

SABRINA GÄRTNER

DIE FILME DER JESSICA HAUSNER

Referenzen, Kontexte, Muster



BÜCHNER

Die Filme der Jessica Hausner

Dr. Sabrina Gärtner studierte Medien- und Kommunikationswissenschaften sowie Deutsche Philologie an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Ende 2018 schloss sie ihr Doktoratsstudium mit Auszeichnung ab, ihre Dissertation zum filmischen Œuvre Jessica Hausners wurde mit dem Diomiro-Zudini-Stipendium ausgezeichnet. Forschungsinteressen: Filmästhetik, Filmgeschichte und vergleichende Filmanalyse mit Fokus auf



den europäischen Film, deutsche Gegenwartsliteratur, Märchenforschung. Jüngste Publikationen: *Fußnoten. Zur Bedeutung von Frauenfüßen in Quentin Tarantinos »Death Proof«* (2020), *Das Glück lässt sich (nicht) pflanzen. Annotationen zu Jessica Hausners »Little Joe«* (2019) und *Reizendes Rollenspiel: Thomas Braschs »Lovely Rita«* (2019). Derzeit ist Gärtner als freie Filmwissenschaftlerin und externe Lehrbeauftragte an ihrer Alma Mater tätig.

Sabrina Gärtner

Die Filme der Jessica Hausner

Referenzen, Kontexte, Muster



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur

Sabrina Gärtner
Die Filme der Jessica Hausner
Referenzen, Kontexte, Muster

ISBN (Print) 978-3-96317-209-0
ISBN (ePDF) 978-3-96317-739-2

Copyright © 2020 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | lf
Bildnachweis Umschlag: Film Still aus »Hotel«, © Coop99

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	11
o Vorspann	13
1 Das filmische Œuvre der Jessica Hausner	17
I.1 FLORA (1997)	23
I.1.1 Zum Inhalt	23
I.1.2 Produktion und Filmförderung	24
I.1.3 Festivals und Auszeichnungen	25
I.1.4 Verwertung	26
I.1.5 Ein Beet voller Setzlinge	27
I.2 INTER-VIEW (1999)	35
I.2.1 Zum Inhalt	35
I.2.2 Produktion und Filmförderung	36
I.2.3 Festivals und Auszeichnungen	37
I.2.4 Verwertung	37
I.2.5 Der Anfang mit den Anfängen	39
I.3 Das Spielfilm-Debüt: LOVELY RITA (2001)	49
I.3.1 Zum Inhalt	52
I.3.2 Produktion und Filmförderung	52
I.3.3 Festivals und Auszeichnungen	54
I.3.4 Verwertung	55
I.3.5 Die Qual der Wahl: der passende Titel	56
I.4 Horror à la Hausner: HOTEL (2004)	72
I.4.1 Zum Inhalt	75
I.4.2 Produktion und Filmförderung	76
I.4.3 Festivals und Auszeichnungen	76
I.4.4 Verwertung	77
I.4.5 Das Spiel mit dem Genre	78

1.5	Verweigerungen	103
1.5.1	TOAST (2006)	104
1.5.1.1	Zum Inhalt	104
1.5.1.2	Produktion und Filmförderung	104
1.5.1.3	Festivals und Auszeichnungen	105
1.5.1.4	Verwertung	105
1.5.1.5	Vom Fehlersuchbild zum Trailer	107
1.5.1.5.1	Muster im vermeintlichen Chaos	108
1.5.1.5.2	Ein Toast für und auf die <i>Diagonale</i>	115
1.5.1.5.3	Von Konstanten, Verlusten und einem Extra	117
1.5.2	RUFUS (2006)	120
1.5.2.1	Zum Inhalt	120
1.5.2.2	Produktion und Filmförderung	120
1.5.2.3	Festivals und Aufführungen	122
1.5.2.4	Verwertung	123
1.6	Der internationale Durchbruch: LOURDES (2009)	123
1.6.1	Zum Inhalt	125
1.6.2	Produktion und Filmförderung	126
1.6.3	Festivals und Auszeichnungen	128
1.6.4	Verwertung	130
1.6.5	Interpretationsoffenes Finale	132
1.7	AMOUR FOU (2014)	147
1.7.1	Zum Inhalt	151
1.7.2	Produktion und Filmförderung	152
1.7.3	Festivals und Auszeichnungen	153
1.7.4	Verwertung	154
1.7.5	Bewegte Stilleben	156
1.8	Essenzielles Intermezzo: OIDA (2015)	187
1.8.1	Sachen zum Lachen: Insiderwitze	188
1.9	LITTLE JOE – GLÜCK IST EIN GESCHÄFT (2019)	195
1.9.1	Zum Inhalt	196
1.9.2	Produktion und Filmförderung	197
1.9.3	Festivals und Auszeichnungen	199
1.9.4	Verwertung	201
1.9.5	Sprach-Welten-Wanderung: Vom Finden der Heimat	202

1.10	Zusammenfassende Betrachtungen	217
1.10.1	Trend zur Etablierung eines Stammteams	218
1.10.2	Erfolgsmomente	225
1.10.3	Filmförderung(en)	231
2	Verortungsversuch	239
2.1	Die <i>Nouvelle Vague Viennoise</i> ist tot?!	241
2.1.1	Vorboten der Welle in der Welle	244
2.1.2	Auszeichnungen schaffen Aufmerksamkeit	248
2.1.3	Bewegung mit weiblichem Motor	252
2.1.4	Mangelnder Box-Office-Erfolg	258
2.1.5	Positive Impulse	262
2.1.5.1	Ein Netzwerk von und für Filmschaffende	262
2.1.5.2	Strukturelle Entwicklungen	272
2.1.5.3	Gender-Budgeting	274
2.1.6	Totgesagte leben länger	277
2.2	Annäherung an die <i>Berliner Schule</i>	278
2.2.1	Bedeutsame Zeit, bedeutsame Orte	282
2.2.2	Kooperative Netzwerke	284
2.2.3	Die fehlenden Manifeste	286
2.2.4	<i>Revolver</i> , Zeitschrift für Film	287
2.2.5	Die Angst vor dem Label	288
2.3	Das europäische Kino ist tot, es lebe das europäische Kino! ...	290
3	Eine märchenhafte Welt	295
3.1	Wenn Gut und Böse gemeinsame Sache machen: Märchenhafte Mutterfiguren <i>»Aber sie sprach: ›Es hilft dir alles nichts: [...] wir müssten uns deiner schämen.«</i> <i>Aschenputtel</i> FLORA	301
3.2	Rotkäppchens Schwestern <i>»Das Käppchen von rotem Sammet stand ihm so überaus hübsch [...]</i> <i>Rotkäppchen</i> INTER-VIEW	316
3.3	Märchenhafte Eingangs- und Schlussformeln <i>»Es war einmal [...], [...] und wenn sie nicht gestoben sind, leben sie noch.«</i> <i>Fundevogel</i> LOVELY RITA	327

3.4	Räumliche Isolation »Als es zwölf Jahre alt war, schloß es die Zauberin in einen Turm.« <i>Rapunzel</i> HOTEL	334
3.5	Die Wiederholung als charakteristischer Wesenszug »Wendungen wie: »Alles geschah wie das erstmal, tun dem echten Märchenerzähler nicht Genüge.« <i>TOAST</i>	345
3.6	Tierische Kommentare »[Wenn] das deine Mutter wüsste, das Herz tät ihr zerspringen.« <i>Die Gänsemagd</i> RUFUS	358
3.7	Auf der Suche: Die Märchen- <i>Queste</i> »Es war einmal ein König, der war krank, [...]« <i>Das Wasser des Lebens</i> LOURDES	371
3.8	Von einem märchenhaften Requisit »Spieglein, Spieglein an der Wand [...]?« <i>Schneewittchen</i> AMOUR FOU	382
3.9	Der Tanz als märchenhaftes Balzritual »Der König hatte befohlen, daß der Tanz recht lange währen sollte.« <i>Allerleirauh</i> OIDA	396
3.10	Die geheimnisvolle Sprache der Blumen »Endlich träumte er einmal des Nachts, er fände eine blutrote Blume, [...]« <i>Jorinde und Joringel</i> LITTLE JOE	408
3.11	Abschließende Betrachtungen	421
4	Abspann	427
4.1	MEDEA	427
4.2	CLUB ZERO	430
5	Literaturverzeichnis	437
6	Verzeichnis der Online-Ressourcen	455
6.1	Inhalte mit Verfasser_in	455
6.2	Weitere Online-Ressourcen	467
7	Zitierte Medien	481
7.1	Zitierte Filme	481
7.2	Zitierte Musikvideos	491
7.3	Zitierte Fernsehformate	491

8	Abbildungsverzeichnis	493
9	Tabellenverzeichnis	497
10	Anhang	499
10.1	Skype-Interview mit Jessica Hausner [15.11.2016]	499
10.2	Protokoll FROzine-Beitrag [18.12.2009]	511
10.3	Protokoll Oktoskop-Beitrag [16.06.2006]	518

Abkürzungsverzeichnis

<i>Academy</i>	Academy of Motion Picture Arts and Sciences
<i>Akademie</i>	Akademie des Österreichischen Films
AFC	Austrian Film Commission
APA	Austria Presse Agentur
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
ARTE	Association Relative à la Télévision Européenne
ATU, ATU-Index	Aarne-Thompson-Uther-Index
BBC	British Broadcasting Corporation
Berlinale	Internationale Filmfestspiele Berlin
BFI	British Film Institute
BMUKK	Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
<i>Coop99</i>	coop99 filmproduktions G. m. b. H.
DEFA	Deutsche Film AG
DFFB	Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
<i>Diagonale</i>	Diagonale, Festival des österreichischen Films
FAK	Filmakademie Wien
Fisa	Förderinitiative Filmstandort Austria
<i>Hoanzl</i>	Hoanzl Vertriebsges. m. b. H.
IMDb	Internet Movie Database
KHM	Kinder- und Hausmärchen (der Brüder Grimm)
KV	Köcherverzeichnis
ÖFI	Österreichisches Filminstitut
ORF	Österreichischer Rundfunk
<i>Oscar</i>	Academy Award of Merit
<i>Viennale</i>	Vienna International Film Festival

o Vorspann

Jessica Hausner zählt zu den renommiertesten Filmemacher_innen ihrer Zeit. Längst hat sich die Regisseurin und Drehbuchautorin auf internationalem Parkett verdient gemacht, ihr Name wird heute in einem Atemzug mit Regiedoyens wie Alfred Hitchcock¹, Stanley Kubrick² und David Cronenberg³ genannt. Sie gilt »neben Michael Haneke [als] die interessanteste und begabteste österreichische Regisseurin nicht nur ihrer Generation [...]«⁴ und wird als »eine der erfolgreichsten österreichischen Filmemacherinnen«⁵ gehandelt. Zudem attestierte man der Autorenfilmerin sehr früh eine klare filmische Sprache, »die sie bereits in ihrem [...] Diplomfilm Inter-View definierte und konsequent weiterverfolgte.«⁶

Jeder Film ein außerordentliches Kunstwerk, jede Szene eine zum Close Reading einladende Komposition. Hundertfach gelobt, zahlreiche Male prämiert, von Kritiker_innen aus aller Welt hinlänglich besprochen, in Retrospektiven international gewürdigt. Trotzdem wird man auf der Suche nach substanziellen Publikationen kaum fündig, die Wissenschaft scheint Hausner schlicht noch nicht für sich entdeckt zu haben. Es gilt also, Pionierarbeit zu leisten – diese Einzelstudie versteht sich als der nötige erste Schritt.

-
- 1 Vgl. Karina Longworth: Jessica Hausner's Lourdes Refrains from Demystifying. [16.02.2010], <https://www.villagevoice.com/2010/02/16/jessica-hausners-Lourdes-refrains-from-demystifying/>, letzter Aufruf: 18.07.2020.
 - 2 Vgl. David Ehrlich: »Little Joe« Review: A Horror Film that Dangerously Compares Antidepressants to an Alien Invasion. [17.05.2019], <https://www.indiewire.com/2019/05/little-joe-review-cannes-1202142527/>, letzter Aufruf: 18.07.2020.
 - 3 Vgl. Owen Gleiberman: Film Review: »Little Joe«. [17.05.2019], <https://variety.com/2019/film/reviews/little-joe-review-cannes-film-festival-1203218605/>, letzter Aufruf: 18.07.2020.
 - 4 Rüdiger Suchsland: Über die allmähliche Verfertigung eines Marionettentheaters beim Filmen. [o. D.], <http://www.artechock.de/film/text/kritik/a/amfouo.htm>, letzter Aufruf: 06.05.2020.
 - 5 Simone Boria zit. n. 10.2 Protokoll FROzine-Beitrag [18.12.2009].
 - 6 Karin Schiefer: Jessica Hausner: LOVELY RITA. [o. D.], http://www.austrianfilms.com/news/bodyjessica_hausner_lovely_ritabody, letzter Aufruf: 18.07.2020.

Teil I dieses Buches verschreibt sich der Bestandsaufnahme. In chronologischer Reihenfolge und unter Verwendung konstanter Parameter erfolgen Dokumentation und Vorstellung des bislang aus zehn filmischen Projekten bestehenden Œuvres. Die Filmkapitel schließen jeweils mit der Analyse wiederkehrender Charakteristika: Bereits in *FLORA* (1997) lassen sich filmische Ideen erkennen, die sich in den Folgeproduktionen in adaptierter Form wiederfinden; in diesem »Beet voller Setzlinge« zeigt sich eine Vielzahl von Motiven, die im späteren Filmschaffen in weiterentwickelter Form erneut aufgegriffen wurden. Bei der Besprechung von *INTER-VIEW* (1999) gilt der Fokus den markanten Anfangssequenzen, die allen Hausner'schen Filmen eigen sind, in *LOVELY RITA* (2001) steht die prägnante Titelwahl zur Diskussion. Der Frage, welche Bedeutung dem Genrekonzept bei der Entschlüsselung der Hausner'schen Handschrift zugesprochen werden kann, wird in der Besprechung von *HOTEL* (2004) auf den Grund gegangen. Im Anschluss an die Ausführungen zu den beiden Spielfilmverweigerungen *TOAST* (2006) und *RUFUS* (2006) rückt am Beispiel von *LOURDES* (2009) die ausgeprägte Interpretationsoffenheit in den Mittelpunkt der Erörterung. *AMOUR FOU* (2014) steht für die *Bewegten Stilleben* als Besonderheit der Hausner'schen Bildästhetik Pate, *OIDA* (2015) wird zum Ausgangspunkt von Gedanken zu filmimpliziten Insiderwitzen und *LITTLE JOE* (2019) liefert zu guter Letzt den Impuls für Überlegungen zu Sprache(n) in den Filmen der Regisseurin.

Um Hausners Bedeutung für den *Neuen österreichischen* und den *Neuen europäischen Film* im Speziellen und das weltweite Kino im Gesamten fassen zu können, darf ein Blick auf jene Filmbewegungen, denen sie in unterschiedlichen Phasen ihrer Karriere zugeordnet wurde, nicht fehlen. Diesbezügliche Verortungsversuche werden in Teil 2 gewagt und ihr Filmschaffen in Beziehung zu nationalen, internationalen wie transnationalen Netzwerken und in den Kontext von historischen wie zeitgenössischen Entwicklungen gestellt.

