ray
FILMMAGAZIN

65 Jahre Filmakademie Wien

Sonderheft des ray Filmmagazins
Juni 2017

substance media ltd., Mariahilfer Str. 76/3/31, 1070 Wien, P.b.b. Plus.Zeitung 06Z036817P

Verwertungsgesellschaft für audiovisuelle Medien GmbH

DIE VAM GRATULIERT DER FILMAKADEMIE WIEN HERZLICH ZU IHREM 65-JÄHRIGEN BESTEHEN.

SERVICE FÜR FILMHERSTELLER UND RECHTEINHABER.

Die VAM GmbH nimmt gem. der ihr erteilten Wahrnehmungsgenehmigung die den Filmherstellern und Rechteinhabern zustehenden Rechte & Ansprüche an visuellen und audiovisuellen Produktionen, insbesondere Filmwerken, Lichtbildern, Video-/Computerspiele, Multimediaproduktionen im In- und Ausland wahr.

Verwertungsgesellschaft für audiovisuelle Medien GmbH

Neubaugasse 25, 1070 Wien Tel.: 0043 1 526 43 01 vam-wien@aon.at www.vam.cc

Inhalt / Impressum

VORWORT: ALLES DREHT SICH UMS KINO 04
CHRONIK 1952–2017 06
METTERNICHGASSE 12. EIN ARCHÄOLOGISCHES PROJEKT 08
ES GIBT NOCH SCHÄTZE ZU HEBEN: CLAUDIA WALKENSTEINER-PRESCHL IM GESPRÄCH 10
ÄSTHETISCHE MORAL KANN MAN LEHREN: MICHAEL HANEKE IM GESPRÄCH 14
DAS DREHBUCH IST DIE BASIS DES FILMS: GÖTZ SPIELMANN IM GESPRÄCH 18
IM VORDERGRUND STEHT DIE PERSÖNLICHKEIT: DANNY KRAUSZ IM GESPRÄCH 22
GENAUIGKEIT UND SEELE: WOLFGANG MURNBERGER IM GESPRÄCH 26
BAUEN, ESSEN, SCHLAFEN: DIE REGIEÜBUNG 30
TEAMWORK: DER PREISGEKRÖNTE KURZFILM „MATHIAS“ 34
KAMERALEUTE SIND DAS ERSTE PUBLIKUM: WOLFGANG THALER IM GESPRÄCH 38
DIE SUCHE NACH AUTHENTIZITÄT: THOMAS BENESCH IM GESPRÄCH 42
AM BALL BLEIBEN: MARTIN STEGMAYER IM GESPRÄCH 46
DIE BERÜHMTEN MAGISCHEN MOMENTE: MICHAEL HUDECEK, BIRGIT FOERSTER, PHILIPP MOSSER UND BERNHARD SCHMID IM GESPRÄCH 50
BERUFUNG UND BERUF: ABSOLVENTINNEN UND ABSOLVENTEN IM GESPRÄCH 54
ALUMNAE UND ALUMNI: ABSOLVENTINNEN, ABSOLVENTEN UND EHEMALIGE STUDIERENDE 62
STUDENTINNEN UND STUDENTEN: AKTUELL STUDIERENDE AN DER FILMAKADEMIE WIEN 65

Die Filmakademie Wien konnte bei der Fotorecherche in einzelnen Fällen die Rechteinhaberinnen und -inhaber nicht ausfindig machen. Wir ersuchen, bestehende Ansprüche der Filmakademie Wien mitzuteilen.

IMPRESSUM

MEDIENINHABER UND VERLAG substance media ltd., Mariahilfer Straße 76/3/31, 1070 Wien, T +43 (0)1 920 20 08-0, F +43 (0)1 920 20 08 13, office@ray-magazin.at, www.ray-magazin.at ~ GESCHÄFTSFÜHRER UND HERAUSGEBER Andreas Ungerböck, Mitko Javritchev IN KOOPERATION MIT Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien, Metternichgasse 12, 1030 Wien, Tel.: +43 1 711 55 – 2902, filmakademie@mdw.ac.at ~ CHEFREDAKTION Roman Scheiber, Jörg Schiffauer; redaktion@ray-magazin.at ~ CHEF VOM DIENST Oliver Stangl ~ MITARBEIT AN DIESER AUSGABE Hubert Canaval, Stefan Grissemann, Johannes Höß, Ines Ingerle, Michelle Koch, Albert Meisl, Kerstin Parth, Günter Pscheider, Johannes Schellhorn, Angela Sirch, Clara Stern, Claudia Walkensteiner-Preschl, Christina Wintersteiger, Silvia Winzinger, Matthias Writze ~ LEKTORAT Roland Faltlhansl ~ ART-DIREKTION Mitko Javritchev, Mario Groschner ~ KOORDINATION FILMAKADEMIE WIEN Katja Jäger, Christina Wintersteiger ~ FOTOS IN DIESER AUSGABE (wenn nicht anders angegeben) Filmakademie Wien ~ VERKAUF UND ANZEIGEN: Andreas Ungerböck (ray Filmmagazin), Anneliese Weidinger (Filmakademie Wien) ~ DRUCK Wograndl Druck GmbH, Druckweg 1, 7210 Mattersburg ~ ERSCHEINUNGSORT: P.b.b. 1070 Wien
COVERFOTO Filmstudio der Filmakademie Wien © Ewald Grabenbauer

Die Schule für Filmgestaltung und Fernsehen feiert den zehnjährigen Bestand · Filmregisseur als Pionier der Nachwuchserziehung · Aus kleinen Anfängen zur bedeutsamen Institution

Achtung, Aufnahme!

(Nr. 10) „Große Österreich Illustrierte" vom 3. März 1962

Das Kernstück der Filmgestaltung, die „szenische Auflösung", demonstriert hier Prof. Kolm-Veltée selbst. Ihm geht es darum, an seiner Schule den Typ des Filmgestalters zu erziehen, den Allroundmann, der die künstlerische, technische, aber auch wirtschaftliche Seite der Filmherstellung bis ins Detail beherrscht ...

Das Abc der Architektur lehrt Prof. Weber — vom Pharaonengrab bis zum modernen Bau unserer Zeit, die Epochen und ihre Stilarten, die Planung, Kalkulation und Realisierung sowie der Bau von Modellen und Materialkunde stehen auf seinem vielfältigen Arbeitsprogramm. Hier erfahren die Schüler etwas von der Anordnung der Beleuchterbrücken.

Kultur- und Kunstgeschichte sowie Kostümkunde gehören ebenfalls zum Lehrplan. Prof. Kolm, der 1952 mit 21 Schülern begann, konnte 1954 Prof. Tamare für seine Schule gewinnen. Der Lehrer ist wegen seiner außerordentlich interessant und charmant geführten Vorträge der erklärte Liebling der Schüler. Hier wird gerade ein Kapitel Kostümkunde durchgenommen.

Die Grundlagen der Fernsehtechnik werden in der Film- und Fernsehschule von Ing. Gampe „eingetrichtert". Der künftige Regisseur und Kameramann wird also auch beim Fernsehen seinen Mann stellen. 30 Prozent der Schüler kommen aus dem Ausland, von 20 bis 30 eintretenden Hörern erreichen 4 bis 6 das Abschlußdiplom. Man sieht: kein leichtes Studium!

Man muß — wie Regisseur Professor Kolm-Veltée — aus einer der ältesten europäischen Filmfamilien stammen, um sich mit Idealismus an eine Aufgabe heranzuwagen, die jedes, auch das niederschmetterndste Ergebnis zeitigen konnte. Vater Kolm-Veltée begründete die erste österreichische Filmproduktion, er war es dann auch, der eine Filmschule in China errichtete. Nun, Walter Kolm-Veltée, der zunächst gleiche Einrichtungen in Amerika, England und Rußland studierte, wo die Nachwuchsheranbildung aufs intensivste gefördert wird, erhielt dann doch vom Bundesministerium für Unterricht den Auftrag, einen versuchsweisen Betrieb aufzunehmen. Es würde Bände füllen, wenn man all die Widerstände, Kämpfe, das langsame Werden der Schule für Filmgestaltung und Fernsehen an der Akademie für darstellende Kunst schildern wollte – heute, zehn Jahre nach dem Start von 1952, darf aber der Leiter dieser Bildungsstätte für einen sehr beflissenen Nachwuchs uneingeschränkt feststellen: die Wiener Filmschule ist ein Großes, Ganzes geworden, anerkannt auch im Ausland.
REPORTAGE: R. WESSELY

Ohne Schminken geht es auch beim Film nicht. Der Maskenbildner hat nicht nur dem Schauspieler gegenüber eine sehr große Verantwortung, er muß vor allem neben perfektem Wissen in seinem Metier ein großes Fingerspitzengefühl haben. Besonders schwierig wird seine Arbeit beim Farbfilm.

Ein Kameramann muß auch über das Innenleben seines Gerätes sowie über die Anwendung der Zusatzgeräte, ebenso über alle optischen Systeme Bescheid wissen. Assistent Schüler erklärt an der „Debrie" das Einlegen des Filmmaterials. Auch das muß gelernt sein, denn ein „Filmsalat" kostet Zeit und Geld.

