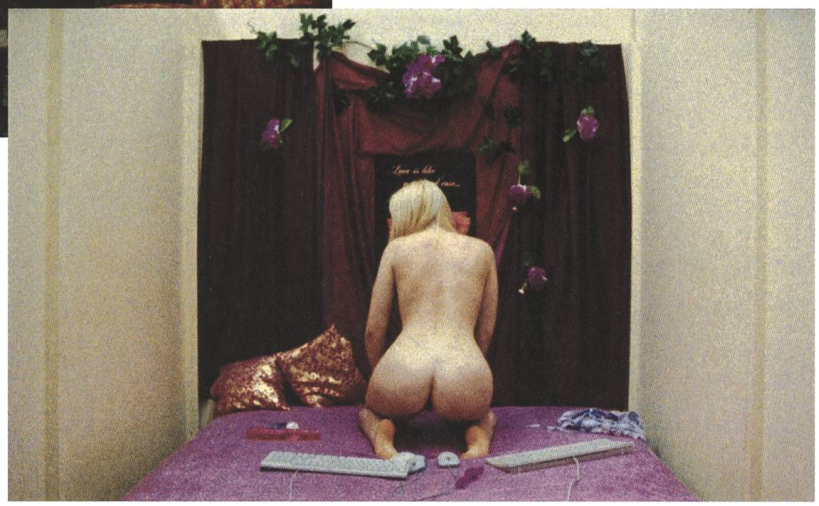
US Das geht nicht, und ich will das auch gar nicht. Wenn ich Leute kennenlerne und im Vorhinein versuche, mich zu schützen, würde das ja bedeuten, dass ich mich gar nicht auf diese Leute einlasse. Das geht natürlich nicht und würde für mich auch keinen Sinn ergeben. Man muss damit leben, und es beschäftigt einen emotional. Ein Beispiel: die Geriatrie, in der ich für Import Export über lange Zeit vor Ort war, um diesen recht anspruchsvollen Dreh vorzubereiten. Am Anfang, als wir hineingegangen sind, wollte ich am liebsten gleich wieder raus, weil es dort so schrecklich war. Doch je öfter man hineingeht, desto mehr gewöhnt man sich dran und realisiert, dass man eine Funktion hat. Plötzlich ist man für die Leute vor Ort da und diese schätzen das dann auch.

FB *Stehen Sie noch in Kontakt mit diesen Leuten? Gerade in der Ukraine, die Sie erwähnt haben.*

US Nicht mit Leuten, die vor der Kamera waren. Vom damaligen Team kenne ich aber noch einige, etwa den damaligen Aufnahmeleiter.

Rimini

Die besten Tage des Schlagersängers Richie Bravo sind längst vorbei. Seither spielt er vor seinen Fans – alle im Pensionsalter – in traurigen Hotels im winterlich tristen Rimini noch ein paar Shows. Über die Runden kommt er damit nicht, weshalb er sich bei derselben Kundschaft auch noch als Witwentröster verdingt und seine Villa untervermietet. Als seine Tochter Tessa in diese beschauliche Melancholie einbringt, sieht sich der abgehalfterte Gigolo mit seiner Vergangenheit konfrontiert.



Import Export 2007, Ulrich Seidl

FB *Was macht das mit Ihnen, wenn Sie die Vorstellung dieses Krieges vor Augen haben?*

US Es ist schrecklich, es verfolgt mich Tag und Nacht. Für mich ist es sowieso schrecklich, auch wenn es nicht die Ukraine wäre. Aber da kommt dazu, dass ich all diese Plätze kenne. Ich habe hauptsächlich in Luhansk und Donezk, also den Separatistengebieten, gedreht. Man kann sich gar nicht vorstellen, was da in Wahrheit vor sich geht.