»Eigentlich erzähle ich in meinen Filmen immer Märchen.«⁷ Ob Regiestatement, Interview, Kritik oder Filmgespräch: Der Hinweis zur Nähe von Hausners Produktionen zum europäischen Volksmärchen scheint mittlerweile obligat – dieser Auffälligkeit widmet sich Teil 3 des vorliegenden Buches. Im Rahmen einer märchenhaften Spurensuche

7 Hausner zit. n. Stefan Grissemann: »Little Joe« in Cannes: Jessica Hausner kämpft um die Goldene Palme. [17.05.2019], <https://www.profil.at/kultur/little-joe-in-cannes-jessica-hausner-kaempft-um-die-goldene-palme/400879496>, letzter Aufruf: 10.07.2020.

wird jedem Film des Œuvres ein Text aus der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm an die Seite gestellt. Neben *Rapunzel-Türmen*, Farbkonzepten à la *Rotkäppchen* sowie Beispielen von »sprechenden Tieren« und wirkmächtigen Requisiten rücken auch stilistisch-märchentypische Besonderheiten ins Zentrum der Ausführungen.

Das City Kino Wedding war im Juni 2017 Schauplatz der feierlichen Diplomverleihung an die Absolvent_innen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Hausner, als Festrednerin geladen, hielt neben Anekdoten aus ihren eigenen Lehrjahren eine wichtige Botschaft für die Neo-Filmschaffenden parat:

[Egal] was passiert, Sie werden nur in dem gut sein, was Sie wirklich lieben und wovon Sie wirklich überzeugt sind. Jeder Versuch, so zu sein wie jemand anderer, muss scheitern. [...] Nur das, was Sie selbst höchstpersönlich wollen und gut finden und lieben, nur das wird gelingen.⁸

Mit ähnlichen Worten hat Jessica Hausner auch mich persönlich bedacht, als sie mir eindringlich empfahl: »Bleiben Sie sich selbst treu!«. Nicht nur die Art und Weise, wie meine Annäherung an ihre Filmkunst erfolgt, sondern auch die Konzentration auf augenscheinliche *Referenzen*, *Kontexte* und *Muster* sind diesem Appell geschuldet.

8 Jessica Hausner: Rede an der DFFB. In: Benjamin Heisenberg/Christoph Hochhäusler/Franz Müller/Marcus Seibert/Saskia Walker (Hrsg.): *Revolver 37. Zeitschrift für Film*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2017, S. 50–60; hier: S. 59 f.

1 Das filmische Œuvre der Jessica Hausner

»Jessica Hausner ist ein Ausnahmephänomen, denn kontinuierlich arbeitende Regisseurinnen [...] sind in der internationalen Arthouseszene bis heute eine Minderheit.«⁹ Als Teil der *Nouvelle Vague Viennoise*, jenem Hoffnungsschimmer am österreichischen Filmhimmel, von dem man sich eine Profilierung und/oder Schärfung der »Austriazität«¹⁰ des nationalen Filmschaffens erhofft hatte, erlangte sie in der Zeit um den Jahrtausendwechsel erste Anerkennung als aufstrebende Filmkünstlerin. Ihr Kurzfilm *FLORA* feierte im Jahr 1997 am *Internationalen Filmfestival von Locarno* seine Premiere und wurde von der Jury mit dem *Aaton-Award* ausgezeichnet. Es war Hausners erster Filmpreis, dem viele weitere folgen sollten. In den vergangenen Jahrzehnten entstanden zehn filmische Produktionen, darunter kurze, mittellange und abendfüllende Spielfilme wie auch experimentelle Formate, bei deren Verwirklichung sie als Regisseurin und Drehbuchautorin – Hausner bekleidet die beiden Funktionen stets in Personalunion – fungierte.

Doch nicht nur mit ihren eigenen filmischen Projekten hinterließ die »Vielgelobte«¹¹ Spuren im nationalen wie internationalen Filmgeschehen, vielmehr hat sie sich in Ausübung ihrer mannigfaltigen Funktionen zur relevanten Akteurin der Branche entwickelt und war unter anderem auch als Kamera- und Regieassistentin, Script Girl, Casting Direktorin, Dramaturgin sowie Produzentin tätig. Den Festivalbetrieb vor allem als Teilnehmerin an den Wettbewerben kennend, erhielt Hausner im Jahr 2002 ihre erste Einladung zum Seitenwechsel und partizipierte am 24th

9 Christiane Peitz: Der kleine Alltagshorror. [07.01.2020], <https://www.tagesspiegel.de/kultur/jessica-hausner-und-ihre-sci-fi-film-little-joe-der-kleine-alltagshorror/25397266.html>, letzter Aufruf: 21.07.2020.

10 Wulff zit. n. Gottfried Schlemmer: Das Alte vertreiben! In: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest 1996, S. 9–14; hier: S. 10.

11 Christoph Huber/Christina Böck: Viennale: Österreichische Filmemacher empfehlen... [16.10.2009], https://diepresse.com/home/kultur/film/515335/Viennale_Oesterreichische-Filmemacher-empfehlen-, letzter Aufruf: 05.06.2020.

Moscow International Film Festival als Mitglied der Jury.¹² Die kommenden Jahre brachten weitere Jury-Einsätze in Cannes¹³, San Sebastián¹⁴, Venedig¹⁵ und Lissabon¹⁶. Vom *Austrian Cultural Forum New York* wurde sie im Jahr 2016 temporär zur Leiterin der unabhängigen Jury des *Austrian American Short Film Festival* ernannt.¹⁷ Den krönenden Höhepunkt ihrer Jurorentätigkeit bildete die Berufung in die *Academy Awards*-Familie: Als Reaktion auf die Vorwürfe der »Vormacht weißer Nominierter«¹⁸ und der Kritik an »sexuellen Übergriffe[n], Sexismus und letztendlich [...] [der] Benachteiligung von Frauen im Filmgeschäft«¹⁹ lud die *Academy* im Jahr 2017, im Bemühen um mehr Diversität, insgesamt 774 Personen aus 57 Ländern dazu ein, Mitglied der *Oscar*-Jury zu werden²⁰; auch Hausner erhielt elektronische Post aus Los Angeles und durfte im Frühjahr 2018 erstmals als eine von 8.000 Personen ihre Stimme für ihre persönlichen *Oscar*-Favoriten abgeben.²¹

Dieser fragmentarische Einblick in Hausners Tätigkeiten als multifunktionale Akteurin lässt erahnen, wie vielfältig und facettenreich sich mögliche Ansätze einer ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Œuvre gestalten könn(t)en. Im Selbstverständnis, den Grund-

12 Vgl. <http://38.moscowfilmfestival.ru/miff38/eng/archives/?year=2002>, letzter Aufruf: 23.07.2020. Rückblickend beschrieb Hausner ihre Erinnerungen an die Veranstaltung wie folgt: »Das war ein wirklich eigenartiges Erlebnis. Da war eine irrsinnige Diskrepanz zwischen einem mafiösen Reichtum – man hat uns irre gut behandelt, mit Chauffeur uns [sic] Limousine, tollem Essen und Champagner Trinken [sic] und so – und auf der anderen Seite unsere Dolmetscher: die Leute hatten Löcher in den Socken und zerfetzte Hemdchen angehabt und haben uns erzählt, was sie so verdienen im Monat. Das war irre, was da an sozialer Ungerechtigkeit und auch Gehirnwäsche stattfindet [...]« (<http://fm4v2.orf.at/connected/217602/main>, letzter Aufruf: 23.07.2020.)

13 Vgl. <https://www.festival-cannes.com/fr/artiste/jessica-hausner>, letzter Aufruf: 23.07.2020.

14 Vgl. <https://www.sansebastianfestival.com/in/pagina.php?ap=3&id=2041>, letzter Aufruf: 09.06.2018.

15 Vgl. <http://www.labiennale.org/en/cinema/archive/71st-festival/juries/>, letzter Aufruf: 15.12.2017.

16 Vgl. <http://www.leffest.com/en/jury/2015/jessica-hausner>, letzter Aufruf: 23.07.2020.

17 Das Festival fand von 27. bis 29. April 2016 statt. Vgl. <http://www.acfny.org/media/press-images-texts/austrian-american-short-film-festival/>, letzter Aufruf: 23.07.2020.

18 Carolin Gasteiger: Wie sich »Me Too« auf die Oscars auswirkt. [04.03.2018], <http://www.sueddeutsche.de/kultur/oscar-nominierungen-wie-sich-me-too-auf-die-oscars-auswirkt-1.3889080>, letzter Aufruf: 20.04.2020.

19 Ebd.

20 Vgl. <http://www.app.oscars.org/class2017/#international-stat>, letzter Aufruf: 04.06.2020.

21 Vgl. <http://oe3.orf.at/stories/2898507/>, letzter Aufruf: 04.06.2020.

stein für eine künftig zu etablierende Hausner-Forschung setzen zu wollen, ist der Fokus dieses Buches deutlich und exklusiv auf jene filmischen Projekte gerichtet, für die sie als Regisseurin und Drehbuchautorin verantwortlich zeichnete.

Obwohl ihre Werke in den vergangenen Jahrzehnten zuverlässig den Weg in nationale wie internationale Feuilletons fanden und Hausners Filmschaffen zudem mit den Retrospektiven *The Miracle Worker*²² in New York City und *The Cinema of Jessica Hausner*²³ in London mittels umfangreicher Werkschauen sichtbar gemacht und gewürdigt wurde, gleichen die akademischen Publikationen bisher zaghaften Annäherungen.²⁴ Diesem auffälligen Missstand begegnet die nachfolgende Bestandsaufnahme des Hausner'schen Œuvres und spannt dazu einen Bogen von FLORA (1997) bis LITTLE JOE (2019).

Den Grundstein ihrer Karriere als Filmschaffende legte Jessica Hausner mit der Aufnahme ihres Studiums am Institut für Film und Fernsehen der staatlichen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, kurz: an der Filmakademie Wien.

Es hat damit begonnen, dass ich mich an der Filmakademie Wien für Regie beworben habe, man mir aber nahe legte, für Schnitt zu inskribieren, weil man anscheinend meinem Erscheinungsbild und meinem Geschlecht nach urteilte und man mich daher für Schnitt geeignet hielt. Ich war dann für Schnitt und Regie inskribiert und in beidem schlecht. [...] Dazu kam, dass mein Regieprofessor damals mir vorschlug, doch lieber

-
- 22 Die von Florence Almozini und Dan Sullivan organisierte Retrospektive war von 8. bis 10. November 2019 im Lincoln Center in New York City zu sehen. Vgl. <https://www.filmlinc.org/series/jessica-hausner-the-miracle-worker/>, letzter Aufruf: 24.07.2020.
- 23 Die Retrospektive konnte von 21. bis 29. Februar 2020 im Londoner BFI Southpark besucht werden. Vgl. <https://radiantcircus.com/screen-diary-jessica-hausner-in-conversation-at-bfi-southbank-21-february-2020/>, letzter Aufruf: 24.07.2020.
- 24 Gründe dafür mögen unter anderem in der Verfügbarkeit der Filme und in der fehlenden institutionellen Dokumentation von validen filmspezifischen Daten gefunden werden. Während FLORA, LOVELY RITA, HOTEL, LOURDES und AMOUR FOU in der *Hoanzl*-Sammlung *Der österreichische Film* aufgenommen wurden, LITTLE JOE sowohl als DVD als auch via Stream gesichtet werden kann und der *Diagonale*-Trailer TOAST sowie das Musikvideo OIDA online aufgerufen werden können, sind der Experimentalfilm TOAST, der einminütige Beitrag RUFUS und der mittellange Diplomfilm INTERVIEW nicht komplikationslos erhältlich. Erschwerend kommt hinzu, dass in Hausners konkretem Fall die offiziellen Angaben in den Online-Präsenzen des ÖFI und der Lumiere-Datenbank sowie die Einträge in der IMDb weder vollständig noch korrekt sind.

zu heiraten, als so zu enden wie all diese erfolglosen Regiestudenten, aus denen nie richtige Regisseure werden.²⁵

Während ihrer Jahre an der FAK entstanden zunächst die Kurzfilme *HERR MARES* (1992), *RUTHS GEBURTSTAG* (1992), *ANNE* (1993), *ICH MÖCHTE SEIN MANCHMAL EIN SCHMETTERLING* (1993) und *IRMGARD* (1996).²⁶ Neben der Arbeit an den eigenen Projekten unterstützte sie zudem Kommiliton_innen bei der Verwirklichung ihrer Filmideen. Beispiele für dieses kooperative Miteinander sind in Hausners Fall etwa die Tätigkeit als Kameraassistentin bei der Realisierung von *NACHTSCHWALBEN* (1993, Barbara Albert), sie schrieb zusammen mit Ruth Mader, Adrián García-Landa und Martin Leidenfrost das Drehbuch für *KILOMETER 123,5* (1994, Ruth Mader) und war als Regieassistentin in die Produktion von *ÄGYPTEN* (1997, Kathrin Resetarits) involviert.

Zum sich verfestigenden Gefühl, an der FAK »völlig fehl am Platz«²⁷ zu sein und sich »auf der Suche nach einer Sprache [zu befinden], die an der Filmakademie nicht gesprochen und nicht unterrichtet wurde«²⁸, gesellte sich eine einschneidende Erfahrung im Rahmen einer Lehrveranstaltung:

Der Höhepunkt oder Tiefpunkt war dann ein Seminar für Synchronregie. Wir mussten eine schlechte Liebesszene im Stil einer Fernsehserie der achtziger Jahre synchronisieren. Ich [...] konnte das wirklich nicht ernst nehmen und daher fiel mir keine einzige Regieanweisung ein. Der Synchron-Regisseur, der das Seminar leitete, hat dann zum Abschluss jedem Studenten ein Feedback gegeben – was er gut oder schlecht machte – und am Ende sagte er, nur eine Studentin hat komplett versagt und er zeigte auf mich.²⁹

25 Hausner: Rede an der DFFB. 2017, S. 51.

26 Vgl. Karin Schiefer: *Filmgespräche zum österreichischen Kino*. Wien: Synema 2012, S. 13. Gespräche mit der FAK, dem Filmarchiv Austria wie auch der *Coop99* ergaben, dass besagte Kurzfilme weder für die wissenschaftliche Beschäftigung noch für die Sichtung durch ein interessiertes Publikum zugänglich gemacht werden können. Deshalb habe ich mich bewusst zu einer zeitlichen Begrenzung des Analysekorpus' entschieden und definiere *FLORA* als chronologischen Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchungen.

27 Hausner: Rede an der DFFB. 2017, S. 51.

28 Ebd. S. 52.

29 Ebd. S. 53.

Hausner wiederholte ein Semester, zunächst willens das Regiestudium trotz selbstempfundener Widrigkeiten zu bewältigen, ließ sich dann aber nach Axel Cortis Tod beurlauben, »floh aus Wien [...] [,] ging nach Berlin [...] und schrieb abends an einem Drehbuch.«³⁰ In diesen Zeitraum fiel auch Hausners initiative Kontaktaufnahme zu Michael Haneke.