Auf den Cutter kommt es an: Ein Film hat 1000 Klebestellen

Vom guten Schnitt hängt last not least der Erfolg eines Films ab. Der „Cutter", wie der „Filmzerstückler" in der Fachsprache heißt, muß die einzelnen Einstellungen — zuerst im Roh- und dann im Feinschnitt — auf die richtige Länge bringen und chronologisch aneinanderreihen. Ein Film hat oft 1000 Klebestellen!

20

Alles dreht sich ums Kino

Text ~ Claudia Walkensteiner-Preschl

„Das Kino ist die Kunst, die mir, heute noch immer, am lebendigsten, am aktivsten scheint".
(Alain Badiou)

Die Filmakademie Wien ist eine weltweit anerkannte künstlerisch-innovative Aus/Bildungsstätte für Film- und Mediengestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), orientiert an einer lebendigen Transdisziplinarität, an theoretisch-reflexiven Auseinandersetzungen sowie an kritischen Positionierungen im globalen Medienzeitalter. Sie ist bis heute die einzige universitäre Aus/Bildungsstätte für Filmschaffende in Österreich und seit Beginn Talenteschmiede für äußerst kreative und erfolgreiche Filmemacherinnen und Filmemacher. Wir zählen mittlerweile mehr als tausend Personen, die an der Filmakademie Wien studiert haben und einen wesentlichen Teil der österreichischen Filmkultur darstellen. Die zurzeit an der Filmakademie Wien lehrenden Professorinnen und Professoren – Michael Haneke, Wolfgang Murnberger, Götz Spielmann, Thomas Benesch, Wolfgang Thaler, Danny Krausz, Michael Hudecek (seit 2013 auch stellvertretender Institutsleiter) u.a. – sprechen ebenso für sich wie die vielen talentierten Studierenden, die jedes Jahr große Anerkennung auf Filmfestivals und in der Filmbranche erlangen. Wir feiern in diesem Jahr ein Jubiläum: Die Filmakademie Wien wird 65 Jahre alt. Die Geschichte dieser Institution begann im Wintersemester 1951/52 mit der Konzeption einer Klasse für Filmkunst durch den österreichischen Regisseur Walter Kolm-Veltée. Am 26. Februar 1952 folgte die Eröffnung des sogenannten Sonderlehrganges für Filmkunst an der damaligen Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien. Der Lehrplan sah zunächst drei Unterrichtsgegenstände vor: Film-Technik, Angewandte Psychologie sowie Film-Praxis. In den darauffolgenden Jahren entstanden einige Kulturfilme, bemerkenswerte experimentelle Arbeiten sowie erste, die Filmgeschichte Österreichs stark prägende, kurze bis mittellange Spielfilme.
Im Zuge einer neuen Hochschulgesetzgebung wurden später fünf Hauptfächer eingerichtet und seit 2003 als

Fotos: Große Österreichische Illustrierte 3.März 1962

Bakkalaureats- und Magisterstudienprogramme geführt. Zusätzlich wurde ein Magisterstudium für Digital Art – Compositing eingerichtet. Im Jahr 2012 kam außerdem der Fachbereich Medien-und Filmwissenschaft hinzu, der eine reflexiv-theoretische Vertiefung ergänzte. Die Zusammenarbeit der Fachbereiche ist wie eine Komplizenschaft, bei der sich alles ums Kino dreht: Zahlreiche Lehrende haben die Filmakademie Wien über Jahrzehnte hindurch geprägt und wesentlich dazu beigetragen, dass die Aus/Bildung in Theorie und Praxis auf höchstem Niveau durchgeführt wurde und wird. Wir sind sehr stolz auf die zahlreichen Erfolge unserer Studierenden, auf die enorme Anzahl an Festivalteilnahmen (jährlich nahezu 300), auf die zahlreichen Preise und Auszeichnungen (Diagonale, Max-Ophüls-Preis, Oscar-Nominierung für den besten Kurzfilm, und viele mehr). Außerdem wird die Filmakademie Wien seit inzwischen zwei Jahren von der renommierten US-Fachzeitschrift „Hollywood Reporter“ als eine der 15 besten Filmschulen der Welt prämiert.

In diesem Sinne feiern wir im Jahr 2017 mit zahlreichen Aktivitäten besonders freudig unser 65-jähriges Jubiläum und stellen uns weiterhin tatkräftig den Herausforderungen einer universitären Aus/Bildungsstätte im künstlerisch-innovativen Medien- und Filmbereich.

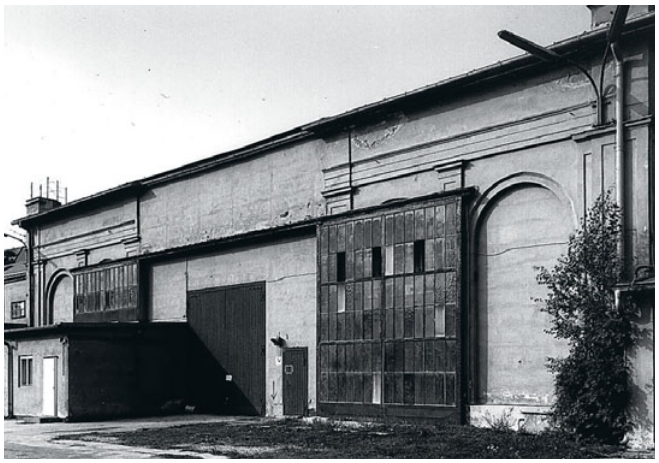
Ich bedanke mich herzlich bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Filmakademie Wien in Lehre und Verwaltung sowie bei allen tatkräftigen Unterstützerinnen und Unterstützern der vorliegenden Jubiläumsausgabe, die wir in Kooperation mit „ray“ gestaltet haben. Ohne den kontinuierlichen Teamgeist und das große Engagement aller Beteiligten wäre der beständige Erfolg der Filmakademie Wien niemals möglich.

Wir gratulieren
der Filmakademie Wien
zu 65 Jahren
Film-Aus/Bildung!

Austrian films...
...cinema,
and nothing but!

www.filminstitut.at

film
INSTITUT
FÖRDERUNG MIT ERFOLG



Filmstudios in der Maxingstraße 13a © Thomas Benesch

Chronik 1952–2017

Ein kurzer Überblick über die Geschichte des heutigen Instituts für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien.

1951/52 Herbst/Winter
Konzeption einer „Klasse für Filmkunst" durch Walter Kolm-Veltée; Verhandlungen mit dem Unterrichtsministerium

1952 Winter/Frühling
Einrichtung eines Sonderlehrganges für Filmkunst/Klasse für Filmkunst an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien

1952 Jänner/Februar
Inskription (Von 65 Bewerbern wurden 17 aufgenommen)

26. Februar 1952
Eröffnung der neugegründeten Filmklasse in der Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien, III. Lothringerstraße 18, unter der Leitung von Walter Kolm-Veltée

29. Jänner 1957
Filmvorführung der Filmklasse für Filmkunst in der Albertina

Herbst 1958
Erweiterung der Filmklasse um ein drittes Unterrichtsjahr, Beginn im Sommersemester 1959 mit dem dritten Ausbildungsjahr

Oktober 1959
Inbetriebnahme der neuen Räumlichkeiten im 9. Bezirk, Türkenstraße 4

1963
Ernst Haeussermann, Direktor des Burgtheaters, übernimmt die Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen

1968/69
Bezug der Räumlichkeiten in der Metternichgasse 12

1970/71
Im Zuge des neuen Hochschulgesetzes werden fünf Hauptfächer eingeführt: Buch und Dramaturgie, Regie, Bildtechnik und Kamera, Produktion, Schnitt

1971–1973
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen: Harald Zusanek

1972
Übernahme des Filmstudios in der Maxingstraße 13a

1973–1975
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Robert Schöfer

1975–1979
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Elio Carniel

1979–1985
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Hannelore Götzinger

1985–1993
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Robert Schöfer

1993–1997
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Hannelore Götzinger

1997–2002
Leitung der Abteilung für Film und Fernsehen:
Wolfgang Glück

2002
Im Rahmen des neuen Universitätsgesetzes wird die Abteilung Film und Fernsehen zum Institut für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien

2002–2008
Leitung des Instituts für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien: Peter Mayer

2003/2004–2005
Alle Studienprogramme werden als Bachelor- und Masterstudien geführt. Einrichtung eines neuen Masterstudiums Digital Art – Compositing.
Bau des neuen Filmstudios am Campus der mdw

2005
Übersiedlung des Studiobetriebs in das neue Studiogebäude am Campus der mdw

2008–2013
Leitung des Instituts für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien: Peter Patzak

2012
Einrichtung des Fachbereichs Medien- und Filmwissenschaft

2013
Leitung des Instituts für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien: Claudia Walkensteiner-Preschl

Professorinnen und Professoren der an der Filmakademie Wien eingerichteten Fachbereiche:

Buch und Dramaturgie
1967–1987 Harald Zusanek. 1990–2011 Walter Wippersberg. Seit 2011 Götz Spielmann

Bildtechnik und Kamera
1957–1994 Robert Schöfer. 1970–1991 Elio Carniel. 1993–2011 Christian Berger. 1994–2008 Walter Kindler. Seit 2008 Wolfgang Thaler, seit 2012 auch Thomas Benesch

Digital Art – Compositing
2004–2012 Alexander Lemke. Seit 2012 Martin Stegmayer

Medien- und Filmwissenschaft
Seit 2012 Claudia Walkensteiner-Preschl

Produktion
1997–2008 Peter Mayer. 2008–2010 Helga Bähr. Seit 2011 Danny Krausz

Regie
1968–1990 Alfons Stummer. 1972–1993 Axel Corti. 1991–2013 Peter Patzak. 1994–2002 Wolfgang Glück. Seit 2002 Michael Haneke. Seit 2013 auch Wolfgang Murnberger

Schnitt
1970–2007 Hannelore Götzinger. Seit 2010 Michael Hudecek

Metternichgasse 12 © ÖNB, Wien, Signatur 503097 B

Hanna und Valentino (Fritz Lehner, 1974) © Lehner/Elster

Metternichgasse 12

Das Archivprojekt „Metternichgasse 12“ wurde aus Anlass des 65-jährigen Bestehens vom Fachbereich für Medien- und Filmwissenschaft initiiert: Fundstücke, Legenden und archäologische Arbeit.

