

Unser täglich Brot

Nikolaus Geyrhalter, A 2005, 35mm, Farbe, 92 min

Buch Wolfgang Widerhofer, Nikolaus Geyrhalter **Kamera** Nikolaus Geyrhalter **Schnitt** Wolfgang Widerhofer **Ton** Stefan Holzer, Andreas Hamza, Hjalti Bager-Jonathansson, Ludwig Löckinger, Heimo Korak, Nicole Scherg **Sounddesign** Andreas Hamza **Produktionsleitung** Michael Kitzberger **Recherche** David Bernet, Ivette Löcker, Michael Kitzberger, Maria Arlamovsky **mit** Claus Hansen Petz, Rydellek Arkadiusz, Barbara Hinz, Wypchlo Renata, Wiktorska Alina, Kosłowska Ela, Anna Bethke, Nowak Malgorzata, Halina Kosiacka, Tibor Korom, u.a. **Produzenten** Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Michael Kitzberger, Wolfgang Widerhofer **Produktion** Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion

Nikolaus Geyrhalter, geboren 1972 in Wien. Fotograf, Kameramann, Regisseur, Produzent.

Filme/Videos: Angeschwemmt (1994), Das Jahr nach Dayton (1997), Pripyat (1998), Elsewhere (2001)

Maschinenräume

von **Thomas Brandstetter**

I. "Der Kern geht dahin, daß ich lieber verhungern würde, ehe ich Sternschußeier esse, ja daß ich, solange es so etwas gibt, den Hungertod für den einzig ehrenvollen Ausweg halte, um aus dieser heillosen Misere herauszukommen", schrieb Karl Kraus angesichts eines Gerichtsverfahrens, bei dem ein Herr Sternschuß angeklagt war, Eier geliefert zu haben, die keine Sternschußeier gewesen seien. Was hier als Skandal gebrandmarkt wurde, war die Tatsache, dass der Markenname zur eigentlichen Natur des Eis geworden war und dass damit auch der Vorgang der Nahrungsaufnahme vom kapitalistischen Warenkreislauf kontaminiert war.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts machte nicht nur die Mechanisierung der Produktionsvorgänge große Fortschritte. Maschinelle Bewegungsabläufe begannen auch in die intimsten Bereiche des menschlichen Lebens, etwa dem Wohnen, dem Kochen und der Körperpflege, einzudringen. In seinem Werk *Mechanization takes command* hat Sigfried Giedion

den Stand dieser Mechanisierung der Lebenswelt, wie er sich 1948 darstellte, in seiner ganzen Bandbreite beschrieben. Dabei widmete er sich auch detailliert der Nahrungsmittelproduktion, die stets eine treibende Kraft bei der Entwicklung der Mechanisierung gewesen war. So lässt sich etwa der Ursprung des Fließbandes auf die Schlachthäuser Cincinnatis der 1870er Jahre zurückverfolgen.² Im Kapitel "Mechanisierung und Tod" schilderte Giedion eingehend die verschiedenen technischen Innovationen, die nach und nach zur Automatisierung der Schlachtung und der Zerlegung von Tieren geführt haben. Dabei entfaltet er ein regelrechtes Theater der Grausamkeit, in dem Apparate, die "eher mittelalterlichen Marterinstrumenten gleichen als hochentwickelter Maschinerie", im ständigen Kampf mit der Widerspenstigkeit des organischen Materials stehen.³ Die Zeichnungen und Pläne für Maschinen zum Einfangen und Aufhängen, zum Rückgratspalten, Fellabziehen und Enthaaren gelten ihm als "Totentanz unserer Zeit", als Symptom für unser Unvermögen, dem Tod eine symbolische Bedeutung abzugewinnen. Je mehr die Mechanisierung voranschreite, so Giedion, desto mehr werde der Kontakt mit dem Tod aus den lebensweltlichen Zusammenhängen verdrängt, bis er nur noch "in seiner biologischen Nacktheit" übrig bliebe.⁴ Ein Jahr später fand der französische Regisseur Georges Franju in seinem Film *Le Sang des bêtes* (F 1949) eindringliche Bilder für die Banalität der Handgriffe, die bei der seriellen Schlachtung wieder und wieder vorgenommen werden.