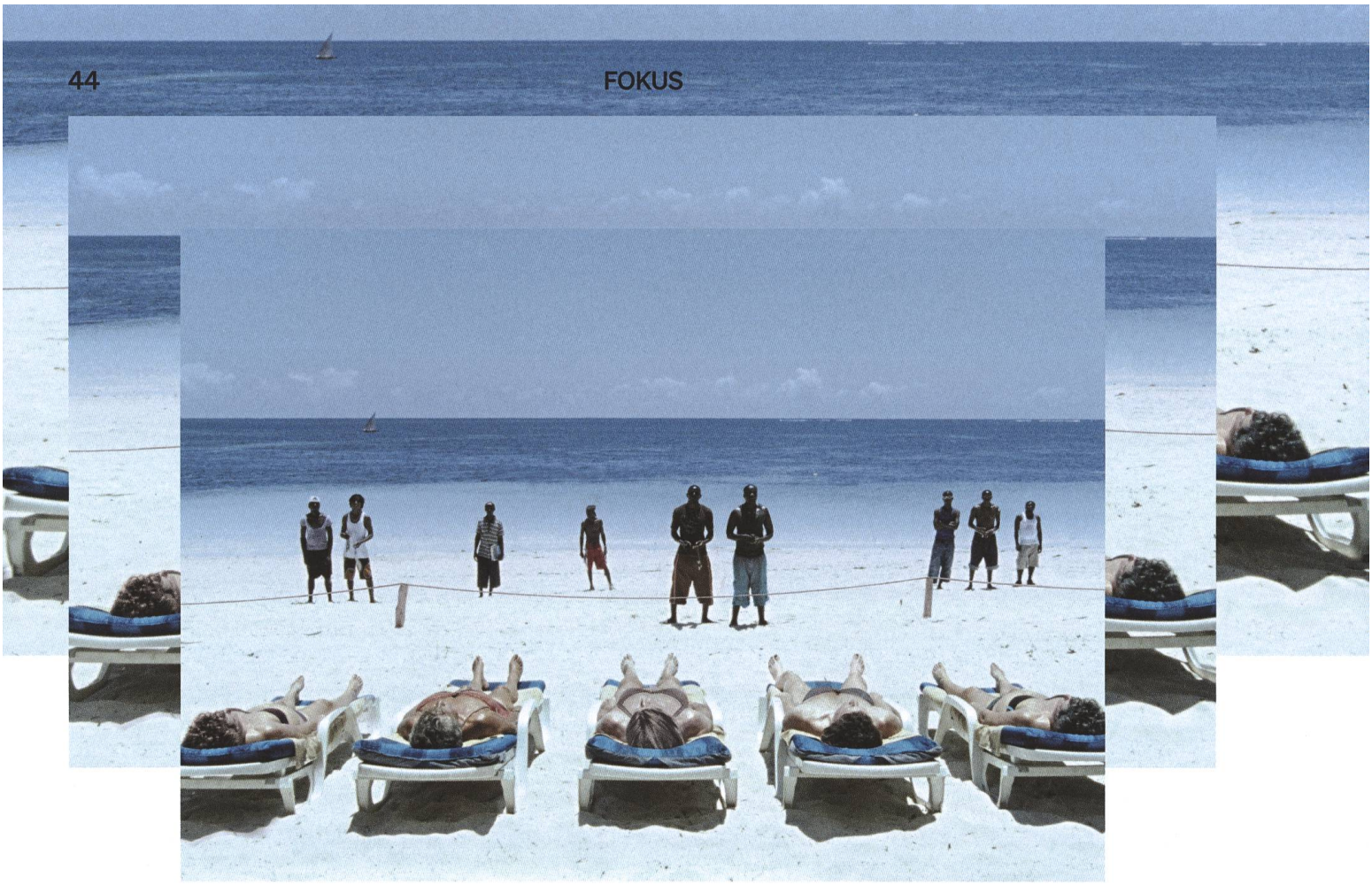
FB *Kränkt es Sie, wenn Sie dafür kritisiert werden, Protagonist:innen in ihren Filmen auszunutzen? Gerade bei* Import Export *wurde ja die Kritik laut, dass Sie diese Menschen in der Geriatrie schamlos zeigen würden.*

US Nein, mich kränkt das überhaupt nicht. Menschen, die das behaupten, haben ein Problem. Eines, das in unserer Gesellschaft sehr häufig ist, nämlich dass wir den Tod so sehr verdrängen. Warum ist es so, dass in solchen Heimen 70 Prozent der Leute, die da liegen, keine Besuche haben? Viele Leute wollen das einfach nicht sehen und wollen sich nicht damit beschäftigen. Das ist ja der Skandal. Gleichzeitig sagen gewisse Leute mir als Filmemacher, ich dürfe das nicht zeigen. Wieso? Sind diese Menschen nicht würdig, gezeigt zu werden? Ist das Alter oder der Tod nicht würdig, gezeigt zu werden? Natürlich muss ich dem jeweiligen Menschen, wenn ich ihn zeige, gerecht werden. Das liegt in meiner Verantwortung. Aber eine Vorschrift daraus abzuleiten, ist absurd.

FB *Ihre Filme haben aber einen gewissen Grundpegel an Aufregungspotential und hin und wieder, wie bei den Protesten rund um* Paradies: Glaube*, kommt es zum Ausbruch. Das hilft Ihnen als Filmemacher ja doch auch.*

US So würde ich das nicht sehen. Was ist denn eigentlich das Wichtige daran, wenn sich Menschen über einen Film aufregen? Dann hat der Film ja auch eine Funktion: Die Leute setzen sich damit auseinander. Es ist doch das Schlimmste, Filme zu machen, über die sich niemand aufregt. Wenn ich einen Film mache, der nicht nur Unterhaltung sein will, sondern so wie Kunst etwas bewirken will, dann bewege ich mich in diesem streitbaren Bereich. Die Einen regen sich auf, die aAderen wiederum sind völlig erfüllt von dem, was sie sehen. Es ist ja das Schöne, dass es so unterschiedliche Wahrnehmungen gibt, weil es einen berührt. Diejenigen,

Paradies: Hoffnung 2013, Ulrich Seidl



«Meine Filme sind nicht nach einer politischen Gesinnung ausgerichtet.»

Paradies: Liebe 2012, Ulrich Seidl

die sich aufregen, haben Angst, genau hinzuschauen, haben Dünkel, vielleicht selbst einen Elternteil in der Geriatrie oder Ähnliches.