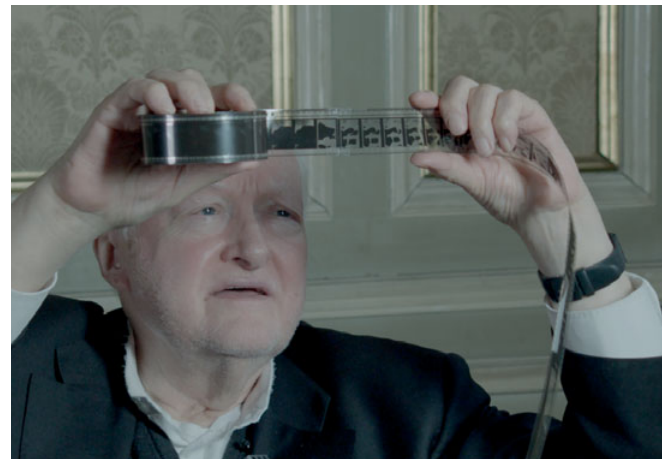
Text ~ Albert Meisl, Kerstin Parth

Die Filmakademie Wien ist Legende. Beginnend beim ersten Jahrgang 1952, in dem sich nicht nur die großen Avantgardefilmer Peter Kubelka und Ferry Radax befanden, sondern auch der 2006 verstorbene Franz Josef Gottlieb, der noch in „Papas Kino“ mit Edgar Wallace- und Karl May-Filmen eine große Karriere gemacht hat. Darauf folgten die siebziger Jahre, in denen sich die Filmakademie Wien zur Wiege des, damals noch stark im Fernsehen beheimateten, österreichischen Autorenfilms entwickelte. Namen wie Fritz Lehner, Käthe Kratz, Kitty Kino oder Lukas Stepanik sind in dieser Zeit in den Studierendenlisten zu finden. Ab den achtziger Jahren scheint es dann so, als hätten nahezu alle namhaften österreichischen Filmemacherinnen und Filmemacher ihrer Generation auf der Filmakademie Wien studiert, etwa Götz Spielmann, Michael Glawogger, Ulrich Seidl, Angela Summereder oder Wolfgang Murnberger.

In den neunziger Jahren schließlich begründete sich die Sonderstellung des Hauses als Ausbildungsstätte für talentierte und weltweit erfolgreiche Filmschaffende endgültig. Denn mit Barbara Albert, Jessica Hausner und Mirjam Unger war die Filmakademie Wien Synonym für den jungen österreichischen Film geworden, ein Kino von Weltgeltung, das auf einmal in der Lage war, internationale Preise bei den großen Filmfestivals zu gewinnen. Die Filmkritik fand einen Begriff dafür: „Nouvelle Vague Viennoise“. Auch die Lehrenden dieser Jahre sollen nicht unterschlagen werden: Mit Peter Patzak und Wolfgang Glück in der Regieklasse, mit Christian Berger und Walter Kindler als Kamera-Professoren sammelte sich in dem ehemaligen Palais in der Metternichgasse 12 die Crème de la Crème der österreichischen Filmszene. Es war nur konsequent, dass Michael Haneke 2002 die Regie-Professur des emeritierten Wolfgang Glück übernahm und seitdem zahlreiche junge Studierende in ihrer Ausbildung unterstützt hat.

Die hohe Bedeutung der Filmakademie Wien für das historische und gegenwärtige Kunst- und Kulturschaffen ist Grund genug, sich nun in einem umfassenden Forschungsprojekt mit dem Titel „Metternichgasse 12. Eine Archäologie“ der Geschichte des Hauses zu widmen. Viele der an der Filmkademie Wien entstandene Filme

Barbara Albert © Alexander Dirninger



Peter Kubelka © Anna Hawliczek

schlummern bis heute unentdeckt in den Archiven, nur selten wurden ehemalige Studierende zu ihren Ausbildungsjahren befragt.

Die Einrichtung eines Fachbereichs für Medien- und Filmwissenschaft im Jahr 2012 bot die Gelegenheit, sich einer gründlichen Erforschung der Institutionengeschichte und der spezifischen Praxis des Filmemachens an der Filmakademie Wien zu widmen. Anhand der systematischen Erschließung des Aktenbestandes und von Gesprächen mit ehemaligen Studierenden und Lehrenden eine fundierte Historiographie zu erarbeiten, aber auch zu ergründen, wie das filmische Schaffen der Akademiestudierenden von den Anfängen bis jetzt in ihrer Vielfalt ausgesehen hat, ist seitdem eines der Ziele des Forschungsprojekts.

So berichtete etwa Peter Kubelka in einem mehrstündigen Oral-History-Interview davon, dass in der Frühzeit der Akademie keinerlei Filme gedreht wurden, sondern lediglich Theorievorlesungen besucht und zum Abschluss ein Drehbuch vorgelegt wurde. Dabei sei, so Kubelka, das Interesse des Hauses gewesen, junge Menschen der Branche zuzuführen, also künftige Regie- und Kameraassistentinnen und -assistenten für die Rosenhügel-Studios auszubilden anstatt die Möglichkeiten des Mediums Film zu ergründen.

Der Kontrast zu den ebenfalls auf Video aufgezeichneten, umfangreichen Gesprächen mit Barbara Albert könnte nicht größer sein: Für sie war die Filmakademie Wien ein Ort des freien experimentellen Arbeitens, in dem sie ihre eigene, signifikante Handschrift als Autorenfilmerin finden und entwickeln konnte. Ihre Studierendenfilme wie *Die Frucht deines Leibes* (1994) oder *Sonnenflecken* (1996) sind bereits kanonisiert und wurden breit rezipiert. Dasselbe gilt natürlich auch für die frühen Werke von Filmschaffenden wie Götz Spielmann, Ulrich Seidl oder Marie Kreutzer. Doch daneben sind an der Filmakademie Wien über die Jahrzehnte hunderte, wenn nicht gar tausende weitere Filme entstanden.

Filme, die unbekannt oder vergessen sind. Filme jenseits des Kanons, die teilweise nur ein- oder zweimal aufgeführt wurden. Filme, deren Qualität zur Zeit ihrer Entstehung unterschätzt wurde. Der Erforschung und Sichtbarmachung dieser Arbeiten hat sich das Forschungsprojekt gewidmet und dabei schon einige Juwelen entdecken können. Darunter ist mit *Österreich, dein Herz ist Wien* von 1957 einer der ersten Akademiefilme überhaupt, ein unter der Leitung des Filmakademie-Gründers Walter Kolm-Veltée entstandener Kulturfilm, der – Heimatfilmen gleich – ein Bild Wiens als Stadt der Gemütlichkeit und des Frohsinns konstruiert, die touristischen Schönheiten Wiens preist, dabei aber die Kriegs- und Nachkriegszeit konsequent ausspart. Aber auch Peter Sämanns *All About Nothing* aus dem Jahr 1969, ein erstaunlich experimentierfreudiger filmischer Trip durch den Wiener Underground, oder Fritz Lehners subtil inszeniertes Beziehungsdrama *Hanna und Valentino* (1974), das jenseits der Abnahme als Diplomfilm in der Metternichgasse 12 nie zu sehen war und lange Zeit als verschollen galt.

mdw200.at/metternichgasse-12-eine-archaeologie

Es gibt noch Schätze zu heben

Claudia Walkensteiner-Preschl, Leiterin der Filmakademie Wien, über Erfolge und Kapazitäten der Institution, über Aufnahmekriterien, Studierendenwissen und Frauenförderung.

Interview ~ Stefan Grissemann

Claudia Walkensteiner-Preschl ist seit 2013 Leiterin der Filmakademie Wien. Bereits im Jahr davor wurde sie als erste Professorin an den 2012 neu gegründeten Fachbereich für Medien- und Filmwissenschaft berufen. Durch ihre langjährige Tätigkeit als Film-, Theater- und Medienwissenschaftlerin und ihre Beteiligung an zahlreichen Forschungsprojekten und Publikationen – u.a. als Mitherausgeberin der mdw-Reihe „Gender Wissen" – bereichert sie die Filmakademie Wien mit ihrem umfangreichen theoretischen Background und verortet das Institut an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. Mit der Errichtung des Lehrstuhls für Medien- und Filmwissenschaft entstand ein neuer Fachbereich, der die Diversität der Wissenskultur an dieser künstlerisch-innovativen Aus/Bildungsstätte unterstützt und neue kritisch-reflexive Akzente setzt. Im Interview spricht sie sowohl in ihrer Funktion als Fachbereichsleiterin als auch als Leiterin der Filmakademie Wien über die Erfolge und Kapazitäten ihrer Institution, über Aufnahmekriterien, Studierendenwissen und Frauenförderung.