Für Franju wie für Giedion war das entscheidende an der Mechanisierung der Nahrungsmittelproduktion der Aspekt der Tötung. In *Mechanization takes command* treten die technischen Apparate als Vollstrecker des Lebens auf, als gewalttätige Vorrichtungen, die von Außen auf die organische Materie einwirken und sie dadurch zerstören. Dass die Mechanisierung sich auch auf die Schaffung von Leben erstrecken könnte, wurde von Giedion zwar bereits in Ansätzen beobachtet, jedoch war es ihm innerhalb seines Paradigmas nicht möglich, die Konsequenzen dieser Entwicklung zu Ende zu denken. Er warnte lediglich vor den gefährlichen Folgen der Mechanisierung von Zeugung und Wachstum und forderte einen grundsätzlichen Einstellungswandel, der sich wieder auf die "Qualität des Lebens" besinnen und die Produktion um der Produktion willen aufgeben solle.⁵

Was Giedion vor fünfzig Jahren noch nicht sehen konnte, will nun der Film von Nikolaus Geyrhalter zeigen: eine Welt, in der Leben wie Tod immer schon in den Kreislauf technischer Produktion eingefügt sind. Für die Hühner, Schweine und Rinder, die in *Unser täglich Brot* (A 2005) in nie enden wollenden Serien vorbeiziehen, stellt die Eingliederung in den mechanisierten Produktionsprozess keineswegs nur die Endphase ihrer Existenz dar. Vielmehr waren sie immer schon Teil eines Systems, in dem

Zeugung und Geburt nicht natürlicher verlaufen als der Tod. Mit einer Geburtsszene, bei der ein Kalb mittels eines chirurgischen Eingriffs seitlich aus der Kuh herausgeschnitten wird, hat Geyrhalter ein starkes Bild für die totale Technisierung biologischer Vorgänge gefunden. Solche und andere Verfahren und Apparate bilden ein Dispositiv, dessen vorrangiges Ziel es nicht ist, zu töten, sondern Leben zu machen – ein Leben allerdings, das nur Rohstoff für die Produktion von Konsumgütern ist und damit immer schon den Anforderungen eines ausdifferenzierten Marktes gerecht werden muss. Was Karl Kraus noch als Entfremdung beklagen konnte, nämlich die Tatsache, dass Naturprodukte unter Markennamen verkauft und so zu standardisierten Objekten werden, findet sich im heutigen Produktionssystem an jeder Stelle implementiert: die automatische Sortierung von Küken und Fischen nach Größe und Gewicht, wie sie in Geyrhalters Film zu sehen ist, weist jedes Einzellebewesen als zugehörig zu einer Ordnungskategorie aus, die jedoch nicht mehr über das biologische Klassifikationssystem der Verwandtschaft, sondern über die von Marktforschern erstellten Konsumprofile bestimmt wird. Diese Deterritorialisierung des biologischen Lebens, die den inhaltlichen Schwerpunkt des Filmes bildet, wird auf der formalen Ebene von einer Deterritorialisierung der Maschinen komplementiert. Geyrhalters statische Einstellungen wirken auf den ersten Blick unübersichtlich. Der Bezugsrahmen lässt sich erst nach einiger Zeit erkennen: der Unterschied zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen dem, was still steht und dem, was sich bewegt, ist in vielen Szenen nicht sofort auszumachen, und oft bleibt unklar, welchem Zweck die einzelnen Vorgänge dienen. Indem der Film auf eine narrative Ordnung sowie auf einen erklärenden Kommentar verzichtet, bricht er auch mit einer Technikphilosophie, wie sie implizit den Fernsehreportagen in Galileo oder Welt der Wunder unterliegt. Dort erscheint die Maschine stets als Werkzeuge im Dienste des Menschen, deren Aufgabe darin besteht, die Arbeit zu erleichtern und die einzelnen Produktionsschritte zu beschleunigen. Sie sind nur begrenzte Mittel zu einem klar definierten Zweck, der in der Herstellung einer ganz bestimmten Ware liegt. Bei Geyrhalter hingegen haben die Maschinen schon dadurch ihren Werkzeugcharakter verloren, dass sie nie als einzelne Apparate auftauchen, sondern stets als komplexe Gefüge, von denen man nicht sagen kann, wo sie anfangen und wo sie aufhören. Damit evoziert sein Film eine Immanenz des Technischen.