Ich habe ihn damals kontaktiert und ihn gefragt, ob ich bei einem Film mitarbeiten darf, weil ich seine Filme so toll fand. Zu dem Zeitpunkt hatte er die ersten drei Filme gemacht und die waren für mich das Originellste, was ich in Österreich je gesehen hatte.³¹

Haneke entsprach ihrer Bitte und ermöglichte ihr die Mitarbeit an *FUNNY GAMES* (1997, Michael Haneke); zusammen mit Katharina Biró sammelte sie so Erfahrungen als Script Girl.³² Hausner nahm anschließend an einem von Haneke geleiteten Seminar an der FAK teil, durchgängig unterrichtet worden sei sie von dem vielfach preisgekrönten Regisseur im Verlauf ihres Studiums jedoch nicht:

Das taucht immer mal wieder in Biografien auf, ist aber eigentlich nicht richtig. Das hat sich irgendwie so rumgesprochen, weil man meine ersten Filme mit seinen Filmen verglichen hat, und es ist immer leicht zu sagen: »Ja, die war Schülerin vom Haneke.« – auch wenn das gar nicht stimmt.³³

Im *Oktoskop*-Gespräch äußerte sich Barbara Albert hinsichtlich der in Filmjournalismus und -wissenschaft durchaus üblichen vergleichenden Betrachtungen und Analysen kritisch:

Also ich habe das sehr stark empfunden, dass du bis zu deinem zweiten Film [...] verglichen [wirst]. Und ich glaube ehrlich gesagt, dass es auch damit zu tun hat [...], dass wir relativ jung Filme gemacht haben – jung und Frauen – und dann müssten da ja irgendwo die Altmeister sein, von denen wir so quasi »gefladert« [Anm. SG: Mundartaussdruck für »gestohlen«] haben. [Jessica Hausner lacht.]³⁴

30 Ebd. S. 54.

31 Hausner zit. n. 10.1 Skype-Interview mit Jessica Hausner [15.11.2016].

32 Vgl. Robert von Dassanowsky: *Austrian Cinema: A History*. North Carolina: McFarland 2005, S. 258.

33 Hausner zit. n. 10.1 Skype-Interview mit Jessica Hausner [15.11.2016].

34 Albert zit. n. 10.3 Protokoll *Oktoskop*-Beitrag [16.06.2006].

In Hausners Fall war besagter »Altmeister« Michael Haneke, begünstigt wurden die unzähligen Vergleiche ihrer beider Filme zudem durch den Umstand, dass fälschlicher Weise behauptet wurde, die Regisseurin habe bei Haneke das Filmemachen gelernt. So mutierten selbst wohlwollende Besprechungen von *LOVELY RITA* zum regelrechten Haneke-Stigma. Exemplarisch sei an dieser Stelle ein von Thilo Wydra verfasster Artikel herangezogen, der die exorbitanten Vergleichsorgien stellvertretend verdeutlicht. Obwohl sichtlich bemüht, Hausners Spielfilmdebüt differenziert zu besprechen, gelang ihm dies nicht, ohne den Namen »Haneke« in höchstem Maß zu strapazieren.

Es ist unverkennbar, hier muß Michael Haneke Pate gestanden haben [...]. [Mit] ihrem äußerst bemerkenswerten Langfilmdebüt *Lovely Rita* [...] bläst sie laut ins Hanekesche Horn, und dies erstaunlich gut. [...] Und ganz ähnlich wie bei Haneke ist es reinster – inhaltlicher und visueller – Minimalismus, der hier die Eskalationsspirale unspektakulär seziert [...]. Aber Jessica Hausner, diese Hoffnung aus dem Österreichischen, sie wird ihren ureigenen Weg gehen. Wird weiter ihre eigenen Bilder machen. [...] Und ihr geistiger Ziehvater Michael Haneke hält weiter schützend die Hand darüber.³⁵

Während Hausners Auszeit in Berlin wurde indes Wolfgang Glück zum neuen Dozenten der Regie-Klasse berufen.³⁶ Zunächst als Gastprofessor und ab dem Jahr 1997 als Leiter der Abteilung »Film und Fernsehen« bestärkte er seine Studierenden darin, sich auf die Suche nach eigenen Ausdrucksformen zu geben. Diese Geisteshaltung beeinflusste offenbar auch Hausners weiteren Werdegang:

Als ich zurück nach Wien kam, zeigte ich meinem neuen Prof das Buch [Anm. SG: das Drehbuch zu *FLORA*]: und er sagte: [»]Hauptsache, dir gefällt's. DU musst wissen, was du damit erzählen willst. Aber das musst du dafür genau wissen und dann auch genau so umsetzen, ohne dich von irgendjemandem davon abbringen zu lassen.[«] Das hat mich ins Herz getroffen. [...] Immer ging es nur darum, eine bestimmte Vorgabe

35 Thilo Wydra: *Lovely Rita*. [o.D.], <http://www.schnitt.de/202,2067,01.html>, letzter Aufruf: 20.07.2020.

36 Vgl. Andreas Ungerböck/Mitko Javritchev (Hrsg.): *Ray Filmmagazin: 65 Jahre Filmakademie Wien*. Sonderheft 2017, S. 7.

zu erfüllen, und sei es auch nur eine Geschmackserwartung zu erfüllen. Und plötzlich sagt mir jemand: was ich mir ausgedacht habe, ist genau das, was ich umsetzen soll. Das und nur das.³⁷

1.1 FLORA (1997)

Mit der Präsentation ihres 25-minütigen Kurzfilmes FLORA anlässlich des *Internationalen Filmfestivals von Locarno* rückte Hausner erstmals als Regisseurin und Drehbuchautorin ins internationale Scheinwerferlicht.

1.1.1 Zum Inhalt

FLORA erzählt die Coming-of-Age-Geschichte der titelgebenden Hauptfigur (Claudia Penitz), einem jungen Mädchen auf dem Sprung ins Erwachsenenalter, das noch bei den Eltern wohnt. Höhepunkt ihres behüteten Lebens ist der Besuch einer lokalen Tanzschule. Hier sticht ihr der »elegante Tangotänzer [...] ins Auge, seine Gesten sitzen so perfekt wie sein Jackett. Er sieht über Flora hinweg, ganz anders als der zaghafte Box-Fan, der Flora in eine Bar einlädt.«³⁸ Statt mit ihrem heimlichen Schwarm Attila Wohlgemuth (John F. Kutil) über das Parkett zu schweben, bleibt Flora – da niemand sie auffordert – am Rand der Tanzfläche sitzen, bis der unscheinbare Jakob (Andreas Götz) ihrer gewahr wird. Wenngleich nicht erste Wahl, lässt sie sich zuerst auf einen Tanz und in Folge auf eine Beziehung mit dem jungen Mann ein, der ihr nach einer familiären Eskalation – ihre Mutter (Hertha Hans) hat Floras Straps Gürtel in der Wäsche gefunden, der Vater (Alfred Farkas) beschimpft die Tochter daraufhin als Hure – Unterschlupf in seiner Wohnung bietet und sich fürsorglich um sie kümmert.

Doch als Flora den begehrten Attila auf der White-Trash-Bad-Taste-Modeschau trifft und er ihr plötzlich und unverhofft die ersehnte Aufmerksamkeit schenkt, lässt sie sich von ihm zum sexuellen Tête-à-Tête

³⁷ Hausner: Rede an der DFFB. 2017, S. 54 f.

³⁸ Elisabeth Büttner: Der Blick der Liebe. In: Christian Dewald (Hrsg.): *Filmhimmel Österreich, I. Das Privileg zu sehen*. Heft 009, Wien: Filmarchiv Austria 2005, S. 3–5; hier: S. 3.

verführen, kündigt Jakob sowohl Beziehung als auch Untermietverhältnis und steht daraufhin mit ihrem Koffer vor Attilas Tür. Der lässt sie aber brüsk abblitzen. Die Jugendliche kehrt kurzerhand zu Jakob zurück, um aber genauso hastig wieder aus seiner Wohnung Reißaus zu nehmen. In einem Auto fährt sie schließlich alleine auf einer einsamen Landstraße dem Horizont entgegen.

1.1.2 Produktion und Filmförderung

Für die Verwirklichung ihrer Filmidee suchte sich Hausner Unterstützung im Kreis der Kommiliton_innen, Bekannten und Verwandten: Martin Gschlacht zeichnete als Produzent verantwortlich, Kathrin Resetarits half durch künstlerische Mitarbeit und war sowohl in der Tanzschule als auch bei der »White Trash Bad Taste«-Modeschau als Komparsin zu sehen. In diesen Szenen traten außerdem weitere Personen in Erscheinung, die in den folgenden Jahren in der österreichischen Film- und Kunstszene aktiv und präsent werden sollten: Schwester und Kostümbildnerin Tanja Hausner, Kameraassistent Nino Volpe, Regisseur und (Drehbuch-) Autor Jörg Kalt, Filmwissenschaftler Drehli Robnik wie auch die Medienkünstler Peter Szely und Christoph Cargnelli sind im Kurzfilm als Darsteller_innen zu finden. Jessica Hausner selbst legt als eine der (in den Closing Credits als »Übrigbleiberinnen« bezeichneten) jungen Frauen in der Tanzschule einen Cameo-Auftritt aufs Parkett.

Finanzielle Unterstützung erhielt FLORA durch die Kulturabteilung des Landes Niederösterreich, das Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, die Kulturabteilung des Magistrats der Stadt Wien sowie die Stadtgemeinde Mödling. Im Kunstbericht des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) – einer jährlichen Publikation, in welcher alle zugehörigen Förderungsmaßnahmen und -ausgaben für den jeweiligen Berichtszeitraum zusammengefasst dargestellt werden³⁹ –

39 Mit 1. März 2014 trat eine Novelle des Bundesministeriengesetzes in Kraft, die eine Eingliederung der Kunstsektion in das Bundeskanzleramt vorsah. Die staatlichen Kulturaufgaben wurden und werden ab diesem Zeitpunkt nicht mehr vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, sondern vom Bundeskanzleramt wahrgenommen. Siehe dazu http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblAuth/BGBL_2014_I_11/BGBLA_2014_I_11.html, letzter Aufruf: 05.06.2020.

wurde die Herstellungs- und Produktionsförderung im Jahr 1995 mit einem Betrag von öS 25.000,00 ausgewiesen.⁴⁰

1.1.3 Festivals und Auszeichnungen

FLORA wurde am *Internationalen Filmfestival von Locarno* in der Sektion »Pardi di Domani« erstaufgeführt. Diese Sparte richtet sich dezidiert an den filmschaffenden Nachwuchs, also an die (so die deutsche Übersetzung) »Leoparden von morgen«, die mit Kurzfilmen auf sich und ihr Filmschaffen aufmerksam machen können. In der Jury saß im Jahr 1997 – neben Alexander Horwath, Chika Schultze-Rhonhof und Tania Schöcklin – der Franzose Jean-Pierre Beauviala, dessen Name unweigerlich mit der Kameramarke *Aaton* verbunden ist. Beauviala war Wegbereiter des synchronen Kamerasystems, welches es in den 1970er-Jahren erstmals ermöglichte, Ton und Bild zeitgleich aufzunehmen. Im Wettbewerb wurde FLORA zwar nicht mit dem Hauptpreis ausgezeichnet, von der Jury aber mit dem *Aaton-Award* gewürdigt.⁴¹

Auf der *Viennale 1997* wurde der Kurzfilm mit dem Preis *Neues Kino* bedacht, gewann den zweiten Preis des Potsdamer *Internationalen Studententilmfestivals Sehsüchte* und den Publikumspreis des *Internationalen Studententilmfestivals der Filmakademie Wien 97*.⁴² Außerdem erhielt FLORA im Januar 1999 auf dem *Premiers Plans – Festival d’Angers* eine Auszeichnung in der Kategorie »films d’écoles«. Die Jury, bestehend aus Festival-Präsident Lucian Pintilié, Giovanna Mezzogiorno, Carmen Chaplin, Benoît Poelvoorde und Joël Farges, verlieh Hausner den mit FF 11.000,00 dotierten *Grand Prix du Jury*.⁴³

40 Vgl. *Kunstbericht 1995*. <https://www.bmkoes.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, S. 129. Letzter Aufruf: 05.06.2020.

41 Die Richtigkeit der Angabe wurde von Sara Ameti, Mitarbeiterin des *Internationalen Filmfestivals von Locarno*, am 17. Mai 2016 schriftlich bestätigt.

42 Vgl. http://www.coop99.at/web-coop99/?page_id=518, letzter Aufruf: 05.06.2020. Ob die Angaben zu besagten drei Preisen korrekt sind, konnte – trotz intensiver Recherchebemühungen – nicht verifiziert werden.

43 Vgl. <http://www.premiersplans.org/festival/archives/palmares/palmares99.pdf>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

1.1.4 Verwertung

Seit dem Jahr 1996 erfasst das *European Audiovisual Observatory* die Ticketverkaufszahlen des europäischen Filmmarkts. In Zusammenarbeit mit den jeweiligen nationalen Quellen und dem MEDIA-Programm der Europäischen Union wurde im November 2000 die Datenbank »Lumiere« online gestellt, auf welcher seitdem die gesammelten Verwertungsdaten abgerufen werden können.⁴⁴ Sowohl die Premiere, Veröffentlichung wie auch die Verwertung von *FLORA* fielen in die Anfangsphase des Aufbaus der Datenbank, was wohl auch der Grund dafür sein mag, dass weder hier noch in den österreichischen Pendanten Besucherzahlen zu Hausners Kurzfilm und dessen Aufführung in Locarno, Wien oder Anger eruiert werden können.

Früheren Datums sind jedoch das Screening anlässlich des vom *Radio Helsinki* präsentierten *Space Movie Special* am 1. Februar 2006 im Kunsthaus Graz⁴⁵ sowie die Projektion im Rahmen der »Living Collection« im Wiener *Metro Kinokulturhaus*. In Zusammenarbeit mit dem Filmarchiv Austria kuratierte die im Jahr 1990 als Non-Profit-Organisation gegründete *sixpackfilm*, die ihren wesentlichen Vereinszweck in der »Herstellung von Öffentlichkeit für das österreichische künstlerische Film- und Videoschaffen im In- und Ausland«⁴⁶ sieht, monatlich und »abseits jeder Kategorisierung eine lebendige Montage des österreichischen künstlerischen Films in den Kontext eines jeweiligen Programmschwerpunkts«⁴⁷. Unter dem Veranstaltungstitel *Nowhere City* wurde *FLORA* zusammen mit *WIEN 17, SCHUMANNGASSE* (1967, Hans Scheugl), *LUFT-RÄUME* (1990, Fridolin Schönwiese) und *GEFÜHL DOBERMANN* (2015, Gabriele Mathes) am 7. März 2016 gespielt,⁴⁸ doch auch diesbezüglich fehlen konkrete Besucherzahlen. Einzig für das Jahr 2002 dokumentiert die Lumiere-Datenbank in Großbritannien 596 Besucher_innen, die Hausners Kurzfilm gesehen haben sollen.⁴⁹

Gemeinsam mit der *sixpackfilm* und der Tageszeitung *Der Standard* brachte die auf den österreichischen Film spezialisierte Vertriebsfirma *Hoanzl* im November 2006 in der Edition *Der österreichische Film* die

44 Vgl. <http://lumiere.obs.coe.int/web/sources/histo.html>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

45 Vgl. http://spacemovie.mur.at/0602_hausner1.html, letzter Aufruf: 05.06.2020.

46 https://www.sixpackfilm.com/de/page/about_sixpack/, letzter Aufruf: 05.06.2020.