Sie arbeiten seit 2013 nicht nur als Leiterin des Instituts für Film und Fernsehen – Filmakademie Wien, sondern bereits seit 2012 auch als Universitätsprofessorin im Fachbereich Medien- und Filmwissenschaft.

Diesen Fachbereich gibt es an der Filmakademie Wien erst seit 2012. Das Rektorat hat damals beschlossen, an unserem künstlerischen Institut eine wissenschaftliche Professur einzurichten, die somit auch die Möglichkeit schafft, ein Doktoratsstudium durchzuführen. Es gab an der Filmakademie Wien in den verschiedenen Fachbereichen stets theoretische Ansätze, aber erst mit dem Fachbereich Medien- und Filmwissenschaft wurde Theorie respektive Wissenschaft gleichsam institutionalisiert. Wir – das sind im Fach-

Claudia Walkensteiner-Preschl © Ewald Grabenbauer

Vortrag im kleinen Filmstudio © Ewald Grabenbauer

bereich vor allem Kerstin Parth und ich – lehren, forschen, publizieren und führen Projektanträge durch. Für uns ist es wichtig, diese Schnittstelle zwischen Theorie und künstlerischer Praxis genauer auszuleuchten, auch gemeinsame Projekte zwischen Wissenschaft und Theorie zu initiieren.

Kann man sich, wenn man an der Filmakademie Wien studiert, auf diesen Fachbereich ähnlich spezialisieren wie etwa auf Regie, Buch und Dramaturgie oder Produktion?
Nein. Das Angebot ist für jede und jeden ergänzend zum zentralen künstlerischen Fach, denn alle Studierende müssen während des Studiums mehrere Pflichtlehrveranstaltungen im Bereich Medien- und Filmwissenschaft absolvieren. Daneben gibt es die Möglichkeit, mit der Wahl des Moduls Medien- und Filmwissenschaft einen Schwerpunkt auf unser Fach zu setzen.

Wie lehren Sie die Inhalte Ihres Fachbereichs?
Ich fokussiere den Dialog mit den Studierenden, der übrigens von Beginn an auf sehr hohem Niveau stattfindet. Ich betrachte die Leute, die ich unterrichte, grundsätzlich als künftige Expertinnen und Experten sowohl hinsichtlich der Filmproduktion als auch der Filmrezeption. In Diskussionen lässt sich daraus viel zusätzliches Wissen generieren.

Filmtheorie ist doch nicht unbedingt jenes Feld, das junge Filmschaffende besonders interessiert, oder? Muss man da nicht viel Motivationsarbeit leisten?
Klar, man muss sie immer wieder anregen, die Theorie auf ihre eigenen Ideen und Werke zurück zu beziehen. Aber sie haben zugleich ein großes Interesse an dem, was an relevanter Serien- und Filmproduktion in allen Teilen der Welt läuft. In manchen Bereichen sind sie unglaublich informiert. Sie saugen regelrecht auf, was aktuell geschrieben und produziert wird. Und immer wieder entdecken sie auch historische und theoretische Positionen, die sie mit aktuellen Filmen zusammendenken. Da ergeben sich Schnittstellen, die für alle Beteiligten herausfordernd sind, auch mir zuweilen ganz neue Seherfahrungen und Wissenskontexte bescheren.

Wie viel Zeit wenden Sie für die Institutsleitung auf, wie viel für Ihre Professur? Kann man das beziffern?
Die Institutsleitung fordert enorm viel Zeit und Energie. Ich würde gerne mehr Zeit in die fachbezogene Arbeit investieren, aber glücklicherweise gibt es ja im Sommer ein paar vorlesungsfreie Monate, in denen ich Vorträge vorbereiten und Texte schreiben, mich also auf die Themen konzentrieren kann, die mich als Wissenschaftlerin spezifisch interessieren.

Sie sind am Institut für die Finanzen ebenso zuständig wie für das Personal; Sie müssen koordinieren, Konflikte lösen, Entscheidungen treffen.
Die meiste Energie fordert die spezifisch universitäre Verwaltung des Instituts und die Kommunikation auf unterschiedlichen Ebenen. Es gibt zahlreiche Sitzungen, Konferenzen und produktionsbezogene Besprechungen. Erfreulicherweise ist das Verwaltungsteam des Instituts hervorragend und unterstützt mich tatkräftig. Mit einem

großen Aufwand verbunden sind die an der Filmakademie Wien hergestellten Filme. Wir produzieren im Jahr ca. 80 kurze bis mittellange künstlerische Filme, die gerade in der jüngsten Zeit überaus erfolgreich sind.

Und das wird seit einiger Zeit auch international sehr deutlich honoriert.
Der Erfolg, den wir auch international haben, hat das Maß an Arbeit, das zu leisten ist, für alle merklich erhöht. Die Studierenden sind ehrgeiziger und motivierter denn je, versuchen jede Übung so zu gestalten, dass sie eventuell bei einem Festival reüssieren könnte.

Kümmert sich die Verwaltung der Filmakademie Wien denn auch um Festivaleinreichungen?
Auch das tun wir. Ich habe dafür eine eigene Stelle eingerichtet, besetzt mit Katja Jäger, die für die Festivalbetreuung und Öffentlichkeitsarbeit des Instituts zuständig ist. Wir kommen mit unseren Filmen inzwischen auf 300 Festivalbeteiligungen – und auf 50 bis 80 Preise im Jahr! Da steckt ein immenser Aufwand dahinter.

Wie viele Menschen bewerben sich denn jedes Jahr um Aufnahme an der Filmakademie Wien?
Zwischen 210 und 250 Personen insgesamt für Bachelor- und Master-Studien.

Und wie viele davon können aufgenommen werden?
Laut Statistik nahmen wir in den letzten Jahren jährlich 16 bis 20 Studierende auf. Im Masterstudium Digital Art – Compositing sind es vier Studierende pro Jahr.

Sind Sie selbst beim Auswahlprozess mit dabei?
Ja, aber erst in der letzten Stufe, nach den Sichtungen der einzelnen Fachbereiche, wenn es zu den persönlichen Gesprächen, zu den Hearings kommt.

Wie viele Bewerberinnen und Bewerber sind in dieser Stufe noch dabei?
20 bis 30. Da ist die Chance also bereits sehr hoch, aufgenommen zu werden.

Muss man sich bereits mit Filmen bewerben? Oder kann man auch mit Fotos und Gemälden antreten?
Das hängt vom jeweiligen Fachbereich ab. Wer Regie studieren will, muss bereits drei filmische Arbeiten vorweisen. Ein Film davon muss ein Selbstportrait der Bewerberin, des Bewerbers sein. Außerdem sind ein Motivationsschreiben und künstlerische Arbeiten einzureichen; grundsätzlich ist für alle Fachbereiche eine durchaus stattliche Liste abzuarbeiten. In der zweiten Phase erhalten die Bewerberinnen und Bewerber einzelne Aufgaben, die sie in einer bestimmten Zeit zu erfüllen haben.

Wie viele Studierende gibt es derzeit?
Etwa 150.

Wie hoch ist die Wahrscheinlichkeit, nach dem Studium in der Branche erfolgreich einsteigen zu können?
Nach meiner Kenntnis liegt die Quote bei 50 bis 60 Prozent. Viele gehen auch ins Ausland, um dort Arbeit zu finden.

Sehen Sie diesen Exodus als Problem? Anders gefragt: Trachtet die Filmakademie Wien nicht auch danach, vor allem Fachkräfte für die österreichische Kinolandschaft auszubilden?
Da folge ich dem europäischen Gedanken. Die Filmakademie Wien prägt ihre Studierenden national und sogar regional, aber der europäische Faktor ist implizit; das rein nationale Schubladendenken halte ich ohnehin für kontraproduktiv.

Wer an Ihrem Institut studiert, muss sich sofort entscheiden, in welcher Fachrichtung er oder sie dies tut.
Ja, man bewirbt sich für einen bestimmten Fachbereich.

De facto also noch ohne ihn zu kennen. Wird diese Entscheidung nicht zu früh gefordert?
Ich glaube nicht. Der Informationsstand, den Bewerberinnen und Bewerber in der Regel bereits mitbringen, ist hoch. Viele haben schon Erfahrungen in der Branche, haben Praktika absolviert oder sich online genauestens informiert. Das ist auch wichtig, andernfalls wären sie nicht wettbewerbsfähig. Das bereits eingebrachte Wissen steigt von Jahr zu Jahr, viele haben ein hohes technisches Know-How und Praxiserfahrung gesammelt.

Aus Anlass des 65-Jahre-Jubiläums geht die Filmakademie Wien medial in die Offensive. Braucht diese Institution überhaupt noch zusätzliche Öffentlichkeit?
Eigentlich nein. Ich stelle aber fest, dass weite Teile der hiesigen Branche mit der Filmakademie Wien zu tun haben oder hatten. Ich finde es daher großartig, nun auch öffentlich zu reflektieren, wie diese Ausbildungsinstitution die österreichische Filmbranche geprägt hat und immer noch prägt. Dazu kommt, dass unzählige, zum Teil höchst interessante Filme in unseren Archiven existieren, die nie gezeigt wurden, weil sie im Rahmen eines Studiums entstanden sind und nicht in den Verleih kamen. Auch das ist ein Schatz, den wir heben und sukzessive für die Öffentlichkeit aufbereiten wollen.