II. Geyrhalters Film träumt den Traum der Maschinen, jenen Traum, den Samuel Butler bereits 1863 in seinem Text *Darwin among the Machines* beschrieben hat. Unter dem Eindruck von Darwins Evolutionstheorie stellte Butler darin die Frage, welche Spezies dem Menschen wohl folgen werde, und gibt sich gleich selbst die Antwort: die Maschinen. Butler betrachtet diese nicht als Werkzeuge, sondern als eigenständige Objekte, deren Entwicklung einer immanenten Logik folge, die sich analog zur jener der Pflanzen und Tiere in Begriffen von Abstammung und Verwandtschaft fassen ließe. Damit ermöglichte er einen Blick auf die Technik, die diese als wucherndes System von ineinander greifenden, oft auch konkurrierenden

Mechanismen verstünde, deren Zweck nur in ihrer eigenen Reproduktion zu finden wäre. Diese Naturgeschichte der Maschinen dezentrierte den Menschen ein zweites Mal: hatte ihm Darwin seine göttliche Herkunft geraubt, indem er ihn zu einem Abkömmling der Affen machte, so widersprach Butler auch einer teleologischen Spielart des Darwinismus, die den Menschen immer noch als Krone und Höhepunkt der Schöpfung verstehen wollte. Im Zeitalter der Mechanisierung "man will have become to the machine what the horse and the dog are to man": Haustier und Sklave, dessen einzige Existenzberechtigung darin läge, jene Arbeiten auszuführen, die von den Maschinen noch nicht bewältigt werden können.⁶

Geyrhalters Film wirkt in vielen Passagen wie die Visualisierung dieses Traums. Die Menschen erscheinen nur noch als Kompromisse, als Ersatzobjekte, die herangezogen werden müssen, um jene Bewegungen auszuführen, die man von den Maschinen noch nicht verlangen kann. Ihre Körper werden dabei aber so gut als möglich geführt: der Paprikapflücker, der sich an zwei Stangen wie auf Schienen durch ein Gewächshaus hantelt, wirkt wie ein Anhängsel des technischen Systems, dessen Abläufe längst zum Selbstzweck geworden zu sein scheinen. In der Welt von *Unser täglich Brot* erscheinen die Maschinen nicht als Werkzeuge des Menschen, sondern der Mensch als Prothese der Maschinen, dessen Zeit jedoch spätestens dann abgelaufen sein wird, wenn auch die von ihm durchgeführten Abläufe vollständig mechanisiert werden können.

Geyrhalters Zugang ist ein phänomenologischer: er will die Welt der Maschinen zeigen, so wie sie ist, und sich dabei möglichst eines Urteils enthalten. In seinem Gestus des Sichtbarmachens ähnelt er Michael Glawoggers *Workingman's Death* (A 2005), der ebenfalls die mechanische Arbeit in visuell überwältigende Tableaus gebracht hat. Während Glawogger jedoch stärker dem Gestus des Dokumentarischen folgt, indem er Orte und Namen nennt und die im Film vorkommenden Arbeiter sprechen lässt, sind die Vorgänge und Szenen in Geyrhalters Film orts- und zeitlos. Der künstliche Himmel der Hallen und Gewächshäuser lässt diese als außerirdisch im wahrsten Sinne des Wortes erscheinen: als nicht mehr Teil unserer Welt. Ungeachtet seines Titels kann *Unser täglich Brot* damit als Traumprotokoll einer anderen Welt gelesen werden, einer Welt, in der das Leben mechanisiert und das Mechanische lebendig geworden ist: Maschinen träumen tatsächlich von elektrischen Schafen.

¹ Die Fackel vom 10.5.1917, zit. nach Christoph Asendorf: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Weimar: VDG, 2002, S. 5.

² Sigfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1987, S. 119 (Die englische Erstausgabe erschien 1948).

³ ebd., S. 262.

⁴ ebd., S. 271f.

⁵ ebd., S. 286.

⁶ Samuel Butler: "Darwin among the Machines," in *The note-books of Samuel Butler*. New York: AMS Press, 1992, S. 35-39; das Zitat auf S. 38.

Thomas Brandstetter, geboren 1975 in Wien. Studierte Philosophie an der Universität Wien und Kulturwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitet zur Kulturgeschichte von Wissenschaft und Technik

Selber Schauen, Hören, Denken Müssen

Interview mit Nikolaus Geyrhalter

von **Carla Hopfner**

Carla Hopfner: Wie lange hast du an diesem Film gearbeitet, wie ist die Idee zum Film entstanden?

Nikolaus Geyrhalter: Ich habe, inkl. Vorbereitung, etwas mehr als drei Jahre an dem Film gearbeitet, fast auch so lange daran immer wieder gedreht, dazwischen geschnitten, dann wieder gedreht. Das war so richtig ein Prozess, der sich aufgebaut hat. Wir haben gleich von der Recherche weg, aus der Rechercheförderung, einen Dreh finanziert, um uns heranzutasten.