FB *Ist Österreich ein Land, wo es besonders viele Dünkel gibt und wo Sie aus dem Vollen schöpfen können? Oder wäre das etwa in der Schweiz dasselbe?*

US Das wäre genau dasselbe. Man kann sich von mir aus immer gerne über die Verhältnisse in Österreich amüsieren. Aber man sollte nicht vergessen, dass ich dasselbe, was ich hier mache, in Deutschland, der Schweiz, in England oder sonstwo genauso machen könnte. Davon bin ich überzeugt. Österreich ist vielleicht besonders auffallend, was den Nationalsozialismus angeht, weil man sich lange als Opfer gesehen hat.

FB *Sprechen wir noch über Ihre Produktionsfirma. Sie haben sich ja mit dem Erfolg von* Hundstage *komplett unabhängig gemacht. Empfinden Sie eine gewisse Genugtuung gegenüber dem herkömmlichen Produktionsprozess im Film oder auch gegenüber der Filmakademie, die Sie ja abgebrochen haben?*

US Ja, ich finde, das hat sich letztendlich bestätigt. Ich bin nun auch in der Lage, jungen Regisseur:innen die Möglichkeit zu geben, Filme zu drehen, die sie sonst vielleicht nicht realisieren könnten. Ich selber habe ja deswegen eine Produktionsfirma gegründet, weil das Verhältnis von Produzent:in und Regisseur:in im Normalfall ein sehr ungleiches ist. In dem Sinne, dass wir ja geförderte Filme machen, mit Lizenzgeldern von Fernsehanstalten und so weiter. Die Produktionsfirma muss zwar auch einen gewissen Eigenanteil hineingeben, aber wenn man nicht dumm agiert, kann man nur gewinnen. Ich habe das nie verstanden, dass ein Produzent eine Regisseurin wie eine Angestellte behandelt, die quasi weisungsgebunden ist.

FB *Das heisst, bei Filmen wie* Sonne *von Kurdwin Ayub reden Sie überhaupt nicht hinein? Wie muss man sich das Verhältnis bei Ulrich Seidl Film Produktion denn vorstellen?*

US Ich berate. Bei den Drehbüchern sowieso, indem wir die besprechen und analysieren, immer auch mit Veronika Franz. Beim Dreh bin ich nicht jeden Tag am Set, gebe aber meinen Kommentar zu den Mustern oder auch bei der Zusammenstellung des Teams. Aber letztendlich hat der Regisseur, die Regisseurin das letzte Wort – innerhalb des finanziellen Rahmens.

FB *Entsteht da so etwas wie eine Seidl-Schule als Gegenkonzept zur herkömmlichen Filmausbildung?*

US Ich habe ja immer wieder Workshops und Seminare gegeben und war immer erstaunt, was man die Leute an Schemata lernt. Die Studierenden sind oft wahnsinnig überrascht, wie meine Filme entstehen. Durch die Schule stecken sie in einem wahnsinnigen Raster, das vorgibt, wie ein Film auszusehen hat und wie er produziert sein soll. Insofern freut es mich, wenn die Idee ankommt, dass man Filme auch anders denken und produzieren kann. Da konnte ich sicherlich Einiges an eine neue Generation weitergeben.

FB *Sie planen gemäss Ihrer Produktionsfirma, mit* Grasel *einen historischer Spielfilm zu drehen. Kommt bei einem solchen Vorhaben Ihre Methode nicht an ihre Grenzen?*

US Nein, gar nicht. Das Tragische ist aber, dass ich diesen Film wohl nicht mehr werde machen können. Die erste Drehbuchfassung entstand 1992, damals noch mit meinem Freund Michael Glawogger. Weshalb das Projekt aber nie stattgefunden hat, ist, dass ich es bis dato nie finanzieren konnte. Normalerweise kosten meine Filme um die 5 Millionen EUR, also eher in der unteren Kategorie. Dieser Film würde das Dreifache kosten und das ist ein Problem, wenn Sie gewisse Dinge nicht erfüllen, um in diese Kategorie von Fördertöpfen zu kommen. Beispielsweise müssen Sie irgendwelche Stars im Cast haben oder in einem gewissen Gebiet, etwa in Frankreich, drehen. Da ich nicht in Frankreich drehe, wie Haneke etwa, fällt das schon mal weg. Ich finde das auch skandalös, dass man bei den europäischen Filmförderungen gewisse Bedingungen erfüllen muss, wie etwa, dass man gewisse Beträge in einem bestimmten Land ausgeben muss und so weiter. Wenn mein Drehbuch das nicht zulässt, funktioniert die Finanzierung nicht.

FB *Es ist tatsächlich tragisch, wenn nicht mal Sie ein solches Projekt finanzieren können. Denken Sie denn manchmal ans Aufhören? Schliesslich werden Sie dieses Jahr 70.*

US Nein, warum soll ich daran denken. Ich habe so viele Projekte, dass mein Leben nicht reichen wird, all diese Filme zu machen. ▮