Noch immer finden sich unter den Lehrkräften der Filmakademie Wien deutlich weniger Frauen als Männer. Haben Sie Strategien, um dieser Entwicklung entgegenzuwirken? Frauenquoten sind ja per Universitätsgesetz nicht zulässig.
Immerhin sind vier von zehn unserer Studierenden bereits weiblich. Aber wir arbeiten stark in diese Richtung, laden Gastprofessorinnen und Künstlerinnen für Werkstattgespräche ein und haben ein Förderprogramm für Filmproduktionen im Bereich Gender/Queer/Diversity entwickelt, das von den Studierenden sehr gut angenommen wird.

Dennoch sind Sie die einzige Professorin an der Filmakademie Wien, flankiert von acht Männern.
Und noch dazu bin ich die einzige Wissenschaftlerin. Aber wir haben viele hochqualifizierte, aktive Mitarbeiterinnen in den Fachbereichen, darunter viele außerordentliche Professorinnen, so mischt sich das wieder ein wenig. Auf repräsentativer Seite herrscht aber nach wie vor ein Ungleichgewicht. Das wird in der nächsten Zeit schrittweise zu verändern sein.

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

Das Bundeskanzleramt, Filmabteilung, gratuliert herzlich zu

65 Jahre FILMAKADEMIE WIEN

ENTGELTLICHE EINSCHALTUNG

Das BKA fördert u.a. den innovativen Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm, auch im Bereich Nachwuchs, sowie Programmkinos, Filmfestivals, filmische Institutionen und das audiovisuelle Erbe.
www.kunstkultur.bka.gv.at

innovative film austria if

VIENNA FILM COMMISSION

WWW.VIENNAFILMCOMMISSION.AT

Ästhetische Moral kann man lehren

Michael Haneke, Professor für Regie, im Gespräch.

Interview ~ Stefan Grissemann

Michael Haneke ist Filmemacher, Drehbuchautor und Opernregisseur mit höchster Reputation – seine ästhetisch wie moralisch anspruchsvollen Werke wurden mit den renommiertesten Filmpreisen und Ehrungen ausgezeichnet, unter anderem bereits zweimal mit der Goldenen Palme in Cannes (2009 für *Das weiße Band* und 2012 für *Amour*) sowie mit einem Oscar für *Amour*. Seit 2002 ist er Professor für Regie an der Filmakademie Wien und bildet junge Filmemacherinnen und Filmemacher aus. Das Regiestudium an der Filmakademie Wien ist bekannt für seine tiefgehende Lehre: Den Studierenden werden in hochqualitativen und facettenreichen Lehrveranstaltungen sowohl die Grundbausteine als auch die Zwischentöne des Regieführens nähergebracht, ob ganz praktisch in den intensiven Regieübungen oder theoretisch-diskursiv in Masterclasses. Im Interview spricht Michael Haneke, als Filmemacher und Professor, über Realismus, Charakter, Komödien, Vermittlungsmethoden und Förderungsstrategien.

Sie haben seit 2002 eine Regieprofessur an der Filmakademie Wien. Wann und wodurch haben Sie den Wunsch entwickelt, das Inszenieren von Spielfilmen lehren zu wollen?
Gute Frage. Kann mich nicht erinnern.

Oder wurden Sie damals schlicht darum gebeten?
Nein, ich habe mich um die Stelle beworben. Ich bin jemand, der auch theoretisch interessiert ist an dieser Profession. Das kommt vor. Und außerdem dachte ich: Ich kann das ganz gut.

Es hatte auch altruistische Gründe, neben der eigenen Arbeit noch junge Talente auszubilden?
Ich mache das eigentlich eher für mich; ich bin in einem Alter, in dem ich primär von Menschen über 60 umgeben bin, deren Kinder aus dem Haus sind und die sich bestenfalls mit den Enkeln beschäftigen. Da lebt man in einer sehr abgeschirmten und redundanten Welt. Das ist ungesund. Die Bekanntschaft mit den Studenten ist einer der möglichen Zugänge zu jenem Rest der Welt, der sonst eher außerhalb bleibt. Für mich als Autor ist es ja nicht ganz unwesentlich, mitzukriegen, was in den unterschiedlichen Schichten der Gesellschaft vor sich geht.

Sie lernen auch von den Studierenden.
Ja, wobei ich in dem Fall weniger über Film lerne als über all das, was die Welt heute bewegt. Die Jungen sind von ganz anderen Dingen betroffen als wir Älteren in unseren etablierten Positionen.

Man darf sich das Regiestudium bei Ihnen also weniger als eine technische Angelegenheit vorstellen als vielmehr stark diskursiv?
Na ja, wir debattieren eigentlich immer nur anhand konkreter Projekte. Ich halte keine Vorlesungen – oder doch: Immer wenn der neue Jahrgang antritt, halte ich eine vierstündige Vorlesung, die vor allem darauf abzielt, den

oben: *Caché*, unten: Michael Haneke mit Emmanuelle Riva und Jean Louis Trintignant am Set von *Amour*

Studierenden das Studium auszureden, ihnen die Illusionen zu nehmen. Natürlich weiß ich, dass das sinnlos ist, aber ich fühle mich verpflichtet, über die Wirklichkeit unseres Berufs, von der die meisten Anfänger keine Ahnung haben, Auskunft zu geben.

Abgesehen davon ist Ihre Methode eher praxisorientiert?
Ja, wir veranstalten Seminare, arbeiten mit Schauspielern, dabei kommt man naturgemäß vom Hundertsten ins Tausendste. Und ich stehe zur Verfügung, um über all jene Probleme, die sich den jungen Kreativen stellen, zu diskutieren und sie zu beraten. Mein Hauptjob besteht vor allem darin, die einzelnen Projekte der Studierenden zu begleiten. Man lernt Klavierspielen nur, indem man Klavier spielt, nicht aus Büchern. Die sind bloß eine interessante und nur manchmal hilfreiche Zugabe. Anhand konkreter Projekte fällt es leichter, auch theoretische Probleme zu reflektieren.

Wie vermeiden Sie denn, dabei nicht allein Ihren persönlichen Stil zu vermitteln?
Wenn ich merke, dass jemand versucht, einen Haneke-Film zu machen, weil er mich gut findet oder sich schlicht bei mir beliebt machen will, rate ich ihm dringend davon ab. Das funktioniert genauso wenig, wenn man versucht, einen Lars-von-Trier-Film oder einen Tarantino-Film zu drehen. Als Anfänger müssen sie draufkommen, wo ihre eigenen Stärken und Schwächen liegen. Der große Vorteil einer Filmschule, verglichen mit Assistenzjobs in der Branche, ist ja, dass sie selbst etwas ausprobieren – und scheitern können, ohne dass dies das Ende ihrer Karriere wäre. Man hat da ein Sicherheitsnetz. Leider gibt es während des Studiums meiner Meinung nach immer noch viel zu wenige Möglichkeiten, Filme zu drehen. Man sollte sich weniger Vorlesungen anhören und viel mehr praktisch arbeiten. Aber das ist natürlich auch eine Geldfrage. Die Unterrichtsmöglichkeiten einer Schule sind abhängig von ihrer finanziellen Kapazität.

Sie haben meine Frage elegant umschifft, daher noch einmal anders gefragt: Legen Sie bei bestimmten filmischen Problemen nicht automatisch Ihre persönlichen Lösungen nahe?
Mag sein. Es ist nicht meine Absicht, aber sicher auch nicht völlig vermeidbar. Aber ich versuche, die Studierenden stets dazu zu bringen, zu erklären, warum sie spezielle Dinge tun. Wenn zum Beispiel jemand dauernd die Brennweiten wechselt, frage ich, warum er das tut. Weil's so „interessant" ist? Oder gibt es einen inhaltlichen Grund? Während des Studiums soll man erst mal lernen, einfache und konkrete Dinge nachvollziehbar zu erzählen. Bei realistischen Filmen – und Film ist im Allgemeinen ja ein realistisches Medium, obwohl's natürlich unzählige Ausnahmen gibt –, lässt sich sehr schnell feststellen, ob man einer Sache gewachsen ist oder nicht. Also machen wir in diesem Studium zumindest anfangs Werke mit realistischem Charakter. Allen, die bei mir studieren, verordne ich für die ersten Übungsfilme: keine Träume, keine surrealistischen Clowns oder ähnliches. Denn damit drückt man sich um die Schwierigkeiten der eigentlichen Aufgabenstellung herum. Menschen in einem konkreten Raum, in einer konkreten Situation: Da kann man viele Fehler machen und viel lernen. Und man kann anhand dieser einfachen Aufgabe so gut wie alle filmischen Probleme erörtern.