Ich kann gar nicht sagen, wann und wie dieses Thema entstanden ist. Ich überlege mir immer, welche Filme ich gerne sehen würde, das war in dem Fall auch so. Anscheinend ist das Thema zwar schon irgendwie in der Luft gelegen, aber es gab keinen konkreten Anlass.

Warum zeigst du in diesem Film Bilder ohne Kommentar, wie ist es dazu gekommen?

Ich glaube einfach, dass wir den Zuschauer auf diese Weise noch mehr "packen", als wenn irgendjemand dem Zuschauer etwas erzählt. Ich glaube, dass das Alleingelassen-Sein, das Selber-Schauen-, Hören- und Denken-Müssen dem Film hilft – und auch dem Zuschauer hilft, wirklich dem Thema näher zu kommen. Es geht überhaupt nicht darum, wie viele Hühnchen das sind und wo wir sind. Diese Zahlen bekommen wir überall gesagt, das ist vollkommen uninteressant. Wichtig ist es, einmal zu spüren, welche Stimmung in diesen Betrieben ist, wie dort gearbeitet wird. Das kann man gar nicht mit Worten erklären, das muss man erlebt und gespürt haben. Und dieses Empfinden wollte ich im Kino soweit das geht nachvollziehbar machen. Und es ist auch ein Zurückgeben der Verantwortung an den Zuschauer in meinen Augen.

Dieses permanente Vollgequatschtwerden ist meiner Meinung nach, kaum mehr auszuhalten. Das ist eine Fernseh-Unart, die sich im Kino immer mehr einschleicht. Ein Sprecher wäre sowieso nie angedacht gewesen, aber selbst die Interviews, haben wir gemerkt, müssen nicht sein, und bringen eigentlich gar nichts, außer dass man das hört, was man eigentlich schon weiß, oder sich sowieso irgendwie denken kann.

Das war auch ein Grund, warum wir die Interviews am Schluss nicht verwendet haben. Das sind ganz normale Arbeitsplätze mit normalen Menschen, die ihrer normalen Arbeit nachgehen und darin weder etwas Gutes noch etwas Böses sehen. Sie gehen einfach hin und dann nach Hause. Ganz simpel. Im Grunde könnte jeder dort arbeiten. Ich könnte eine Kuh umbringen, du könntest eine Kuh umbringen. Weil man es einfach tun muss. Und weil wir das nicht selber machen wollen, machts eben jemand anderer für uns. Das begreift man durch Bilder alleine viel sinnlicher; dazu muss man nichts mehr sagen. Ich will da

auch gar nichts hören. Am ersten Tag ist es vielleicht noch grauslich, nach einer Woche gewöhnt man sich daran. Davon bin ich wirklich fest überzeugt. Ich glaube, das ist so ein verlogenes Gutmenschen-denken, zu meinen, dass diese Leute dort Unmenschen sind, weil sie Tiere töten. Genau das Gegenteil ist meistens der Fall. Es ist eine ziemliche Parallelwelt, die Welt, in der die Lebensmittel hergestellt werden zu der Welt, in der die Verpackung, die Werbung dafür geschaffen wird. Wenn man aber in der Produktion, in so einer Firma arbeitet, dann ist das überhaupt nichts, worüber man groß nachdenkt. Und so ist es mir dann auch vorgekommen. Ich habe mich daran gewöhnt, das geht von heute auf morgen. Ich hab mich für andere Filme schon an schlimmere Sachen gewöhnen müssen, vielleicht liegt es auch daran, aber auch für das restliche Team war das kein Problem.

Es stinkt auch am Schlachthof viel weniger nach Blut, als man es sich vorstellt, die Hygienebedingungen sind sehr gut, und werden auch eingehalten. Immer auch im Interesse des Betriebes, um die Tiere gesund schlachten und nicht zuletzt eben auch verkaufen zu können.

Die kurzen Unterhaltungen, die jetzt zu sehen sind, haben wir in der jeweiligen Sprache belassen und nicht untertitelt. Wenn man sie versteht, dann ist das ganz charmant, aber man muss sie nicht verstehen können. Hätten wir sie untertitelt, würde auf diesen wenigen Sätzen im Film zu viel Gewicht liegen. So bleibt es bei Beobachtungen, bei denen die Menschen im Vordergrund stehen.