47 <https://www.filmarchiv.at/program/monthly-series/living-collection/>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

48 Vgl. <http://web.filmarchiv.at/tribe-events/nowhere-city/>, letzter Aufruf: 31.03.2018.

49 Vgl. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=19377, letzter Aufruf: 05.06.2020.

DVD #049 *Speak Easy – Kurzfilme* auf den Markt, welche sieben Kurzfilme der vergangenen Jahre enthält. Neben *DIE FRUCHT DEINES LEIBES* (1996, Barbara Albert), *ÄGYPTEN, AUTOMATIC* (2002, Josef Dabernig), *DIE SCHWARZE SONNE* (1992, Johannes Hammel), *COPY SHOP* (2001, Virgil Widrich) und der titelgebenden Produktion *SPEAK EASY* (1997, Mirjam Unger) wurde auch Hausners *FLORA* in diese Sammlung aufgenommen.⁵⁰

1.1.5 Ein Beet voller Setzlinge

Der gemeinnützige Verein *filmABC Institut für angewandte Medienbildung und Filmvermittlung* veröffentlichte in Zusammenarbeit mit der Medienabteilung des BMUKK sein Heft Nummer 4 mit dem Titel *Nouvelle Vague Viennoise – Kurzfilme*.⁵¹ Im Zentrum der Ausgabe standen die drei österreichischen Kurzfilme *SONNENFLECKEN* (1998, Barbara Albert), *FLORA* und *SPEAK EASY*, die einerseits aufgrund ihrer zeitlichen Knappheit und andererseits hinsichtlich ihrer Thematik als für den Schulunterricht besonders geeignet eingestuft wurden.

Alle drei Filme präsentieren eine schnörkellosen [sic] Milieustudie, die lakonische Beobachtungen am Rande der Ereignislosigkeit offenbaren. Die Geschichten, die von Wünschen, Träumen und der Suche nach sich selbst handeln, wirken so authentisch und greifbar, dass sie sich wie im Schwebzustand zwischen Dokumentarischem und Fiktion bewegen. Die lebens- und zeitnahe Inszenierung aller drei Filme bietet deshalb einen geeigneten Identifikationsrahmen für Schülerinnen und Schüler, die sich mit ähnlichen Lebensfragen wie die ProtagonistInnen auseinandersetzen.⁵²

Den Vereinsstatuten entsprechend verfasste Lisa von Hilgers ein Themenheft, das sich der »umfassenden Förderung von differenzierten Auseinandersetzungen mit Medien und ihren audiovisuellen Möglichkeiten [...] widmet.«⁵³ Die *filmABC*-Unterlagen sind als begleitendes Unterrichtsmaterial für Lehrer_innen konzipiert und sollen eine »kritische und lebhafte

⁵⁰ Vgl. <https://www.hoanzl.at/049-speak-easy-kurzfilme.html>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

⁵¹ Vgl. Lisa von Hilgers: *Nouvelle Vague Viennoise – Kurzfilme*. [02.10.2008], http://www.filmabc.at/documents/04_Filmheft_Nouvelle_Vague_Vienna.pdf, letzter Aufruf: 04.06.2020.

⁵² Ebd. S. 1.

⁵³ <http://www.filmabc.at/index.php?kap=12&subkap=19>, letzter Aufruf: 04.07.2020.

Auseinandersetzung mit dem Medium Film«⁵⁴ fördern. Neben Hintergrundinformationen zu den Filmen, deren Regisseur_innen und Hinweisen zu möglichen Interpretationsansätzen bieten die Publikationen dezidierte Fragestellungen und konkrete Übungen, um die Schüler_innen bei ihrer Beschäftigung mit Filmen anzuleiten.

Die *filmABC*-Publikation empfiehlt Jugendlichen und jungen Erwachsenen die Sichtung des Kurzfilms bzw. der Kurzfilme zur Reflexion der eigenen Lebenslage – und drängt FLORA damit in die Ecke der pädagogisch-wertvollen Produktionen. Das verwundert zwar in Anbetracht des Plots nicht (immerhin folgt FLORA in Ansätzen den tradierten Konventionen des Coming-of-Age-Genres), doch Hausners Kurzfilm hat auf ästhetischer Ebene weitaus mehr zu bieten, als lediglich auf den Plot rund um eine adoleszente Protagonistin beschränkt zu werden.

Signifikant an FLORA erscheint zunächst die Art und Weise, wie die Regisseurin den Film eröffnet. »Noch vor den Credits zeigt FLORA eine Haltung.«⁵⁵ schrieb die Filmwissenschaftlerin Elisabeth Büttner und führte aus:

Flora singt. Ihre Augen wandern dabei unruhig und meiden den direkten Kontakt mit dem Kameraauge. Sie halten ihre Liebe und ihre Angst nach innen zurück. »Nichts anderes ist der BLICK«, schreibt Roland Barthes. In ihm steckt immer ein Ausfluss von Wahrheit und von Verrücktheit. Eine Geschichte der Blicke nimmt ihren Lauf.⁵⁶

Büttners Text ist eine der wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Hausners Erstlingswerk und lenkt – unter Bezugnahme auf Roland Barthes' Schriften *Die helle Kammer*⁵⁷ und *Auge in Auge*⁵⁸ – den Fokus der Analyse auf die Eindringlichkeit der Blicke und damit auf eine inszenatorische Besonderheit, die bei der Betrachtung von Hausners Gesamtwerk immer wieder auffällig in den Vordergrund rückt. Doch nicht nur die visuelle Inszenierung der Eröffnungssequenz ist außergewöhnlich, auch auf der Ebene des Filmtons bietet der Kurzfilm eine akus-

54 <http://www.filmabc.at/index.php?kap=13&a=1>, letzter Aufruf: 04.07.2020.

55 Büttner: *Der Blick der Liebe*. 2005, S. 3 [H. i. O.].

56 Ebd.

57 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 124.

58 Vgl. Roland Barthes: *Auge in Auge*. Anhang zum ersten Teil. In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 313–319; hier: S. 318 f.

tisch-narrative Besonderheit, die sich Jahre später in adaptierter Form in AMOUR FOU wiederfindet.

Der Einsatz des Filmtons in FLORA darf im Kontext von Hausners Gesamtwerk nicht als repräsentativ verstanden werden, da die plakative Art und Weise, wie Musik und Ton genutzt werden, in ihrem bisherigen filmischen Schaffen einzigartig ist. Als später subtiler genutzte Ausdrucksform ist der Ton bei dem Kurzfilm jedoch insofern ein Vorgriff, als hier ein kommentierendes Verhältnis etabliert wird: Während die Protagonist_innen über weite Strecken kaum Worte zu finden scheinen und die Entwicklungen und Ereignisse im Handlungsverlauf nahezu sprachlos über sich ergehen lassen, fungieren die gewählten Musiktitel in FLORA nicht als Untermalung, sondern als akustische Kommentierung der Szenen. Egal ob Gerhard Wendland *Tänze mit mir in den Morgen* singt, Elton John's *Your Song* erklingt, die österreichische Sängerin Gilla *Tu' es!* ins Mikrofon haucht oder George Michael *A Different Corner* intoniert: Die zu hörenden Textpassagen stehen immer in deutlichem Zusammenhang mit dem Sichtbaren; sie scheinen zu appellieren und zu motivieren, sind aber vor allem Kommentar des Geschehens oder musikalische Antizipation dessen, was darauffolgend als Filmhandlung ins Bild gesetzt wird. Wenn Flora und Attila etwa nach dem sexuellen Tête-à-Tête wieder zur Gruppe der Feiernden auf der Party zurückkehren und zeitgleich *Das Lied der Schlümpfe* mit Vader Abrahams Frage »Sagt mal, von wo kommt ihr denn her?« einsetzt, so ist die Musikkwahl nicht nur Referenz auf ein populäres Musikstück⁵⁹, sondern zugleich sowohl situationskomisch, ganz dem Definitionssinn eines sich »entgegen anderer Erwartungen zu einem komischen oder grotesk-absurden Szenario«⁶⁰ entwickelnden Moments entsprechend, wie auch tragikomisch, wobei die Tragik einer possenhaften Parallelität von Filmhandlung und Liedtext entspringt.

59 Der niederländische Musiker Vader Abraham, mit bürgerlichem Namen Pierre Kartner, sorgte im Jahr 1977 mit *'t Smurfenlied* für einen großen, vor allem aber langanhaltenden Erfolg: In Deutschland hielt sich *Das Lied der Schlümpfe* insgesamt 48 Wochen, in Österreich 32 Wochen in der Hitparade. Neben Kartners Schlagerkomposition *In 't kleine café aan de haven*, die es im deutschsprachigen Raum als *Die kleine Kneipe* bzw. *Das kleine Beisl* dank der Interpretation von Peter Alexander zu breiter Rezeption brachte – ist das für den Zeichentrickfilm *LA FLÛTE À SIX SCHTROUMPFS* (1976, Peyo/Jose Dutilieu/Eddie Lateste; dt. Titel: *DIE SCHLÜMPFE UND DIE ZAUBERFLÖTE*) produzierte »Schlumpflied« bis heute wohl sein bekanntestes Stück.

60 Caroline Amann: *Situationskomik*. [o. D.], <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7637>, letzter Aufruf: 20.06.2020.

Bereits der Anfang des Films arbeitet mit diesen Mitteln: Mit dem Schwarzbild hebt die dünne Stimme eines Mädchens zur musikalischen Ouvertüre an: »Es steht ein Blümchen ganz allein, verlassen tief im Wald.« singt sie leidenschaftslos, ihr Vortrag wird von Blockflöten- und Gitarrenklängen begleitet. Dass die Eröffnungssequenz als antizipatorisch verstanden werden muss, zeigt sich bereits einen Schnitt später, als eine blasse Jugendliche in hellblauer Hemdbluse und mit unordentlich gebundenem Haar ins Bild rückt. Sie wirkt seltsam fahl und im Bildraum isoliert, die dominante tannengrün-beschichtete Schultafel im Hintergrund avanciert zugleich zur Analogie des eben noch besungenen Waldes. Ganz unverkennbar soll in übertragender Weise sichtbar gemacht werden, was Sekunden zuvor lediglich zu hören war. Dass Hausner dem Publikum in den ersten Momenten ihres Kurzfilms das Visuelle verwehrt, ist weniger dem Zufall geschuldet denn vielmehr inszenatorisches Kalkül. »Schwarz ist noch kein Bild, obwohl wir die Stimmen schon hören; und Schwarz kann doch ein Bild sein, wenn es zeigt, dass man nichts sehen kann.«⁶¹ Wie es die Regisseurin in der einleitenden Sequenz mustergültig vorführt, verschiebt das anfängliche Schwarzbild den Rezeptionsfokus; durch das fehlende visuelle Angebot erhebt sich die auditive Ebene jäh zum Zentrum der Wahrnehmung. Ohne dass es den Zuseher_innen an dieser Stelle bewusst ist, hat Hausner den Filminhalt mit ihrer Eröffnungssequenz bereits vorweggenommen. Das Volkslied, dessen ersten beiden Strophen die titelgebende Hauptfigur in Folge intoniert, spoilert nämlich zu Beginn den Handlungsverlauf. Im Archiv des Österreichischen Volksliedwerkes findet man den vollständigen Text besagten Volksliedes,⁶² der sich in drei Strophen gliedert.

61 Hans Jürgen Wulff: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem. In: *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Ausgabe 17, 1/2013, S. 9–26; hier: S. 9.

62 Von besagtem Volkslied wurden mehrere Fassungen dokumentiert, die sich textlich marginal unterscheiden. Ich beziehe mich in weiterer Folge auf jene Version, die im Archiv des Österreichischen Volksliedwerkes unter der Identifikationsnummer 74203 geführt wird. Der vollständige Liedtext findet sich zum einen in der von der Stadtgemeinde Tulln, der Niederösterreichischen Heimatpflege und dem Niederösterreichischen Volksliedwerk herausgegebenen Band *Lieder aus dem Tullnerfeld, aus der Sammlung Leopold Bergolth*. Tulln: Eigenverlag 1992, S. 29 bzw. kann zum anderen im Web-Katalog des Verbunds der VolksLiedWerke Österreichs und Südtirols aufgerufen werden. Siehe dazu <https://www.volksmusikdatenbank.at>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

Es steht a Bleamal ganz alloan, verlässn tief im Wäld,
 der Summer, der is längst schon aus, der Wind waht eisig kält.
 Die Blattln fälltn schon von die Bam, die Vogerl, die san stad.
 Der Herbst hå [sic] alles groß und kloan in d'weite Welt verstraht.⁶³

Flora singt die erste Hälfte der ersten Strophe, bedient sich allerdings nicht der Mundart, sondern bringt – wohl dem besseren Verständnis im deutschsprachigen Raum geschuldet – den Text in sprachnormierter Form dar. Aus dem *Bleamal* wird ein *Blümchen*, das einsam und allein der Witterung trotzt. Die Verdeutlichung der herbstlichen Stimmung wird in FLORA dann aber ausgespart. Dem »eisigkalten Wind« folgt nahtlos der Auftritt des männlichen Protagonisten:

A eleganter Kavalier, der eh viel Bleamal håt,
 der sägt zum Röserl: Geh mit mir, i nimm dich mit in d'Städt!
 Er nimmt's und brockt's vom Asterl åb, riacht amål, zwoamål drån,
 dänn wirft er's Röserl auf die Erd, sein' Schuldigkeit håts tån!⁶⁴

In Hausners Film übernimmt Attila Wohlgenut die Rolle des Kavaliers. Der Tango tanzende Frauenschwarm erobert Floras Herz, doch wie im Volkslied gleichsam prophezeit, geht er nicht behutsam mit den Gefühlen der verliebten Jugendlichen um, sondern bedient sich ihrer sexuell und hat danach kein Interesse mehr an ihr.

Was in der Eröffnungssequenz von FLORA verborgen bleibt, ist die dritte Strophe des Volksliedes, in welcher ein zweiter männlicher Protagonist eingeführt wird:

A recht a ärmer Håltərbua, der 's Röserl längst håt gliabt,
 der siacht sei oanzigs Bleamal tot, dås måcht ihn tiaf betrüabt.
 Er legt's glei woanat in a Gruabn, die Sunn scheint bluatig rot,
 dänn sägt er still: Mei oanz'ger Schatz, leb wohl und pfuat di Gott!⁶⁵

Wird diese Textpassage zwar nicht präsentiert, so findet sie doch Einlass in den Handlungsverlauf. Jakob, ein schüchterner, unscheinbarer jun-

63 *Lieder aus dem Tullnerfeld. Aus der Sammlung Leopold Bergolth.* Tulln: Eigenverlag 1992, S. 29.

64 Ebd.

65 Ebd.

ger Mann, nimmt die Rolle des »Hälterbua« (hochdeutsch: Hirte) ein, bemüht sich redlich um Flora, kann sie aber trotz aller Anstrengungen nicht für sich gewinnen.