Aber irgendwann dürfen die Studierenden dann auch Projekte ohne konkrete Vorgaben umsetzen?
Selbstverständlich. Nach dem dritten Semester macht jeder nur noch seine eigenen Projekte. Aber auch da stelle ich immer die Grundsatzfragen: Warum bewegt sich die Kamera? Warum wählst du den Bildausschnitt in dieser oder jener Größe? Und warum spielen die Darsteller, wie sie das tun? Natürlich transportieren solche Fragen indirekt immer auch meine Vorstellung von Ästhetik. Ich bin zutiefst überzeugt davon, dass es für den realistischen Spielfilm unumstößliche Grundregeln gibt, die man erst einmal beherrschen sollte, bevor man sich auf komplexeres Terrain begibt. Wenn jemand Genrefilme machen will, werde ich mir auch das genau anschauen und auf jene Dinge hinweisen, die mir als unangemessen auffallen. Unangemessen aber nicht deshalb, weil sie nicht meiner Vorstellung von Ästhetik entsprechen, sondern weil sie innerhalb des vorgegebenen Genre-Rahmens nicht adäquat sind.

Wie aber gehen Sie mit kleinen Unterhaltungsfilmen ohne nennenswerten Tiefgang um? Üben Sie da Toleranz?
Also in künstlerischen Fragen bin ich, glaube ich, nicht tolerant. Das wäre auch ganz falsch. Über den Versuch, einfache Geschichten zu erzählen, bin ich aber höchst glücklich. Und über Komödien wäre ich überhaupt entzückt! Denn gute Komödien sind ungeheuer schwierig. Nur auf das Maturazeitungsniveau, mit dem bei Studentenfilmen die Komik bisweilen daherkommt, reagiere ich allergisch. Und das äußere ich dann auch.

Kann man Regie als Handwerk lernen?
Jedes Handwerk will gelernt sein.

Aber ist Regie denn ein Handwerk?
Auch. Natürlich.

Aber nicht nur.
Auch Musik ist ein Handwerk. Denn wenn Sie die Grundbegriffe der Harmonie- und Formenlehre nicht parat haben, werden Sie nie etwas Komplexeres zustande bringen. Dann sind Sie ein Dilettant. Man kann ein begabter Dilettant sein, aber man bleibt ein Dilettant. Und wie wir beide wissen, gibt es gerade beim Film viele Dilettanten.

Kann man mit Leidenschaft nicht einiges wettmachen?
Klar. Aber Talent und Enthusiasmus sind Voraussetzung. Leider üben zu viele Leute Berufe aus, für die sie kein Talent haben. Das Handwerk Filmregie ist viel weniger komplex als etwa jenes der Musik. Man kann es, wenn man wirklich will und Talent hat, in einem Jahr lernen. Aber das Handwerk allein ist sinnlos, weil steril. Ohne dass Sie für die Kunstform brennen, die Sie ausüben wollen, sollten Sie gar nicht damit anfangen. Aber Talent und Besessenheit lernt man nicht. Die hat man oder hat man nicht. Unsere Aufgabe an der Akademie ist es, den Leuten das handwerkliche Rüstzeug in die Hand zu geben, das ihnen ein professionelles Arbeiten ermöglicht. In Wahrheit lernt man alles

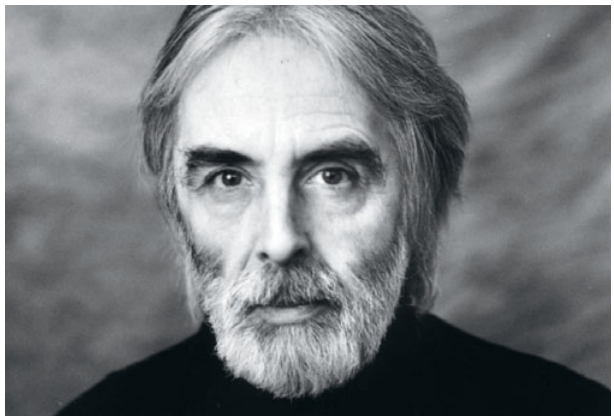


Foto: Michael Haneke © Wega Film

Das weiße Band © Wega Film

nur, indem man es macht. Man kann stundenlang über das Regieführen reden, es wird Ihnen in der Praxis selbst nicht viel nützen.

Stoßen Sie Studierende mit Ihrer Offenheit nicht oft vor den Kopf?
Kann sein. Manchmal. Aber sie halten das aus. Wenn sie Regisseur werden wollen, müssen sie deutlich mehr aushalten. Aber ich habe festgestellt, dass die ernst zu nehmenden Leute glücklich darüber sind, wenn man ihnen klar sagt, was man denkt und sie nicht ‚behandelt'. Sie wissen, dass ich sie ernst nehme und respektiere und haben das Gefühl, etwas zu lernen.

Sie begleiten Ihre Studierenden über fünf Jahre, da lernt man einander ganz gut kennen, oder?
Manche mehr, manche weniger. Die einen kommen oft und wollen etwas wissen, die anderen nicht, weil sie lieber ihre Filme allein machen; was ja gut ist. Ich muss nicht zu allem meinen Senf geben. Wenn ich gebraucht werde, bin ich da, aber ich laufe niemandem nach.

In welche Richtungen lenken Sie die Menschen, die bei Ihnen studieren?
Ich muss jeden und jede nehmen, wie er oder sie will. Wenn ich ein Talent sehe, werde ich danach trachten, es zu fördern. Wenn hingegen jemand mit irrsinnigem Anspruch daherkommt und meint, er sei der neue Tarkowskij und selber bloß Schwachsinn produziert, scheue ich mich nicht, ihm das auch zu sagen. Meist sind gerade die besonders prätenziösen Leute die größten Nullen unter den Anfängern. Mir ist jemand, der die Geschichte seiner Oma so erzählt, dass sie mich packt, tausendmal lieber als jemand, der versucht, mit seiner ersten Übung Bresson oder Dreyer zu imitieren. Zum Talent gehört auch die Fähigkeit, die eigenen Möglichkeiten einzuschätzen.

Wie muss man wirken bei der Aufnahmeprüfung, um bei Ihnen erfolgreich zu sein? Prüfen Sie Passion? Handwerkliches Können? Intelligenz? Ästhetische Originalität?
Ich glaube, ich schaue mehr auf den Charakter. Klug daherreden kann bald einer. Es gibt viele intelligente Leute. Mir geht es eher darum, zu sehen ob jemand sensibel ist und eine Antenne für Nuancen und Zwischentöne hat. Natürlich merkt man, wenn einer für die Sache brennt; aber auch da kann man sich täuschen. Jemand, der als Persönlichkeit beeindruckt, muss noch kein außergewöhnliches Regietalent sein. Es ist schwer und eine verantwortungsvolle Aufgabe, aus über hundert Leuten eine Handvoll auszuwählen. Wir können uns auch irren.

Wie reagieren Sie auf scheue Charaktere, die Mühe haben, sich zu erklären?
Das ist schwierig; es hängt auch von den Filmen ab, die jemand einreicht. Einerseits sagt man sich, wenn einer Regisseur sein will, darf er kein Hascherl sein, muss er belastbar sein. Andererseits will man auch schüchternen Menschen eine Chance geben. Ich provoziere dann gerne ein bisschen, um zu sehen, wie die Leute reagieren.

Wann sehen Sie, ob jemand im Kino Großes leisten wird können?
Ausnahmetalente erkennt man meistens eher früh. Sie sind aber selten.

Sind Sie oft ungeduldig mit den Studierenden?
Ja, ich bin ein ungeduldiger Mensch, auch mit mir selbst, in meiner eigenen Arbeit. Wenn ich merke, dass jemand unkonzentriert, selbstzufrieden und faul ist, kann ich auch unangenehm werden. Manche Leute haben deshalb Angst vor mir. Ich teile sehr offen mit, wenn und warum ich etwas für Schwachsinn halte. Dafür werde ich ja auch bezahlt – und nicht dafür, die Leute in Watte zu packen, nachdem sie einen Schmarren produziert haben. Dann lernen sie überhaupt nichts.

Regie als Kunst kann man also nicht lehren?
Nein. Bloß das Handwerk. Und allenfalls kann man ästhetische Moral lehren. Es gibt eine Verantwortung des Filmemachers gegenüber dem Zuschauer; sie besteht darin, diesen ebenso ernst zu nehmen wie sich selbst. Das ist eine moralische, weil zwischenmenschliche Frage. Wo sie nicht berücksichtigt wird, sage ich dies deutlich. Ästhetik ist auch stets eine moralische Frage. Darüber machen sich die Leute oft keine Gedanken. Film ist Kommunikation, nicht Masturbation.

Das Drehbuch ist die Basis des Films

Götz Spielmann, Leiter der Abteilung Buch und Dramaturgie an der Filmakademie Wien, im Gespräch.