An diesen Pausenbildern war uns auch wichtig, dass man dabei als Zuschauer mit einbezogen wird. Das sind die Momente, wo wir als Team mit der Kamera spürbar sind, z.B., indem die Frau fast verschmitzt in die Kamera lächelt, die gerade im Schlachthof ihr Wurstbrot isst. Man spürt die Präsenz der Kamera, auch weil sie manchmal ein bisschen unangenehm ist. Das sind Szenen, bei denen es immer eine Interaktion gibt, durch die die Kinosituation transparent und klar wird. Der Zuschauer wird sich bewusst, dass er im Kino sitzt. Es reißt einen, glaube ich, richtig aus dem Film heraus. Dabei wird man auch Teil des Ganzen, mehr als sonst. Und natürlich schließen sich auch ganz vordergründig ein paar Kreise, wenn die Lebensmittel im Film nicht nur für anonyme Konsumenten produziert werden sondern auch gegessen werden.

Gibt es so etwas wie einen "objektiven Film"? Und/oder wie bewertest du den Zusammenhang von der Meinung des Films und der Meinung des Zuschauers?

Ich will nicht objektiv sein, ich will nur offen bleiben für verschiedene Interpretationsformen. Interessant war z.B. in diesem Zusammenhang die Kükenfabrik in Polen: Die Chefs wollten den Film vor seiner Veröffentlichung sehen. Wir hatten alle Freiheiten, aber sie wollten den Film eben sehen. Wir sind dann mit dem Rohschnitt hingefahren, und haben Ihnen den Film gezeigt. Ich bin davon ausgegangen, dass die sich die ersten 10 Minuten anschauen werden, wo sie vorkommen, dann ein bisschen grantig sein werden, und anfangen werden mit uns zu diskutieren. Was war der Fall? Sie haben zwar gemeint, dass der Film nicht unbedingt eine Werbung für sie ist, aber sie haben sich die ganzen neunzig Minuten (bzw. damals waren es noch hundert) angesehen, total interessiert, weil es für sie spannend war,

wie in den anderen Branchen, bei Kollegen gearbeitet wird. Für diese Leute war unser Film ein nicht sehr positiver, aber doch auch ein Industriefilm, der "the state of the art" der Technik zeigt. So kann man den Film auch lesen. Gleichzeitig kann er als eine alles umfassende Weltkritik gelesen werden.

Ich glaube nicht, dass man ohne Meinung filmen, eine objektive Berichterstattung machen kann. Ich glaube auch nicht, dass ein Autorenfilm diesen Kriterien entsprechen muss, ganz im Gegenteil, er soll eine Haltung haben.

Ich denke, dass man meine Meinung auch sehr gut zwischen den Zeilen herauslesen kann, wobei ich keinen Thesenfilm mache, bei dem ich mir zuvor etwas überlege und dann das Material so aufbaue, um das zu untermauern und in diese Richtung gelenkt präsentiere. Ich habe sehr wohl meine eigene Meinung, aber ich halte die jetzt nicht für so wichtig, dass sie durchwegs präsent sein müsste; ich glaube, dass der Film in meinem Sinne verstanden werden kann, und dass er zusätzlich noch anderen Interpretationsspielraum bietet. Das halte ich für eine ziemliche Stärke dieses Filmes.

Du hast deinen Film in strengen Plansequenzen gedreht. Der dramaturgische Aufbau entspricht dem Lebenszyklus, mit dem Tötungsakt zum Schluss.

Wir hatten zu Beginn Plansequenzen plus Interviews geplant. Nachdem wir uns entschieden hatten, die Interviews nicht zu verwenden, haben wir versucht, diese Sequenzen noch "sauber" zu machen, weil uns klar war, dass sich diese Orte jetzt nur über die Bilder erschließen müssen.

Weder der Titel, noch das Vorkommen von "heiligen" Lebensmitteln wie Salz und Oliven, ist ein Zufall. Ich denke mir, das "Vater unser" läuft in Gedanken weiter, und verweist auf unseren Umgang mit fremdem Leben, den Respekt vor Lebewesen, wobei ich da Pflanzen ganz bewusst mit einschließe, die Moral unserer Gesellschaft, und andere Subthemen auch.

Der Tötungsakt am Ende ist natürlich auch als ein Höhepunkt gedacht, gleichzeitig schließen sich Kreise. Die Erzählung beginnt ja mit der Geburt der Küken in den Brutkammern. Es geht aber auch weiter: Nachher wird wieder alles schön sauber gemacht, Spuren verwischt, das Blut kommt weg, und man wird aus dem Kino wieder in die Wirklichkeit entlassen.