Die eindringliche Eröffnungssequenz von Hausners Kurzfilm nimmt also sowohl den Handlungsverlauf als auch die Figurenkonstellation vorweg. Die Textzeilen des Volksliedes sind nicht nur akustische Vorboten, die eine vage Ahnung des Folgenden vermitteln, sondern vielmehr expliziter Hinweis auf das Kommende. So wie besagte einleitende Szene für die darauffolgende Filmhandlung, ist FLORA gleichermaßen für Hausners weiteres Regieschaffen von hoher Relevanz, denn zahlreiche filmische Mittel, die in dem Kurzfilm Anwendung fanden, kommen in späteren Produktionen in adaptierter Weise wieder zum Einsatz. Den biologischen Duktus des Filmtitels aufnehmend, gleicht der Kurzfilm einem Beet von Setzlingen, bestehend aus Ideen und Skizzen. Die Regisseurin lässt diese sprießen und gedeihen, um sie an späterer Stelle ihres Filmschaffens in gewachsener Form erneut aufzugreifen. Die Einleitungssequenz von FLORA, in welcher Hausner durch die bewussten Wahl eines spezifischen Musikstücks in einem frühen Stadium des Filmes die darauffolgende Handlung vorwegnimmt und damit geschickt eine der Funktionen von Filmmusik nutzt, welche die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa wohl als »Mittel zur Antizipation des Handlungsinhaltes«⁶⁶ identifiziert hätte, ist ein eindrucksvolles Beispiel für diese Ideen-Wachstumsphase. Das Spoilern von Ereignissen durch diegetische Musik ist zum Zeitpunkt des Erscheinens von Hausners Kurzfilm längst kein Novum. Ein prominentes filmhistorisches Beispiel für die derartige Verwendung eines Liedes ist etwa in Fritz Langs *M* (1931, Fritz Lang; Alternativtitel: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*) gegeben. Bereits in der Eröffnungseinstellung des Filmes – er ist eine der ersten deutschen Tonfilmproduktionen – bewies Lang, wie bewusst er die Möglichkeiten des damals neuen Mediums Tonfilm zum künstlerischen Ausdruck zu nutzen verstand.⁶⁷ »Warte, warte nur ein Weilchen, bald kommt der schwarze Mann zu dir. Mit dem kleinen Hackebeilchen macht er Schabefleisch aus dir.« singt ein kleines, blondes Mädchen, umringt von gleichaltrigen Spielkamerad_innen, ei-

66 Lissa zit. n. Claudia Bullerjahn: Ein begriffliches Babylon – Von den Schwierigkeiten einer einheitlichen Filmmusiknomenklatur. [Oktober 1994], https://www.academia.edu/28224898/Ein_begriffliches_Babylon_Von_den_Schwierigkeiten_einer_einheitlichen_Filmmusiknomenklatur, S. 6. Letzter Aufruf: 05.06.2020.

67 Vgl. Peter Rabenalt: *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*. Berlin: Vistas 2005, S. 84.

nen Abzählreim. Das Kinderlied weist bereits zu Filmbeginn klar auf den kommenden Plot hin, der sich an den historisch-faktischen Berichten zu den Verbrechen des Serienmörders Peter Kürten, der es als *Vampir von Düsseldorf* zu schauriger Berühmtheit brachte, orientiert.

Mein Interesse an Hausners Umsetzung gilt folglich nicht einem wie immer gearteten Innovationscharakter des gezielten Musikeinsatzes, sondern vielmehr der spezifischen Weiterentwicklung der Idee im Kontext ihres Œuvres. Den Kunstgriff zur musikalischen Handlungsantizipation verwendete sie siebzehn Jahre später bei der Produktion von *AMOUR FOU* erneut, allerdings in einer adaptierten, gereiften Version: Im Berliner Salon der Familie Vogel, Anfang des 19. Jahrhunderts, lauschen Freunde und Bekannte andächtig dem musikalischen Vortrag der Frau von Krahl. Die Sängerin intoniert Mozarts durchkomponierte Version des *Veilchens* – ein musikalischer Vorbote dessen, was da kommen wird. Doch anders als in der monologisch anmutenden Inszenierung in *FLORA* erhält die Darbietung des Musikstücks in *AMOUR FOU*, durch die Sichtbarmachung der verstohlenen Blicke, die Henriette Vogel, ihr Ehemann und Heinrich von Kleist einander zuwerfen, auf visueller Ebene durch die Montage im Schuss-Gegenschuss-Verfahren eine dialogische Qualität.

Während in *FLORA* die im Musikstück offerierten Rollen gegen Ende des Filmes klar verteilt sind und dem Publikum verständlich ist, wem die Laufbahnen des Kavaliere, der Blume und des Hirten zugeordnet sind, geht Hausner in *AMOUR FOU* einen Schritt weiter und gestaltet ein ambivalentes Interpretationsangebot bei gleichbleibender Handlungsantizipation. Sie überwindet womöglich die Grenzen des tradierten Geschlechterverständnisses, wie dies etwa Hans Schill beim experimentellen Versuch einer alternativen, geschlechterumkehrenden Lesart von Goethes *Heidenröslein* vorgemacht hat⁶⁸: Publikumsirritation auf höchster Ebene.

Im Jahr 2006 wurden mehrere Folgen der Sendung *Oktoskop*⁶⁹ des Wiener Fernsehsenders *Okto* unter dem Titel *Nouvelle Vague Viennoise* aufgezeichnet, in deren Rahmen die Regisseurinnen Barbara Albert, Mirjam Unger, Kathrin Resetarits und Jessica Hausner im Gespräch mit

68 Vgl. Hans Schill: Der Lyrik auf den Versen. Johann Wolfgang Goethe: Das Veilchen (1774). In: *Pegasus*. Nr. 92, Wirtschafts- und Kadenschule KV Bern, Dezember 2008/Januar 2009, S. 3.

69 *Oktoskop* ist ein prämiertes Sendeformat, das sich durch die wöchentliche Ausstrahlung von Experimental-, Kurz- und Langfilmen, Dokumentationen sowie begleitenden Interviews den unterschiedlichen Formen von Filmkunst widmet.

Robert Buchschwenter und Lukas Maurer Einblicke in ihr bisheriges Filmschaffen gaben. In der am 16. Juni 2006 ausgestrahlten Episode erklärte Hausner, welche prägende Relevanz sie FLORA in ihrer persönlichen Entwicklung zuspricht:

Also FLORA war [...] der erste Film, wo ich so das Gefühl hatte: Ich bin hinter einer Tür und jetzt kriege ich sie einen Spalt auf. Das war so ein erster Moment, wo ich für mich das Gefühl hatte, jetzt ahne ich das, was mich interessiert oder was ich auch machen kann.⁷⁰

Nicht nur die Handlungsantizipation durch Musik ist einer jener filmischen Setzlinge, der in FLORA klar und deutlich zu erkennen ist. Das siegessichere Lächeln als einzig erkennbare Regung in einem sonst ausdruckslosen Gesicht, die plötzlich zu Boden stürzende Tänzerin, ein auffälliges rotes Accessoire als visuelle Markierung der Hauptfigur, ein alles durchdringendes Regime der Blicke, die stille Flucht einer sozial isolierten Protagonistin aus zerrütteten familiären Verhältnissen, dazu die hilflose Sprachlosigkeit in Liebesangelegenheiten, das hoffnungslose (oder -volle?) Streben nach Liebe, Blockflöte und Gitarre als Symbole der Schulzeit, zudem *Bewegte Stilleben*⁷¹, die bis ins kleinste Detail durchkomponiert sind: Diese und viele weitere Setzlinge sind im Hausner'schen Gesamtwerk wiederkehrende Motive, die bereits in FLORA ihre Bühne finden.

Sieht man von den beiden Heften des *filmABC* und des *Filmbimmel Österreich* ab, wurde FLORA zwar in diversen wissenschaftlichen Publikationen genannt, blieb aber in allen mir zugänglichen Veröffentlichungen lediglich Randnotiz und das, obwohl FLORA im Kontext des Hausner'schen Œuvres den Blick für eine Vielzahl an repetitiven Merkmalen öffnet, die ihrem filmischen Schaffen bemerkenswerter Weise schon in der Frühphase ihrer Karriere zu eigen waren und bis heute sind.

70 Hausner zit. n. 10,3 Protokoll Oktoskop-Beitrag [16.06.2006].

71 Siehe 1.7.5 *Bewegte Stilleben*.

1.2 INTER-VIEW (1999)

Fin de Millènaire. Während sich das Jahrtausend seinem Ende näherte, rückte im kleinen Filmland Österreich eine Gruppe von jungen Filmemacher_innen ins Scheinwerferlicht der öffentlichen Aufmerksamkeit, die zum einen alle eine Ausbildung an der FAK absolviert hatten und deren Filmprojekte zum anderen scheinbar völlig überraschend⁷² auf unterschiedlichen internationalen Festivals mit Auszeichnungen sämtlicher Couleurs prämiert wurden. Just in diesem Jahr veröffentlichte auch Jessica Hausner ihren mittellangen Spielfilm INTER-VIEW, der offiziell das Ende ihrer Studienzeit an der Filmakademie Wien markierte und maßgeblich dazu beitrug, dass die Regisseurin in weiterer Folge als Teil der *Nouvelle Vague Viennoise* wahrgenommen wurde.

1.2.1 Zum Inhalt

Student Günter (Klaus Händl) führt Interviews; im Kaffeehaus, in Büroräumen, öffentlichen Sanitäranlagen oder einem Lebensmittelgeschäft stellt er unterschiedlichen Gesprächspartner_innen Fragen nach dem Glück und dem Sinn des Lebens. Mehrmals versucht er außerdem, im Alltag beobachtete Verhaltensweisen zu imitieren, scheitert aber stets an der Umsetzung.

Indes ist Gertrude Kreiner⁷³ (Milena Oberndorfer) auf der Suche nach ihrem Platz im Leben. Doch da weder ihre beruflichen noch privaten Bestrebungen das erhoffte Lebensglück bringen, packt sie ihren Koffer, verlässt die elterliche Wohnung und nimmt eine Stelle als Lageristin bei einem Blumengroßhändler an. Sie findet an einem Arbeitskollegen Gefallen, es folgen das erste Date, der erste Kuss, das erste »Ich liebe dich«.

Im Fahrstuhl ihres Wohnhauses treffen Günter und Gertrude scheinbar zufällig aufeinander, sie lässt sich von ihm befragen. Nach der kur-

72 Dass der Erfolg der jungen Österreicher_innen längst nicht so unerwartet ins Land brach, wie häufig dargestellt wird, führe ich in 2.1 *Die Nouvelle Vague Viennoise* ist tot?! näher aus.

73 Die Protagonistin wird in den Closing Credits als »Gertrud« geführt, in der Sequenz der Diplomvergabe wird sie als »Kreiner Gertrude« aufgerufen (INTER-VIEW, 0:14:13; auch die Schreibweise »Krainer« wäre denkbar). Da sich Christian Cargnelli in seiner Besprechung von INTER-VIEW dazu entschieden hat, die weibliche Hauptfigur als »Gertrude« zu bezeichnen, folge ich dieser Benennung im Sinne der einheitlichen Verständigung. Siehe dazu Christian Cargnelli: Love is in the air. In: *Falter* 25/99 [23.06.1999], S. 61.

zen Begegnung scheint der Interviewer zunächst weiter seine Studien zu verfolgen, doch dann kommt es im Kellergeschoß des Wohnhauses zum unerwarteten Wiedersehen. Die junge Frau gibt sich unwillig, bleibt ihm jedwede Antwort schuldig; auf diese Abweisung reagiert er mit körperlicher Zudringlichkeit. Gertrude, die sich zunächst erfolgreich wehren kann, wird von ihrem Peiniger zu Boden gerungen und brutal mit Füßen getreten.

Im Kaffeehaus sieht Günter seine erste Interview-Partnerin wieder, die sich in Gesellschaft mehrerer Jugendlicher befindet. Er verfolgt die Gruppe bis in eine Diskothek und spricht das Mädchen beim Tanzen an, um ihr zu erklären, dass er ihr vom Kaffeehaus aus gefolgt sei, damit sie das Interview zu Ende führen könnten. Im kratzig-wirkenden Wollpullover bäumt er sich zur Musik von Andreas Dorau auf: »Ich hebe ab und frage wer – ist dieser nette junge Herr? Und das Telefon sagt Du – Und ich hör ihm weiter zu – Und es sagt nur immer Du, Du.«⁷⁴

1.2.2 Produktion und Filmförderung

Die Closing Credits nennen die Sektion II des Bundeskanzleramtes, die Hochschule für Musik und darstellende Kunst, die Film- und Fernseh- abteilung Kultur und Wissenschaft des Landes Niederösterreich sowie die Magistratsabteilung 7 des Magistrats der Stadt Wien als Förderungs- geberinnen der Produktion. Der Kunstbericht des BMUKK aus dem Jahr 1997 weist den Film unter den Arbeitstiteln GERTI, GERARD [sic] bzw. GERTI UND GERALD aus; für die Förderung der Drehbucher- stellung wurden öS 60.000,00, für die Herstellungs- und Produktionsfö- derung öS 100.000,00 aufgebracht.⁷⁵ Zwei Jahre darauf erhielt Hausner für die Herstellung weitere öS 150.000,00 sowie öS 75.000,00 für die Verwertungsförderung zugesprochen,⁷⁶ im Jahr 2000 wurden zusätzliche öS 75.000,00 für die Produktion zur Verfügung gestellt.⁷⁷

74 Im Jahr 1995 veröffentlichte der deutsche Musiker Andreas Dorau das Lied *Das Telefon sagt Du*, welches in besagter Schlusszene für volle zwei Minuten zu hören ist (INTER-VIEW, 0:44:20–0:46:20).

75 Vgl. *Kunstbericht 1997*. <https://www.bmko.es.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, S. 222 und S. 196. Letzter Aufruf: 20.06.2020.

76 Vgl. *Kunstbericht 1999*. <https://www.bmko.es.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, S. 71f. Letzter Aufruf: 20.06.2020.

77 Vgl. *Kunstbericht 2000*. <https://www.bmko.es.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, S. 68. Letzter Aufruf: 20.06.2020.

1.2.3 Festivals und Auszeichnungen

INTER-VIEW wurde während der *Internationalen Filmfestspiele von Cannes* im Jahr 1999 im exklusiven Nachwuchswettbewerb *Cinéfondation* uraufgeführt. Wenngleich sich Hausner ihren Mitbewerber_innen geschlagen geben musste⁷⁸, wurde INTER-VIEW doch mit einer lobenden Erwähnung⁷⁹ der *Cinéfondation*-Jury rund um den Präsidenten und *Dogma95*-Mitbegründer Thomas Vinterberg bedacht – eine Ehre, die seitdem und in dieser Form keinem anderen Film zuteil geworden ist. Es folgten Teilnahmen am *San Sebastián International Film Festival 1999*, dem *Karlovy Vary Film Festival 1999* und dem *Rotterdam International Filmfestival 2000*. Zudem wurde Hausners Abschlussfilm in die *Sélection Officielle* in der Kategorie »films d'écoles européens« am *Angers European First Film Festival 2000* aufgenommen⁸⁰ und für den deutschen Nachwuchspreis *First Steps Award 2000* nominiert.⁸¹

1.2.4 Verwertung

Der käufliche Erwerb einer Kopie ist nicht möglich. Die mir vorliegende DVD von INTER-VIEW wurde von der *Coop99* zur Verfügung gestellt.

Während in den offiziellen österreichischen Aufzeichnungen keine Besucherzahlen eruiert werden können, dokumentiert die Lumiere-Datenbank für INTER-VIEW im Jahr 2001 insgesamt 234 Besucher_innen in

78 Mit dem *Premier Prix* wurde *SECOND HAND* (1999, Emily Young) ausgezeichnet, der *Deuxième Prix* wurde gleichermaßen an die französische Produktion *LA PUCE* (1999, Emmanuelle Bercot) und die georgisch-israelische Koproduktion *IM HUKIM* (1999, Dover Kosashvili) vergeben, der dänische Beitrag *EN GOD DAG AT GØ* (1999, Bo Hagen Clausen) erhielt den *Troisième Prix*.