Interview ~ Andreas Ungerböck

Götz Spielmann, geboren 1961 in Wels, wuchs in Wien auf. Schon während seiner Schulzeit schreibt er Theaterstücke, Kurzgeschichten und Gedichte. 1979 beginnt er ein Studium der Philosophie und Psychologie an der Universität Wien. An der Universität für Musik und darstellende Kunst/ Filmakademie Wien studiert er Drehbuch bei Harald Zusanek und Regie bei Axel Corti. Nach dem Studium ist er als Assistent von Axel Corti und als Schauspieler im Theater an der Josefstadt tätig. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in New York realisiert er von 1990 bis 1994 vier Filme für Kino und Fernsehen. Von 1994 bis 1998 ist er hauptsächlich als Drehbuchautor tätig und beginnt seine Unterrichtstätigkeit, u.a. im Rahmen von Gastprofessuren und Gastseminaren in München, Potsdam-Babelsberg, Ludwigsburg, Hamburg, Graz und Mailand. 2000 kehrt er mit dem Drama *Die Fremde* und dem Fernsehfilm *Spiel im Morgengrauen* zum Film zurück. Mit *Antares* etabliert er sich 2004 auch international als einer der wichtigsten österreichischen Autorenfilmer. 2006 debütiert er als Dramatiker mit dem Stück „Imperium" (Regie der Uraufführung: Gerhard Willert, Landestheater Linz) und erhält den Oberösterreichischen Landeskulturpreis für Film. Mit *Revanche* gewinnt Spielmann zahlreiche internationale Preise (u.a. bei der Berlinale, in Palm Springs, Motovun und Monterrey) und wird 2009 für den Auslands-Oscar nominiert. Im selben Jahr wird ihm der Würdigungspreis für Filmkunst verliehen. 2013 feiert sein Spielfilm *Oktober November* bei der Viennale seine Österreich-Premiere. Seit 2011 leitet Götz Spielmann die Drehbuchklasse an der Filmakademie Wien.

Was muss man tun, um an der Filmakademie Wien Drehbuch studieren zu können?
Eine recht umfangreiche Aufnahmsprüfung absolvieren, wo auch Einiges an Vorleistung, an Aufgaben zu erbringen ist. Wir gehen damit sehr genau um, sehr sorgfältig. Respektvoll auch.

Was wären zum Beispiel solche Aufgaben?
Kurzgeschichten. Die Recherche zu einem 30-minütigen Dokumentarfilm. Ein Exposé zu einem 90-minütigen Film. Ein filmisches Selbstporträt. Ein recht umfangreicher Fragebogen. Die Bewerber können auch eigene Arbeiten unabhängig von den Vorgaben einreichen.

Welche Fragen werden in diesem Fragebogen gestellt?
Ganz verschiedene. Über Filme und Bücher. Über die Erfahrungen, das Wissen, die Leidenschaften. Über Selbsteinschätzung, politisches, philosophisches Interesse. Und so weiter. Eine Frage lautet: „Welche Frage fehlt in diesem Fragebogen?" Eine andere: „Was inspiriert Sie?" Die letzte: „Schließen Sie mit einem Zitat, das Sie mögen." All das studieren und diskutieren wir gründlich. Dann laden wir so ungefähr ein Fünftel der Bewerber zu einem Gespräch ein. Und dann wählen wir ungefähr sechs für die Aufnahmeprüfung hier an der Filmakademie Wien aus. Diese dauert dann fünf Tage, wo wieder verschiedene Aufgaben gestellt sind und erarbeitet werden müssen. Und dann entscheiden wir.

Das klingt nach einer ziemlich gründlichen Prüfung.
Ja. Wir sind so etwa drei Wochen damit beschäftigt. Es ist

Dramaturgieseminar in Drosendorf © Sandra Bohle

so gründlich, weil wir gute Entscheidungen treffen und den Bewerbern wirklich gerecht werden wollen. Ich denke auch, dass all diese Arbeiten für jemanden, der wirklich Autorin oder Autor werden will – und davon gehe ich aus, wenn man sich bei uns bewirbt – keine verlorene Zeit ist. Auch dann nicht, wenn man letztlich nicht aufgenommen wird.

Wie viele Menschen bewerben sich, und wie viele werden aufgenommen?
Das Interesse am Drehbuchstudium ist in den letzten vier Jahren stark gestiegen. Wir sind nun nach Regie das Fach mit den meisten Bewerbungen. Es sind jedes Jahr etwas mehr als vierzig. In Drehbuch übrigens ziemlich genau zur Hälfte männlichen und weiblichen Geschlechts, um das auch zu erwähnen. Das biologische Geschlecht scheint ja für manche immens relevant für künstlerische Arbeit. Mir ist das, ehrlich gesagt, ziemlich egal. Ein Macho ist mir genauso recht wie eine radikale Feministin. Da wie dort gibt es Persönlichkeit und Begabung, da wie dort gibt es Trivialität, zumindest, was das Schreiben und Erzählen betrifft. Ebenso egal sind mir politische Überzeugungen, Herkunft, Religion und so weiter. Ich urteile nur nach der Begabung, so gut ich das eben kann. Begabung und Persönlichkeit können sich auf ganz verschiedenen Wegen ausbilden. Wenn man die Begabtesten nimmt, hat man automatisch auch Vielfalt. Und diese Vielfalt, wenn sie nicht in Gruppen zerfällt, sondern eine gemeinsame Intelligenz ausbildet, schafft Lebendigkeit, Komplexität, Qualität auch in unserer Drehbuchklasse. Aufgenommen werden dann jedes Jahr zwischen zwei und vier Bewerber. Also so etwa fünf bis zehn Prozent der Bewerber.

Sind die unterschiedlichen Drehbuch-Jahrgänge zusammen in einer Klasse?
Das Studium hat drei Stufen. Die ersten eineinhalb Jahre haben die Studierenden aller Fächer das selbe Programm. Wir unterrichten da also auch die anderen Fächer, eine Art Einführung in das filmische Erzählen und in Dramaturgie. Danach, die nächsten drei Semester, geht es intensiv an das abendfüllende Drehbuch. Hier haben wir unsere Studierenden und die aus den anderen Fächern, die Drehbuch als sogenanntes Modul zu ihrem Hauptfach nehmen. Die bilden dann gemeinsam eine Gruppe, bis zum Bachelor. Das Master-Studium schließlich ist dann eine „Akademie", wie der Begriff ursprünglich gemeint war: Gleichgesinnte kommen zusammen und diskutieren ihre Ideen, ihre Arbeiten, ihre Gedanken.

Es wird oft gesagt, dass Österreich zwar gute Regisseurinnen und Regisseure hat, aber zu wenige gute Drehbuchautorinnen und -autoren. Wollen Sie die Leute motivieren, Ihre Konzentration mehr auf das Drehbuch zu legen und die Regie anderen zu überlassen?
Das ist kein österreichisches Phänomen, das ist überall so. Ein Hauptgrund liegt darin, dass es weitaus leichter ist, ein passabler Regisseur zu werden als ein passabler Autor. Ich darf das ja sagen, da ich beides mache. Auch wird der fundamentale Wert des Drehbuchs in der öffentlichen Wahrnehmung ganz dumm unterschätzt, das macht es zu einer manchmal nicht ganz erfreulichen Arbeit. Das Drehbuch ist ja dazu verurteilt, zu verschwinden. Es legt die Basis, gibt das Ziel vor, initiiert die Kreativität aller, begleitet den ganzen Prozess – aber wenn der Film gemacht ist, ist das Drehbuch nicht mehr sichtbar, es ist verschwunden. Auch herrscht immer noch dieses mittlerweile leicht angestaubte Narrativ, das sich vor gut sechzig Jahren durchgesetzt hat: dass der Regisseur der einzige und entscheidende „Auteur" des Filmes wäre. Was natürlich Blödsinn ist. Regiestudenten glauben deshalb, dass sie sich ihr Drehbuch auch schreiben müssen – so nebenbei. Das funktioniert so halbwegs bei kurzen und mittellangen Filmen, aber nur mehr sehr mühsam beim abendfüllenden Film – wenn man es nicht intensiv gelernt hat. Ich würde mir mehr Zusammenarbeit wünschen, auch im sogenannten Arthouse-Bereich. Es würde den Output von guten Filmen erhöhen.

Nun gibt es ja inzwischen auch einige Stars unter den Drehbuchautoren, wie etwa Peter Morgan. Wenn deren Namen im Vorspann stehen, gilt das als Qualitätsmerkmal. Ist es das, was Sie für Ihre Absolventinnen und Absolventen anstreben?
Ich wünsche es jedem und jeder, aber das ist für mich nicht das Essenzielle. Viel wichtiger wäre es, dass die Branche und die filminteressierte Szene die Wichtigkeit und Größe der Autoren im Prozess des Filmemachens erkennt. Ein Beispiel: wir haben jetzt eine Frauenquote in der Filmförderung, für Drehbuch- und Projektentwicklung. In beidem ist die Hauptarbeit jene am *Drehbuch*. Wie aber ist diese Quote definiert? Danach, ob eine weibliche Person *Regie* führen wird. Diese Gedankenlosigkeit, falls es eine ist, ist leider Gottes signifikant.

Vielleicht glauben deshalb auch viele, sie führen lieber gleich auch Regie.
Der Schritt ist gar nicht so groß, wenn man die Lust und die Mentalität hat, Regie zu führen. Viele große Filmemacher, die beides machen und können, haben ja mit dem Schreiben begonnen, haben zuerst einmal Drehbuchschreiben gelernt. Gelernt. Das ist schwierig und braucht viel Arbeit, es geht nicht nebenbei.