Es ist einerseits ein dramaturgischer Höhepunkt, wir hätten den Tötungsakt auch bei den Küken zeigen können oder noch expliziter bei den Schweinen, aber das war gar nicht notwendig, weil das Thema einen sowieso schon durch den ganzen Film begleitet. Das Ende ist dann auch eine Art Erlösung, weil man schon den ganzen Film darauf wartet.

Wie kommt es zu dieser "furchterregenden" Schönheit deiner Bilder?

Ich wollte geometrische Bilder haben, die diesen Räumen entsprechen. Die Räume haben eine ganz starke Ästhetik. Ich wollte das eins zu eins weitergeben. Mir war es wichtig, genau zu arbeiten, dass die Bilder, wenn sie symmetrisch sind, genau symmetrisch sind, dass keine Fluchten fallen und Linien, die am Bildrand verlaufen, auch wirklich gerade sind. Der grafische

Charakter dieser Tableaus unterstreicht die industrielle Architektur, die ja auch sehr nüchtern und funktionell gehalten ist.

Außerdem glaube ich, dass man im Kino das Recht hat, technisch saubere Bilder zu sehen, auch auf der technischen Ebene höherwertig bedient zu werden. Deswegen haben wir in diesem Fall auf HD-Cam gedreht, mit den zu dieser Zeit besten verfügbaren Optiken. Wir wollten wirklich ein Kino-Erlebnis schaffen. Inszeniert ist an diesen Bildern wenig bis gar nichts. Die Abläufe sind gegeben. "Inszenieren" muss man nur dann, wenn man etwas versäumt und dann sagt "mach' es bitte noch mal", das war hier nie nötig, weil sich die Abläufe sowieso andauernd wiederholt haben. Wenn der Traktor einen Olivenbaum schüttelt, ist klar, dass er dann zum nächsten fährt. Ich schau mir diese Vorgänge zunächst an und stelle mich dann richtig auf und warte was passiert. Meist ist mir relativ schnell klar, wo ich mit welcher Brennweite stehen will, damit das Bild in den Film passt.

In welcher Art und Weise findet bei dir die Bearbeitung des gedrehten Materials statt, welche Bedeutung hat der Prozess des Schneidens?

Filmen und Schneiden ist bei mir ein paralleler Prozess, wobei Wolfgang (Widerhofer) das Schneiden eigentlich immer sehr autark macht. Er bekommt das Material von mir komplett unkommentiert, schaut es sich an, ohne zu wissen, was mir gefällt und was nicht. Das ist wie ein zweiter Filter: Sachen, von denen ich geglaubt habe, dass sie gut sind, "räumt" er manchmal ab, und Sachen, die ich für nicht so gut gehalten habe, wertet er auf. Das ist mir sehr wichtig. Ich bin beim Dreh sowieso alleine, beim Schnitt gibt es dann ein Korrektiv. Später setze ich mich dann schon an den Schneidetisch, und dann beginnt der Film zu wachsen. Zu Beginn wird relativ breit gedreht und dann sieht man, wo etwas fehlt, die "letzte Runde" haben wir nur noch auf Schnitt gedreht. Wir sind dann zum Teil noch einmal zu Firmen gefahren, haben ein, zwei Bilder gedreht, wenn wir bemerkt haben, da fehlt uns noch etwas.

Es gibt ein großes Vertrauensverhältnis zwischen Wolfgang und mir, weil er seit mehr als 10 Jahren meine Filme schneidet. Außerdem ist Arbeitsteilung speziell im kreativen Prozess wichtig, man muss nicht immer alles selber machen. Wolfgang hat einen großen Anteil gerade an diesem Film, bei dem man sich an keine Dramaturgie durch Sprache halten kann. Das stellt natürlich ganz spezielle Anforderungen an den Schnitt. Das ist eine große Leistung, ich könnte das so nicht. Viele Autoren glauben, dass sie ihre Filme selber schneiden müssen, weil ihnen sonst die Autorenschaft abhanden kommt; ich habe diese Angst nicht, sondern sehe das als Bereicherung.

Carla Hopfner, geboren 1978. Studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Arbeit als Regieassistentin am Theater. Seit Mai 2005 Projektbetreuung und Büroleitung bei der DIAGONALE.

Impressum: DIAGONALE – Forum österreichischer Film
Rauhensteingasse 5/5, A-1010 Wien, Tel. +43-1-595 45 56
wien@diagonale.at, www.diagonale.at
Redaktion: Carla Hopfner
© 2006 Alle Rechte vorbehalten

film
INSTITUT 