79 In Print- und Online-Medien herrscht diesbezüglich immer wieder Unsicherheit, vielfach wird irrtümlich angegeben, dass Hausners Beitrag den *Prix Special du Jury* erhalten hätte. Tatsächlich wird der *Prix Special du Jury* jedoch unregelmäßig im Rahmen des Hauptbewerbs des Festivals vergeben. Da INTER-VIEW in der Sektion der *Cinéfondation* lief, ist die Behauptung, ihr Abschlussfilm wäre mit besagtem Preis ausgezeichnet worden, schlichtweg falsch. Vgl. <http://www.festival-cannes.com/en/films/inter-view>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

80 Vgl. <http://www.premiersplans.org/festival/ressources.php>, Suchbegriff: Jessica Hausner, letzter Aufruf: 05.06.2020.

81 Siehe http://www.firststeps.de/filmkatalog/filme/filme-details.html?tx_wfqbe_pi1%5Buid%5D=50D9961E-2641-4A36-B114-BD67E5AA1ACB, letzter Aufruf: 05.06.2020.

Frankreich,⁸² die IMDb benennt den 27. Juni 2001 als Veröffentlichungsdatum am französischen Markt.⁸³

Kontaktbörse Cannes: Hausner trifft Bober

Auch wenn Hausner für ihren Abschlussfilm statt der erhofften Auszeichnung im Festival-Wettbewerb lediglich mit einer lobenden Erwähnung der Jury Vorlieb nehmen musste, war die Cannes-Präsenz für ihre weitere Karriere von entscheidender Relevanz, lernte sie doch im Verlauf des Festivals den *Coproduction Office*-Gründer Philippe Bober kennen, der Interesse an ihr und ihren Produktionen zeigte. Schon ein rascher Blick in dessen Weltvertriebsprogramm bestätigt das intuitive Gespür für neue Talente, finden sich hier doch Filme von Lars von Trier, Lou Ye, Carlos Reygadas, Roy Andersson, Kornél Mundruczó, Ulrich Seidl, Michelangelo Frammartino und Ruben Östlund. Das *Coproduction Office* verfolgt seit der Unternehmensgründung im Jahr 1987 eine klare Strategie: Jährlich wurden und werden lediglich einige wenige Filme von ausgewählten Regisseur_innen mit unverwechselbarer Handschrift vertrieben.⁸⁴ Qualität statt Quantität lautet/e die Devise; das gilt auch für die im Jahr 1997 gegründete *Essential Filmproduktion*, ein *Coproduction Office*-Tochterunternehmen, welcher Bober seitdem als Geschäftsführer vorsteht.

Die symbiotische Kombination aus dem Weltvertrieb des *Coproduction Office* und der Produktionskompetenz der *Essential Film* sorgt nicht nur für komprimiertes Know-how, sondern tritt konstant den Beweis an, dass Kunst und kommerzieller Erfolg sich nicht a priori ausschließen.⁸⁵ Trotz (oder gerade wegen) der hohen Qualitätsansprüche und der exklusiven Auswahl von Regisseur_innen sind die beiden Unternehmen durchaus profitorientiert. »Mit guten, außergewöhnlichen Filmen kann man Geld verdienen.«⁸⁶ gab sich Bober im Gespräch mit dem Fachmagazin *Blickpunkt: Film* zuversichtlich. Eine Gesinnung, die sich in weiterer

82 Da INTER-VIEW nicht in den weltweiten Kinos gespielt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass besagte Tickets im Verlauf des *Internationalen Filmfestspiele Cannes* gelöst wurden. Vgl. http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=17543, letzter Aufruf: 05.06.2020.

83 Vgl. http://www.imdb.com/title/tto228433/releaseinfo?ref_=ttfc_q1_2, letzter Aufruf: 05.06.2020.

84 Vgl. <http://coproductionoffice.eu/about-us>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

85 Vgl. <http://www.mediabiz.de/film/news/coproduction-office-als-weltvertrieb-und-finanzier/87063?printScreen=1>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

86 Bober zit. n. ebd.

Folge ebenfalls auf die internationale Präsenz und Verwertung von Jessica Hausners Filmen auswirken sollte.

1.2.5 Der Anfang mit den Anfängen

Mit ältlich anmutenden Opening Credits beginnt Hausners *INTER-VIEW*: In den ersten 35 Sekunden werden dem Publikum die Namen von Filmcrew und -cast in mehreren Einblendungen präsentiert. In weißer, dicktengleicher Serifenschrift, welche Assoziationen zum Schriftbild einer klassischen Schreibmaschine oder eines Fernschreibers wecken, sind die Namen der Schauspieler_innen (nicht aber die Figurennamen), der Produzent_innen und Produktionsbeteiligten auf schwarzem Hintergrund zu lesen. Äußerlich kaum von den vorangegangenen Inserts abweichend, rückt zuletzt der Filmtitel ins Bild. Ein Schnitt auf Schwarz gewährt einen kurzen Moment des Verharrens, dann katapultiert der Establishing Shot die Zuseher_innen in das Innere eines Kaffeehauses. Zwei nebeneinander liegende Sitzbereiche mit in-sich-gemusterten grauen Stoffbezügen, räumlich durch hohe Rückenlehnen getrennt, sind als erstes Filmbild zu sehen. Während im linken Bilddrittel eine ältere Dame sitzt – sie ist mit Mantel, Mütze und Schal bekleidet –, haben nebenan zwei weibliche Teenager Platz genommen (Abb. 1). »Bei was fürchtest du dich wirklich?« fragt dann eine männliche Stimme aus dem Hors-champ; die Blicke der Mädchen lassen vermuten, dass sich der unsichtbare Gesprächspartner außerhalb des rechten Bildrandes befinden muss.

Die Öffentlichkeit des Settings, die Anwesenheit der älteren Frau, wie auch die aufrechte Sitzhaltung der Mädchen und ihre artig unter dem Tisch gefalteten Hände lassen auf visueller Ebene zunächst nicht vermuten, welche Antwort eine der beiden dem Fragestellenden entgegenschleudern wird: »Ähm... Beim Vögeln ohne Kondom. [kurze Sprechpause] Nein, du, nein; ich nehm' eh die Pille, also.« Was folgt, sind pubertäres Gekicher und verschämte Gesten, gefolgt von einer weiteren verbalen Provokation: »Is' da peinlich?«⁸⁷ Die Antwort des Mannes aus dem Off – »Wieso?« – wird mit einem patzigen »Oh, mein Gott. [kurze Sprechpause] So halt.« quittiert. Das rechts im Bild sitzende Mädchen,

87 Die Fragestellung ist durch eine dialektale Usance verknappt und kann mit »Ist dir das peinlich?« ins Hochdeutsche übertragen werden.



Abb. 1: Eröffnungsbild (INTER-VIEW, 0:00:36)

dessen bunt-gestreifter Pullover den einzigen Farbakzent des Filmbildes darstellt, nimmt einen Schluck ihres Getränks.

Einstellungswechsel: Nun sind die beiden Jugendlichen in einer Nahaufnahme zu sehen, ihre Sitzpositionen haben sie beibehalten, doch die ältere Dame ist aus dem Bild verschwunden, mit ihr ist auch die kompositorische Bilddritteltung passé.

Mimik und Gestik der Personen sind gut zu erkennen. [...] Die Zuschauer sehen, wohin die Figuren schauen, können daraus ihre Schlüsse ziehen und Erwartungen auf den Fortgang der Handlung generieren.⁸⁸

Neben den beiden Gläsern sind nun auf der Tischplatte außerdem ein Päckchen Zigaretten, ein Aschenbecher sowie ein schwarzes Aufnahmegerät zu sehen. Während sich eine Jugendliche anschickt, eine Zigarette anzuzünden, erklingt aus dem Off die nächste Frage des Interviewers: »Gibt's ein Ziel? Für euch?«

Die beiden Mädchen prusten laut los, scheinen sich über die Art und Weise der Befragung köstlich zu amüsieren. Während die eine ihre Zigarette zum Glimmen bringt, antwortet die andere im gestreiften Pullover bemüht seriös: »Ja, also ich hab' ein Ziel und zwar: Ich würd' gern in der Apotheke von meinem Vater arbeiten.« Nun brechen die beiden in Gelächter aus. »Aha.«, kommentiert die Freundin knapp und wird durch ein »Pst! Das mein' ich ernst!« von ihrer Sitznachbarin spielerisch gemäßregelt,

88 Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UKV 2003, S. 187.

wohl um den Anschein der pflichtbewussten Tochter aufrechtzuerhalten. Es folgen kindisches Geplänkel und die Verspottung des Interviewers.

Nachdem die weiblichen Teenager ihre Contenance wiedergefunden haben, dreht die Raucherin den Spieß um und beginnt nun ihrerseits, Fragen zu formulieren: »Okay, naja. Und wie ist das bei dir so? Was machst du?« Noch immer fehlt die bildliche Darstellung des männlichen Gegenübers, als dieser aus dem Off erwidert: »Naja, mehr so [bricht den Satz ab.]. Ab und zu schreib' ich. Es sind kurze Geschichten.« Mit leicht geneigten Köpfen werfen die beiden Mädchen sich einen intensiven Blick zu, unterbrechen seine Worte dann mit einem ungläubig-spottenden »Er schreibt«. Einen Schnitt später ist der männliche Protagonist endlich im Bild zu sehen. Anfangs unsicher und zögerlich, berichtet er den Freundinnen von einer seiner Geschichten, als eine dritte Jugendliche an den Tisch tritt und die Interaktion unterbricht. Der Interviewer verabschiedet sich, packt sein Aufnahmegerät ein und verlässt eilig die Runde. Die Kamera verweilt bei den Mädchen, die sich zunächst mit Küsschen begrüßen, dann in einem wilden Durcheinander alle gleichzeitig zu plappern beginnen und letztlich über den jungen Mann lästern, kaum dass er außer Hörweite ist.

Die Eingangssequenz von Jessica Hausners *INTER-VIEW* ist in zweifacher Hinsicht von Interesse; zum einen darf der mittellange Streifen als repräsentatives Zeitdokument verstanden werden, denn die dominanten Themen sind Agenden, die sich in mehreren Produktionen des damaligen Filmschaffens fanden. *INTER-VIEW* stellte sich damit in eine Reihe von Filmen, welche – mehr oder weniger offensichtlich – die Entwicklungsphasen Jugendlicher im urbanen Raum, die Technisierung der Kommunikation und die daraus resultierenden Folgen oder auch den Versuch einer neuartigen Inszenierung von Gewaltakten zum Inhalt haben.

Zum anderen sind spezifische Charakteristika zu erkennen, die den Filmen der *Nouvelle Vague Viennoise* zugesprochen wurden. Von einer neuen Art, die Wirklichkeit in filmischen Bildern festzuhalten, von einem neuen Realismus des österreichischen Films war allerorts zu lesen; die Filmschaffenden bewegten sich weg von irrealen Hochglanz-Settings und illusorischer Heimatidylle und schienen sich einer Wirklichkeitsnähe zu verschreiben. Wesentlichen Anteil an dieser Inszenierungsstrategie hat die verbale Ausdrucksweise der Darsteller_innen, denn durch die Verwendung des Wiener Dialekts konnte eine territoriale Verortung des Filmgeschehens gewährleistet werden.⁸⁹

89 Siehe 1.9.5 Sprach-Welten-Wanderung: Vom Finden der Heimat.

Jessica Hausner entwickelt in *Inter-View* eine intensive psychologische Studie über seelische Vereinsamung und gestörte Kommunikation. Das Interview als formales und gängiges Mittel zum Gedanken- und Informationsaustausch wird hier paradoxerweise zum schlimmsten Feind zwischenmenschlicher Verständigung.⁹⁰

Ausgehend von der nicht den üblichen Sehgewohnheiten entsprechenden Eingangssequenz des Filmes etabliert Hausner daraufhin zwei weitere Handlungsstränge: Der eine zeigt das »semidokumentarische Porträt eines jungen Mannes«⁹¹, der andere erzählt Gertrudes *Coming-of-Age*-Geschichte.

Die Kamera begleitet Günter bei seinen Versuchen, nicht nur durch Interviews, sondern auch durch die Imitation von Verhaltensweisen Dritter dem Geheimnis des Glücks auf die Schliche zu kommen. Was seinen Anfang in der Nachahmung der Menübestellung eines Studienkollegen – inklusive der Äußerung eines ungewöhnlichen Sonderwunsches – an der Theke der Mensa findet, nimmt bald drastischere Züge an, denn Günter wagt es, gegen geltende Regeln und Gesetze zu rebellieren. So verweigert er etwa bei einer Bahnfahrt im Rahmen einer allgemeinen Kontrolle das Vorweisen seiner Fahrkarte und versucht, nachdem der Beamte eine Geldbuße von öS 517,00 ausgesprochen hat, der Strafe durch Flucht zu entgehen, wird aber von einem beherzt eingreifenden Fahrgast festgehalten. An der Imitation eines weiteren Regelbruchs versucht er sich, als er an einer starkbefahrenen Straße und bei rotem Fußgängerampelsignal unvermittelt den Zebrastreifen überquert; ein Verhalten, das er kurz zuvor bei einem anderen Passanten beobachtet hatte. Doch während das Gebaren seines Vorbildes keine Konsequenzen hatte, löst sein Verhalten quetschende Autoreifen und wüste Beschimpfungen aus.

Was sich im Filmverlauf vom kindlichen Imitationsverhalten hin zur bemühten Suche nach einem passenden Identitätsentwurf entwickelt, erreicht den vorläufigen Höhepunkt, als Günters Mutter anscheinend endlich ihr privates Glück gefunden hat, wie ein *Off-Screen-Telefonat* vermuten lässt. Während sich der Sohn mittels Interviews und Beobachtungen intensiv und engagiert um die Entschlüsselung möglicher

90 https://www.museum-joanneum.at/fileadmin//user_upload/Presse/Aktuelle_Projekte/Archiv/2006/jessica-hausner-toas/Programm_2002_02_Space_20Movie_1_.pdf, letzter Aufruf: 05.06.2020.

91 http://www.filmportal.de/person/jessica-hausner_5ce6e6e349754535b43547e82a75e2b6, letzter Aufruf: 05.06.2020.

Glücksfaktoren bemüht, fällt seiner Mutter selbiges ohne Anstrengungen in den Schoß. Günter verlässt daraufhin, einen großen Müllbeutel mitführend, die Wohnung und begibt sich in den Abfallraum des Wohngebäudes; hier trifft er zum zweiten Mal auf Gertrude und fordert sie zur Fortsetzung des vormals abgebrochenen Interviews auf. Was folgt, ist ein brutaler körperlicher Übergriff, mit dem Günter auf Gertrudes Gesprächsverweigerung reagiert. Beinahe scheint es, als hätte der junge Mann mit der Ausübung von Gewalt nun endlich seinen Weg in eine glückliche Zukunft gefunden. Stefan Grissemann formulierte in seiner Besprechung von *INTER-VIEW* wie folgt:

Ein junger Mann mit Anschlusschwierigkeiten braucht einen Vorwand, um sich den Menschen zu nähern: Er bittet, mit Mikrofon und Aufnahmegerät, Passanten über Arbeit, Hoffnung, Glück zu sprechen. Seine Verstörung im zwischenmenschlichen Umgang nimmt zu und mündet in einen (beiläufig präsentierten) Akt der Gewalt.⁹²

Grissemanns Beschreibung der gewalttätigen Attacke als eine »beiläufig präsentierte[...]«⁹³ wird der Szene keinesfalls gerecht. Hausner entschied sich dazu, die bisherige ästhetische Stilistik des Filmes zu unter- bzw. durchbrechen. Während der Eingangssequenz wie auch in den darauf folgenden Interview-Situationen wird der Fragen stellende Protagonist weitgehend aus dem Bildrahmen verbannt; lediglich sein Aufnahmegerät bzw. für wenige kurze Momente seine Hände und Arme, die am seitlichen Rand ins Bild rücken, sind Beweise für Günters körperliche Anwesenheit. Für sein zweites und letztes Gespräch mit Gertrude bricht Hausner mit dieser Inszenierungsstrategie und macht den Körper ihres *Helden* am rechten Bildrand stehend sichtbar. Die Regisseurin nutzt keine Nahaufnahmen, kein spritzendes Blut, keine hektisch wechselnden Kameraperspektiven oder raschen Schnittfolgen, um die Tat in all ihrer präsumtiven Grausamkeit darzustellen. Im Gegenteil: Die Kamera ist in einiger Entfernung aufgestellt und bietet eine vermeintlich objektive Perspektive, lässt den Akt der Gewalt also letztlich zwar nicht in unmittelbarer Nähe stattfinden, nimmt ihm aber durch den Bruch der filmspezifischen visuellen Ästhetik nicht die aggressive Bildgewalt. »Indem die junge Regisseurin gestellte Dialoge mit ›echten‹ Statements vermischt, er-

92 <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/1360/>, letzter Aufruf: 05.06.2020.

93 Ebd.

reicht sie in ihrem Film eine irritierende Wirklichkeitsnähe«⁹⁴, und auch der angebotene Blickwinkel in der Prügelszene eröffnet dem Publikum eine ungewöhnliche Spielform des Voyeurismus, denn durch die räumliche Distanz der Kamera zum Geschehen entsteht eine realistische Nachvollziehbarkeit der Situation.

Letztlich verfolgt Günter eine Gruppe von Jugendlichen, unter ihnen das Mädchen mit dem Streifenpullover, bis in eine Diskothek. Am Barresen spricht er das Objekt seiner Begierde an und erinnert sie an die ausstehende Weiterführung ihres Interviews. Mit dieser Verbindung von Einleitungs- und Schlusssequenz schließt sich der Erzählbogen; zudem wird nun offensichtlich, dass Hausner sich strukturell an der literarischen Technik der Schachtelrahmenerzählung orientierte. Während Günters Geschichte die erste Textebene und somit den Rahmen der Erzählung stellt, handelt es sich beim zweiten Handlungsstrang, der Fragmente aus Gertrudes Leben präsentiert, um die Binnenerzählung. Die doppelte Rahmung entsteht durch die logische Zusammengehörigkeit der ersten und letzten Filmsequenz, deren offensichtliche Gemeinsamkeit das Mädchen mit dem gestreiften Pullover bildet.

Das Ende führt also zurück zum signifikanten Anfang, denn zu Beginn des Filmes zeigt sich deutlich jenes wiederkehrende Charakteristikum, das in allen Spielfilmen Jessica Hausners nachgewiesen werden kann, nämlich die außergewöhnliche Gestaltung sämtlicher Eingangssequenzen. Zur Bedeutung der einführenden Filmsequenzen hielten Jean Louis Comolli und François Géré in ihrem Beitrag *Deux fictions de la haine* fest: »Chaque commencement d'un film est aussi pour le spectateur un *apprentissage* des règles du jeu, du mode d'emploi spécifique à ce film.«⁹⁵ Kam in FLORA ein Musikstück gezielt zum Einsatz, um eine konkrete Handlungsantizipation zu erzeugen – damit wurden nicht nur die Spielregeln des Filmes erklärt, sondern die von Comolli und Géré definierte Aufgabe der ersten Filmsequenz quasi *übererfüllt* – führt Hausner ihr Publikum in INTERVIEW in die Irre. Anders als in FLORA zeigt sich nun erstmalig eine inszenatorische Besonderheit, die sich in den weiteren filmischen Projekten

94 https://www.museum-joanneum.at/fileadmin//user_upload/Presse/Aktuelle_Projekte/Archiv/2006/jessica-hausner-toast/Programm_2002_02_Space_20Movie_1_.pdf, letzter Aufruf: 05.06.2020.

95 Jean Louis Comolli/François Géré: Deux fictions de la haine. In: *Cahiers du Cinéma*. Heft 288, Mai 1978, S. 12 [H. i. O.]: »Jeder Anfang eines Filmes ist für den Zuseher auch eine Lernerfahrung der Spielregeln, der Gebrauchsanweisung dieses Filmes.«

der Regisseurin als charakteristisch belegen lässt, nämlich die Täuschung des Publikums durch das Zerstreuen der Erwartungshaltung.

Durch die farbliche Akzentuierung des Kostüms, die vage Kamerafokussierung auf eine der beiden interviewten Jugendlichen und letztlich die zeitlich gestreckte Nicht-Sichtbarkeit des männlichen Fragestellers wird zu Filmbeginn die Vermutung erzeugt, dass eben jenes Mädchen im bunten Streifenpullover im Zentrum des Folgenden stehen könnte. Auch das Verweilen der Kamera bei der Gruppe weiblicher Jugendlicher, nachdem Günter die Szenerie längst verlassen hat, unterstützt und verstärkt diese Annahme. Diese narrative Strategie, derer sich Hausner hier bediente, wird im Englischen mit *red herring*, im deutschen Sprachgebrauch mit dem Metonym *Nebelkerze* bezeichnet. Das Publikum wird durch die_den Autor_in bewusst in die Irre geführt und/oder abgelenkt, um eine falsche Antizipation hinsichtlich der weiteren Handlung zu erreichen.⁹⁶ Eine vergleichende Betrachtung der ersten Sequenzen der Hausner'schen Filme verdeutlicht, dass diese Methode durchaus System hat, zeigen sich diese in ihrer stilistischen und ästhetischen Komposition doch durchgängig als außergewöhnlich.

In *LOVELY RITA*, Hausners Spielfilmdebüt, gilt Vater Norbert, der im Keller des Eigenheims Schießübungen absolviert, die ersten Szene. Ähnlich wie in *INTER-VIEW* entwickelt sich auch hier die zu Filmbeginn in den Fokus gerückte Figur nicht zum zentralen Protagonisten. Dass Norbert im Filmverlauf als Ritas erste »Leiche im Keller« endet, entbehrt – das sei an dieser Stelle angemerkt – nicht einer gewissen, für Hausner typischen, Komik.

In *HOTEL* jongliert die Regisseurin gekonnt mit tradierten Konventionen des Horrors. So besagt ein ungeschriebenes Gesetz der Haunted-House-Filme, dass – um den Isolationscharakter der Spukhäuser sichtbar zu machen und dem Publikum zu verdeutlichen, dass es für die Protagonist_innen kein Entkommen vom Ort des Schreckens gibt – mittels Establishing Shots die Schauplätze des Geschehens bildgewaltig in Szene gesetzt werden sollen. Einen bedeutungsschweren Travelling Shot samt initialer Sichtbarmachung des Spukhauses, wie ihn etwa Stanley Kubrick in der vielbesprochenen Eingangssequenz von *THE SHINING* (1980, Stanley Kubrick; dt. Titel: *SHINING*) bietet, verwehrt Hausner den Zuse-

96 Vgl. Anton Fuxjäger: *Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie*. Universität Wien, <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/get/0:105927/bdef:Content/get>, S. 46. Letzter Aufruf: 05.06.2020.

her_innen; stattdessen steckt sie Protagonistin Irene und ihren Vorgesetzten, den Hotelmanager Kos, zu Filmbeginn direkt in die beklemmende Enge eines Aufzuges, knackend-stockende Fahrstuhlmusik inklusive.⁹⁷ Neben der Destruktion der Genrekonvention zeigt die Kamera in der ersten Szene des Filmes in einer lange währenden Einstellung einen Lautsprecher, der an einer holzverkleideten Decke befestigt ist und aus welchem knackende Musik ertönt. Erst nach 42 Sekunden rückt Hausner dann ihre Protagonistin ins Bild.

Im Pressebooklet zu *LOURDES* äußerte sich Schriftsteller und Bühnen-Preisträger Josef Winkler in seinem Beitrag *Notre-Dame-du-Lourdes, Benedeite Schlangentreterin* zur Anfangsszene wie folgt:

In ihrem Meisterwerk ›Lourdes‹ führt uns Jessica Hausner im Eingangsbild in einen großen Speisesaal, in dem unter dem ›Ave Maria‹ die neu angekommene Pilgergruppe zum Mittagessen erwartet wird. Als Erster fährt ein kleinwüchsiger, kauziger Marienverehrer mit einem motorisierten Rollstuhl quietschend über den metallfarbenen Kunststoffboden um die Ecke, zwischen die gedeckten Tische, auf denen in Gläsern weiße Servietten als Engelsflügel stecken.⁹⁸

Nur der von Winkler beschriebene Rollstuhlfahrer wird die erhabene Atmosphäre der Szenerie kurzfristig stören. Ihm folgen würdevoll und bedacht voranschreitende Personen, unter ihnen sowohl Helfer_innen als auch Bedürftige, Junge wie Alte. Visuell inszeniert wird der Filmbeginn in einer Obersicht, die zwar in ihrer Ausführung nicht dem sogenannten *God's Eye View* entspricht⁹⁹, der Idee eines göttlichen Blicks auf die versammelte Pilgerschar aber sehr nahe kommt¹⁰⁰; die Kamera offeriert

97 Vgl. Sabrina Gärtner: Es bleibt ein unbefriedigendes Gefühl zurück. Jessica Hausners Spiel mit dem Horror-Genre. In: Angela Fabris/Jörg Helbig/Arno Rußegger (Hrsg.): *Horror-Kultfilme*. Marburg: Schüren 2017, S. 97–119.

98 http://www.coop99.at/www-Lourdes/downloads/Lourdes_folder.pdf, S. 13, letzter Aufruf: 05.06.2020.

99 Beim *God's Eye View* ist die Linse der Kamera lotrecht zum Darzustellenden ausgerichtet, eine subjektive Kameraeinstellung wird explizit nicht angeboten. Eine umfassende Beispielsammlung findet sich auf dem YouTube-Kanal von Brian Carroll unter <https://www.youtube.com/watch?v=kCbT9jBwB4&feature=youtu.be>, letzter Aufruf: 21.06.2020.

100 Den Begriff *God's Eye* [Anm. SG: nicht *God's Eye View*] brachte Jessica Hausner selbst in den Diskurs ein, als sie im Rahmen eines Vortrages an der Kunstuniversität Linz

nicht nur eine »erhöhte Perspektive auf das Geschehen«¹⁰¹, sondern bietet den Blick aus der Perspektive einer allmächtigen, alles überblickenden Instanz an. Nach dem lange währenden Establishing Shot – der Einzug der Pilger_innen und Betreuer_innen in den Speisesaal wird als Plansequenz in Szene gesetzt –, fährt die Kamera suchend durch die Menge der Anwesenden. Für einen kurzen Moment verweilt sie am Tisch von Protagonistin Christine, um dann die für Ordnung sorgende Ordensschwester Cécile und den ihr assistierenden Malteserritter Kuno in den Fokus zu rücken. Die Hospitiere definiert gleich zu Beginn die unterschiedlichen Rollen der Anwesenden klar und deutlich. Auf der einen Seite stehen die kranken, bedürftigen, einsamen Lourdes-Pilger_innen, auf der anderen die karitativen, selbstlos agierenden Betreuer_innen. Wie in *LOVELY RITA* wird somit auch in *LOURDES* eingangs der Fokus auf eine Nebenfigur gerichtet, die zentralen Protagonistinnen werden nicht ins Scheinwerferlicht gerückt.

Auch in *LITTLE JOE* nutzt Hausner eine Übersicht zur Filmeröffnung, die deutliche Ähnlichkeit mit der Inszenierung in *LOURDES* vorweist. »Inmitten eines modernen Gewächshauses, in dem sich auf Edelstahltischen unzählige Pflanzenbehälter dicht an dicht drängen, schieben sich Menschen in krebsartigen Seitwärtsbewegungen durch schmale Gänge.«¹⁰² Statt eines göttlich-konnotierten Blicks offeriert die Kamera in bester Überwachungsmanier die Perspektive einer alles überblickenden Kontrollinstanz. In der Plansequenz werden jeweils visuell konkurrierende Gruppen, nämlich zum einen die beiden sich farblich voneinander unterscheidenden Pflanzenarten in verschiedenen Wachstumsphasen und zum anderen die durch ungleiche Schutzbekleidung divergierenden Besucher und Wissenschaftler_innen, gezeigt. Sowohl Karl, Alice als auch Chris äußern sich kompetent zu Zweck und Ziel des Zuchtprogrammes und beantworten im Wechsel die gestellten Fragen ihrer Gäste, wodurch das Erkennen einer vermeintlichen Hauptfigur erschwert wird. Ein visuelles Pendant der Sequenz wiederholt sich dann gegen Filmende. Nachdem Chris Alice niedergeschlagen und sie bewusst- wie schutzlos am Boden des Gewächshauses

am 16. Dezember 2009 versuchte, die gestalterische Intention der Eingangssequenz von *LOURDES* zu erläutern. Vgl. 10.2 Protokoll FROzine-Beitrag [18.12.2009].

101 Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. 2003, S. 190.

102 Sabrina Gärtner: Das Glück lässt sich (nicht) pflanzen. Annotationen zu Jessica Hausners *Little Joe*. In: Gustav Ernst/Karin Fleischanderl (Hrsg.): *kolik.film*. Sonderheft 32, Wien: Verein für neue Literatur 2019, S. 33–35; hier: S. 33.

zurückgelassen hat, wird der Raum erneut in einer Übersicht aus Perspektive der Überwachungskamera in einer linksdrehenden Bewegung gezeigt.

In *AMOUR FOU* fand die Regisseurin einen weiteren Weg, um ihre Hauptfigur in der ersten Filmsequenz vor den Augen der Zuseher_innen zu verbergen. Henriette Vogels Oberkörper wird beinahe vollständig von einem vor ihr stehenden Blumenbouquet verdeckt, welches sie mit geschäftigen Handgriffen arrangiert. Das Nicht-Sichtbar-Sein ist dabei – wie sich im weiteren Filmverlauf zeigen wird – Anspielung auf die passive Rolle, in die sich Henriette gesellschaftlich wie privat gedrängt fühlt.

Hausners Filmanfänge sind sowohl in stilistischer wie auch in ästhetischer Hinsicht bis in kleinste Detail durchkomponiert. Ist in *FLORA* in der ersten Szene noch die ein Volkslied singende Protagonistin zu sehen, wird in *INTER-VIEW* durch das langwährende Fehlen des Protagonisten der semi-dokumentarische Touch der Produktion betont. In *HOTEL* gilt die Aufmerksamkeit in der ersten Szene einem Deckenlautsprecher, zudem wird eine bewährte Genretradition gebrochen. Dem beliebten christlichen Wallfahrtsort Lourdes trägt die Regisseurin mit einer, den göttlichen Blick imitierenden, Übersicht Rechnung, den sie auch zu Beginn von *LITTLE JOE* – allerdings mit einer stärkeren Betonung des Überwachungsmoments – einsetzt. In *AMOUR FOU* lässt sie die sich in ihrem Identitätswurf im Filmverlauf zusehends unwohler fühlende Henriette Vogel hinter einem Blumengebinde verschwinden. Auffällige Gemeinsamkeit dieser ersten Filmszenen ist der Umstand, dass Jessica Hausner ihre Hauptcharaktere zunächst nicht frank und frei den Blicken des Publikums ausliefert. Mit ihrer spezifischen Art der Filmeröffnung stellt sich die Regisseurin in eine Reihe mit zeitgenössischen Filmschaffenden, die ihre Geschichten auf ungewöhnliche Weise beginnen lassen und sich dergestalt den herkömmlichen Konventionen des Establishing Shots verweigern.¹⁰³

¹⁰³ Der Bruch mit den Konventionen des Establishing Shots zeigt sich beispielsweise, wenn auch stets auf unterschiedliche Art, in den *Berliner Schule*-Produktionen *DIE INNERE SICHERHEIT* (2000, Christian Petzold), *BUNGALOW* (2002, Ulrich Köhler), *MILCHWALD* (2003, Christoph Hochhäusler), *MARSEILLE* (2004, Angela Schanelec) oder *FALSCHER BEKENNER* (2005, Christoph Hochhäusler).

1.3 Das Spielfilm-Debüt: LOVELY RITA (2001)

Die Premieren von *INTER-VIEW* im Mai und von *NORDRAND* (1999, Barbara Albert) anlässlich der 56. *Internationalen Filmfestspiele von Venedig* im September 1999¹⁰⁴ dürfen nicht nur wichtige Meilensteine in den persönlichen Werdegängen der Regisseurinnen verstanden werden, sondern sorgten ob der Vielzahl an Auszeichnungen und umfassender internationaler Resonanz in weiterer Folge für eine intensiviertere Wahrnehmung des *Neuen österreichischen Films*.

Der Erfolg des Films [Anm. SG: *NORDRAND*] setzte Zeichen für das neue österreichische Kino und verstärkte die Aufmerksamkeit auf die Frauenpower von Barbara Albert, Jessica Hausner, Kathrin Resetarits, Ruth Mader, Mirjam Unger und Valeska Grisebach, die sich während des Studiums an der Wiener Filmakademie als Autorinnen, Regisseurinnen und Schauspielerinnen gegenseitig inspirierten.¹⁰⁵

Ebenfalls im Jahr 1999 gründeten Hausner und Albert gemeinsam mit ihren ehemaligen Kommilitonen Antonin Svoboda und Martin Gschlacht die *Coop99*. Das Vierergespann hatte sich während des Studiums an der Wiener FAK kennengelernt: Svoboda, Albert und Hausner waren Regiestudent_innen im selben Jahrgang, der sich auf die Fächer *Kamera* und *Produktion* spezialisierende Gschlacht war ihnen studienplantechnisch ein Jahr voraus. Erste Überlegungen, eine eigene Produktionsfirma ins Leben zu rufen, entstanden einerseits aus dem wachsenden Verständnis der unbefriedigenden Funktionsweise der Branche und andererseits aus dem Wunsch, unabhängige Filmschaffende zu werden, ohne gravierende Zugeständnisse an Produzenten, Markt und Publikum machen zu müssen. In die anfänglichen Diskussionen rund um eine potenzielle Unternehmensgründung war zunächst auch Studienkollege Valentin Hitz involviert, er entschied sich aus Sorge vor überbordender Büroarbeit aber schließlich gegen eine Beteiligung.¹⁰⁶ Albert, Hausner, Svoboda und Gschlacht schlossen einen Gesellschaftsvertrag ab, der sie zu gleichbe-

104 Vgl. <http://www.famafilm.ch/filme/nordrand/?contUId=0>, letzter Aufruf: 19.05.2020.

105 Claudia Lenssen: Raffiniert collagierte Parallelgeschichten. Barbara Albert und ihre Filme. In: Isabella Reicher (Hrsg.): *Eine eigene Gesichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl 2020, S. 27–39; hier: S. 31.

106 Vgl. Andreas Ungerböck/Mitko Javritchev (Hrsg.): *Ray Filmmagazin: Zehn Jahre coop99*. Sonderheft 2009, S. 4 f.

rechtigten Geschäftsführer_innen des Unternehmens machte.¹⁰⁷ Das Kollektiv der *Coop99* sah sich dabei von Beginn an »als Plattform einer neuen Filmemacher-Generation in Österreich. Sämtliche Projekte stehen für Authentizität, persönliche Stellungnahme und individuelle Machart.«¹⁰⁸

Bereits die Realisierung des ersten Filmprojekts der *Coop99* verlangte den Neo-Produzent_innen einiges ab, wie Barbara Albert im Interview für die Filmzeitschrift *Revolver* erklärte:

Wir können uns kein Gehalt zahlen, wir können im Moment nicht mal die Telefonrechnung zahlen von der Firma aus. Es ist ganz klar, dass wir am Anfang jetzt erstmal reinhackeln. Wenn wir etwas verdienen im Moment, dann dadurch, dass wir uns Gagen auszahlen. Bei »Lovely Rita« war es zum Beispiel so: Jessica hat Regie gemacht, Martin die Kamera und Antonin die erste Aufnahmeleitung. Ich war so etwas wie das Produktionssekretariat, zusammen mit einer anderen Frau allerdings, weil ich damals oft mit »Nordrand« auf Festivals war. Aber ich habe trotzdem mitgearbeitet und dann auch ein bisschen Gage dafür bekommen.¹⁰⁹

Albert spielte mit ihrer Äußerung darauf an: Nicht nur die Arbeiten an *LOVELY RITA* verlangten die Aufmerksamkeit der vier Gründer_innen, sondern auch weitere Filmprojekte – in Alberts Fall die Festivalpräsenz von *NORDRAND* – forderten ihren Tribut. Jessica Hausner stand beispielsweise neben ihren eigenen umfassenden Tätigkeiten ihrer ehemaligen Studienkollegin Kathrin Resetarits, die sie bereits bei der Produktion *ÄGYPTEN* unterstützt hatte, ein weiteres Mal als Regieassistentin zur Seite, diesmal für den Kurzfilm *FREMDE* (1999, Kathrin Resetarits).

Im Januar 2001 wurde Gilbert Petutschnig als Produktionsleiter in das Team der *Coop99* geholt, der zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrungen als Aufnahmeleiter vorweisen konnte: Bei *TIEF OBEN* (1994, Willi Hengstler) fungierte er als Assistant Location Manager, im Folgejahr war er als Location bzw. Unit Manager bei den Produktionen *DAS ZEHNTE JAHR* (1995, Käthe Kratz), *HALBE WELT* (1993, Florian Flicker) und *ATTWEN-*

107 Vgl. http://www.coop99.at/web-coop99/?page_id=124&lang=de, letzter Aufruf: 19.05.2020.

108 Ebd.

109 Albert zit. n. Jens Börner/Benjamin Heisenberg/Sebastian Kutzli: Portrait: Coop99. In: Jens Börner/Benjamin Heisenberg/Christoph Hochhäusler/Sebastian Kutzli (Hrsg.): *Revolver 6. Zeitschrift für Film*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2002, S. 57–110; hier: S. 64.

GERFILM (1995, Markus Binder/Hans Peter Falkner/Florian Flicker/Wolfgang Murnberger/Bernhard Weirather) beschäftigt. Sein Aufgabengebiet in der *Coop99* definierte der heute als stellvertretender Geschäftsführer des Filmfonds Wien tätige Petutschnig damals folgend:

[Ich] kümmere mich ausschließlich um die Produktion. Ich sehe meinen Part darin, die anderen von diesen dispositiven und logistischen Aufgaben freizuspielen. Natürlich ist [sic] nicht immer leicht, zu fünfz zu einer Entscheidung zu finden, aber natürlich ist es auch ein sehr fruchtbarer Prozess.¹¹⁰

Petutschnigs Spuren in der *Coop99*-Chronik verloren sich nach dem AFC-Interview mit Karin Schiefer rasch. Im österreichischen Filmgeschehen tauchte er kurz darauf als Produktionsleiter für die *Allegro Film*-Produktion IKARUS (2002, Bernhard Weirather)¹¹¹ wieder auf. Auch wenn dem *Coop99*-Team der (wohl zur personellen Entlastung eingestellte) Produktionsleiter abhanden gekommen war: Allen Unkenrufen zum Trotz standen die Zeichen für die Zukunft des jungen Unternehmens gut und waren geprägt von geschäftiger Betriebsamkeit und dem Wunsch, neue Wege zu beschreiten. In diesen Tagen widmete sich Jessica Hausner in Doppelfunktion als Drehbuchautorin und Regisseurin der Realisierung ihres Spielfilmdebüts LOVELY RITA. Wie bereits in FLORA und INTERVIEW rückte sie die vertraute Welt einer adoleszenten Protagonistin auf ihrem Weg ins Erwachsenwerden ins Zentrum ihrer ersten abendfüllenden Produktion, die »eine Reihe von Begebenheiten [erzählt], in denen die 14-jährige Rita es wissen will. Es geht um ein Wissen im doppelten Sinn: Rita möchte etwas in Erfahrung bringen und zugleich etwas aufs Spiel setzen.«¹¹²

110 Petutschnig zit. n. Karin Schiefer: Das Team coop99 filmproduktion im Gespräch über LOVELY RITA. [2001], <http://www.austrianfilms.com/jart/prj3/afc-new/main.jart?reserve-mode=active&content-id=1422972471829&rel=de&j-cc-node=artikel&j-cc-id=3768>, letzter Aufruf: 19.05.2020.

111 Die Dreharbeiten von IKARUS fanden im Sommer 2001 statt. Siehe dazu <https://www.filminstitut.at/de/ikarus/?highlight=true&unique=1494067227>, letzter Aufruf: 19.05.2020.

112 Bert Rebhandl: Nicht anders möglich. Der neue österreichische Spielfilm und sein Mangel an Realitätssinn. In: Gustav Ernst/Karin Fleischanderl (Hrsg.): *kolik.film*. Sonderheft 1, Wien: Verein für neue Literatur 2004, S. 6–10; hier: S. 9.

1.3.1 Zum Inhalt

Die pubertierende Rita (Barbara Osika) sehnt sich nach Aufmerksamkeit. Doch weder ihre spießigen Eltern noch die mobbenden Schulkolleginnen hören den stillen Ruf der 15-Jährigen. Als dann neue Nachbarn auf der Bildfläche erscheinen, schöpft das Mädchen Hoffnung und versucht, die Neugier des zwei Jahre jüngeren, kränklichen Flexi (Christoph Bauer) zu wecken.

Rita beginnt, sich gegen die starren Regeln der Eltern, der Schule, der Gesellschaft aufzulehnen. Immer häufiger fehlt sie im Unterricht, sie lügt, betrügt und schreckt nicht davor zurück, Schulkollegin Alex (Lili Schagerl) in der Garderobe einzusperren, um ihre Rolle in der Schulaufführung übernehmen zu können. Zugleich testet sie ihre erotische Wirkung auf einen Buschauffeur (Peter Fiala), der Höhepunkt der sexuellen Annäherung findet auf der Toilette einer Diskothek statt. Als sie erkennen muss, dass es wohl keine gemeinsame Zukunft mit dem Busfahrer geben wird, entführt sie Flexi, der nach einem akuten Asthmaanfall stationär behandelt wird, aus dem Krankenhaus und flieht mit ihm zum Bahnhof. Doch bei der Fahrkartenkontrolle fallen die beiden Kinder auf, werden von Polizeibeamten gefasst und in Folge in die Obhut ihrer Eltern übergeben. Gerade als der Alltag Rita wieder einzuholen scheint, nimmt sie die Waffe des Vaters (Wolfgang Kostal) in die Hand, spannt den Hahn und drückt ab – mehrfach, beide Eltern sind tot.

Gleichgültig erledigt das Mädchen daraufhin den Abwasch, geht spazieren, fährt mit dem Zug, isst in einem Restaurant und verbringt die Nacht in einem Hotelzimmer. Am nächsten Tag kehrt sie, nach einem kurzen Besuch bei Alex, in ihr Zuhause zurück, bereitet sich eine Brotzeit zu und setzt sich ins dunkle Wohnzimmer. Eine Fliege summt durchs Bild, plötzlich schaltet sich mittels Zeitschaltuhr die Lampe an und Rita blickt ein letztes Mal in die Kamera.

1.3.2 Produktion und Filmförderung

LOVELY RITA ist eine Koproduktion der *Coop99* mit der deutschen *Essential Film*¹¹³ und der österreichischen *Prisma Film*. Die Möglichkeit der internationalen Zusammenarbeit war für die jungen Filmemacher_innen

113 Die *Essential Filmproduktions GmbH* ist ein produktionsorientiertes, in Berlin ansässiges Tochterunternehmen des von Philippe Bober gegründeten *Coproduction Office*.

in mehrfacher Hinsicht ein Glücksfall, zumal die veränderte politische Situation in Österreich auch in der Kunst- und Kulturbranche die Fördergelder schmälern ließ. Der Kunstbericht 2000 zeichnet diesbezüglich ein deutliches Bild: Wurden im Jahr 1999 noch öS 215.262.894,00 für die Abteilung »Film« zur Verfügung gestellt, so wurde die Fördersumme für das Jahr 2000 auf öS 163.144.857,00 reduziert.¹¹⁴ Die *Coop99*-Team machten aus der Not, finanzielle Mittel für die Realisierung des Filmes akquirieren zu müssen, über internationale Zusammenarbeit eine Tugend. Jessica Hausner analysierte die schwierige Finanzierungssituation und die daraus resultierenden Anforderungen an Filmschaffende im Gespräch mit Karin Schiefer folgendermaßen:

Dass man gezwungen ist, international zu arbeiten, das ist ja gut, das sollte man auch tun, wenn man in Österreich die Budgetmittel nicht so drastisch kürzen würde. Man streckt die Fühler in andere Gebiete aus. Als coop 99 haben wir es gut, weil wir nichts zu verlieren haben. Wir haben noch keine Angst, denn wir fangen erst einmal an und es war gut, gleich von Beginn an mit Leuten aus dem Ausland zusammenzuarbeiten.¹¹⁵

In Österreich war die *Coop99*-Zusammenarbeit mit der *Prisma Film* essenzielle Voraussetzung, um einen ÖFI-Förderungsantrag stellen zu können. Als etabliertes Unternehmen verbürgte sich die *Prisma Film* für die Jungunternehmer_innen und trug die finanzielle Letztverantwortung; eine Grundbedingung für die positive Erledigung des Antrags. Heinz Stussak und das Team der *Prisma Film* kümmerten sich im Produktionsverlauf um Vertragsangelegenheiten und Förderungsabwicklungen, während die *Essential Film* sich ab dem Zeitpunkt der Postproduktion in Berlin einschaltete. Die Zusammenarbeit mit dem Bober-Unternehmen brachte nicht nur den Benefit des Produktions-Know-hows, sondern auch die Annehmlichkeit der professionellen Vermarktung durch den Weltvertrieb des *Coproduction Office*.¹¹⁶

Finanziell wurde Hausners Spielfilmdebüt durch den Wiener Filmfinanzierungsfonds, das Filmboard Berlin-Brandenburg und das ÖFI

114 Vgl. *Kunstbericht 2000*. <https://www.bmkoes.gv.at/Service/Publikationen/Kunst-und-Kultur/kunst-und-kulturberichte.html>, S. 42. Letzter Aufruf: 20.06.2020.

115 Schiefer: Jessica Hausner: LOVELY RITA. [o. D.].

116 Vgl. Schiefer: Das Team coop99 filmproduktion im Gespräch über LOVELY RITA. [2001].