Sind Ihre eigenen Drehbücher eher konzeptuell angelegt oder Satz für Satz ausformuliert?
Sie sind meist sehr genau. Wenn ich dann aber inszeniere, nehme ich mir natürlich die Freiheit, es weiterzuentwickeln, das beginnt schon bei der Vorbereitung, bei Casting und Schauplätzen. Ab da gehört es dem Regisseur und den Schauspielern. Natürlich ist Regie ein kreativer, eigenständiger Prozess, bei dem sich das Drehbuch modifiziert, verändert. Filmemachen ist ein großer, vielschichtiger Prozess. Ich bin leidenschaftlich gern Regisseur, aber meine große Verehrung gehört der Autorenschaft. Es gibt übrigens sehr wenige Regisseure, auch unter den berühmten, die tatsächlich einen eigenen Stil in ihrer Filmsprache haben. Ihre Individualität zeigt sich meist viel stärker in der Wahl ihrer Stoffe – also auch im Drehbuch.

In diesem Zusammenhang: Wie führt man Studierende? Rät man ihnen z.B. von gewissen Themen ab?
Ich denke eigentlich nicht an Führung. Ich hoffe, sie zu ermutigen und vielleicht sogar zu inspirieren. Ihre Entwicklung zu begleiten, zu beschleunigen. Und sie sind ja auch alle sehr verschieden, individuell, einzigartig. Da gibt es nicht *eine* Methode, *ein* Rezept. Jedes Buch ist anders, hat

Götz Spielmann © Stefan Oláh

andere Qualitäten, andere Defizite vielleicht. Jeder Mensch. Ich denke, dass ich ganz individuell mit der Arbeit und dem Menschen umgehe. Ratschläge gebe ich natürlich schon. Man muss ihnen aber nicht Folge leisten.

Seitdem es Film gibt, existiert die Auffassung, man solle nur über das schreiben, was man aus dem eigenen Leben kennt. Ist das erstrebenswert?
Persönliche Filme sind schon eine besondere Qualität, aber das hat nichts zu tun mit Autobiografie. Das Spannende am Erzählen ist ja, dass man in einem Raum von Imagination Fragen und Themen entfaltet und untersucht. Geschichten und Filme sind ein künstlicher Raum, in dem sich Leben und Welt verdichten. Natürlich ist es wichtig, viel zu wissen und viel erfahren zu haben, denn das ist der Rohstoff der Phantasie. Aber was man nicht durch Erfahrung weiß, kann man sich ja durch Recherche erwerben, wenn das eine Geschichte braucht.

Gelten Kinobesuche auch als Recherchemöglichkeit?
Wenig, finde ich. Außer man arbeitet postmodern. Das finde ich persönlich selten interessant. Aber natürlich ist das Kino wichtig aus anderen Gründen: wie man Filme macht, wie Struktur funktioniert. Auch ist es ja, wenn einen etwas berührt oder begeistert, motivierend, macht Lust auf die Arbeit. Setzt Standards an Qualität, und so weiter. Wobei, wenn ich „Struktur“ oder Dramaturgie sage, dann meine ich nicht die sogenannte „klassische“ Dramaturgie, wie sie in vielen Lehr- und Rezeptbüchern gelehrt wird. Ich gehe da im Denken und im Unterricht weit über diese trivialen Lehren hinaus. Die Dramaturgie des Erzählens ist ungleich differenzierter und vielschichtiger als dieses genormte Denken.

Sie selbst waren ja mit der Filmakademie Wien nicht unbedingt sehr zufrieden, als Sie sie besucht und abgeschlossen haben. Was hat sich an der Akademie Grundlegendes geändert?
Ich war eigentlich nicht unzufrieden, auch wenn ich manches kritisiert oder in Frage gestellt habe. Das war schon eine gute Zeit, und das hab ich auch damals so empfunden. Was damals schwer war und mich auch wütend gemacht hat: dass die Filmakademie Wien so außerhalb der Filmszene oder der Branche war. Ihr schlechter Ruf, die Herablassung, mit der man uns Studierende seinerzeit oft betrachtet hat. Dabei waren die Filme, die wir damals gemacht haben, nicht übel, auch im internationalen Vergleich. Das ist jetzt ganz anders und viel besser. Auch sonst hat sich natürlich Vieles verändert, so wie sich auch das Filmemachen geändert hat und die Gesellschaft überhaupt. Ob das grundlegend ist, weiß ich nicht. Vielleicht ist die Filmakademie jetzt professioneller, und das durchschnittliche Niveau in allem höher. Aber spannende Lehrende, gute Filme und interessante Kolleginnen und Kollegen gab es damals genauso.

ARRI
DOR FILM „DAS EWIGE LEBEN
ROLL
A: 51
B: 19
SCENE
1402
TAKE
1
Director: Wolfgang Murnberger
Camera: Peter von Haller
Date: 21.03.14
NITE
EXT
www.clapperboards.eu

Im Vordergrund steht die Persönlichkeit

Ein Gespräch mit Danny Krausz, Professor für Produktion an der Filmakademie Wien.

Interview ~ Andreas Ungerböck

Danny Krausz, geboren 1958 in Wien, gründete 1988 gemeinsam mit Milan Dor die Dor Film, seit 1997 ist Kurt Stocker sein Partner in der Geschäftsführung. Krausz eigen- und koproduzierte zahlreiche Kinofilme, rund ein Drittel der besucherstärksten Filme in Österreich stammen von Dor Film (laut ÖFI-Statistik 2017). Darüber hinaus produziert Krausz auch TV-Filme und Serien sowie Dokumentarfilme. Zu den größten Erfolgen der letzten Jahre auf dem Kinosektor zählen *Die Blumen von gestern* (Regie: Chris Kraus, Haupt- und Publikumspreis auf dem A-Festival in Tokyo 2016 sowie acht Lola Nominierungen 2017), *Vor der Morgenröte* (Regie: Maria Schrader), *Das ewige Leben* (Regie: Wolfgang Murnberger), *Der Letzte der Ungerechten* (Regie: Claude Lanzmann) und viele andere mehr.

Danny Krausz erhielt zahlreiche Preise für seine Produzententätigkeit, unter anderem den Produzenten-Preis des Filmfestivals Saarbrücken (1996), die Romy für den Besten Produzenten 1999, eine Oscar-Nominierung 2004 für die tschechische Ko-Produktion *Zelary* (Regie: Ondrej Trojan), dazu mehrfach die Preise für Innovatives Kino der Diagonale in Graz. Seit 2005 ist Krausz Obmann des Fachverbandes Film- und Musikwirtschaft der WKO, seit 2007 VAM-Präsident; bereits seit 1993 währt seine Lehrtätigkeit für Internationale Produzenten im Rahmen von EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs).

Seit 2011 unterrichtet Danny Krausz Produktion an der Filmakademie Wien.

Wer studiert Produktion? Was muss man dafür können? Wie ist das Studium aufgebaut?

Wir sind eine sehr kleine Abteilung, eigentlich nur drei Leute: Katja Dor als Assistenz-Professorin, Karin Macher und ich. Ich habe gelernt, dass in unserem Beruf in erster Linie die Persönlichkeit im Vordergrund stehen muss. Soziale Kompetenz, Wachheit, ein kreatives Talent, das man haben sollte und beflügeln kann – das gilt es herauszufinden bei den Gesprächen, die wir mit den Bewerberinnen und Bewerbern führen. Ich habe in den letzten Jahren verstärkt Studierende aufgenommen, die schon ein Studium hinter sich hatten, teils aus anderen, teils auch aus affinen Bereichen. Wenn jemand ein Betriebswissenschafts-Studium hinter sich hat, warum soll diese Person nicht auch Produktion studieren? Das war anfangs nicht ganz einfach, weil da dann beispielsweise eine 35-jährige Frau vor dir sitzt, die im Berufsleben steht und ein Department bei einem großen Betrieb leitet – und bereit ist, das alles hinzuwerfen und zu sagen: „Ich will mich dem Film widmen“. Das finde ich schon ein sehr starkes Argument, jemanden aufzunehmen, selbst wenn das, aufgrund des Alters, öfter kritisiert wird. Entscheidend ist, dass wir Menschen mit einer Handschrift und einer Persönlichkeit zulassen und an einen Bereich heranführen, den ich im Kunstbereich für einen der wichtigsten halte. Meine Vorgabe mag milde klingen, aber sie ist nicht minder selektiv. Wir diskutieren das immer intern, wie die schriftlichen Aufnahmeprüfungs-Texte und Arbeiten erfüllt worden sind, aber letztendlich: Was überbleibt, ist ganz stark die Person selbst.

oben: Danny Krausz © Dor Film; unten: Am Set von *Das Ewige Leben* © mdw/Marcell Nimführ

Was wird bei der schriftlichen Arbeit verlangt?
Wir haben unterschiedliche Aufgabenstellungen. Zum einen versuchen wir, praktische Talente abzuklopfen. Klar geht es bei uns auch um das Organisieren, um das Ermöglichen und Ideen finden, darum, andere von dem, was man machen will, zu überzeugen. Das testen wir anhand von Beispielen. Da schauen wir auch, ob sich der- oder diejenige schon ein bisschen mit dem Filmschaffen und der Branche beschäftigt hat. Kennt man Förderungen, wo bekommt man Geld her, kennt man Filmmagazine, etc. Zum anderen machen wir uns nichts vor: Wer in der Produktion reüssieren will, braucht einen kreativen Zugang und Talent. Das heißt, was man hier lernt, ist auch, den kreativen Umgang und die Kommunikation zu entwickeln. Was man mitbringen muss, ist nicht nur das arithmetische Knowhow, sondern einiges darüber hinaus. Da geht es sehr schnell um Geschmack und um die Frage, was man zuletzt gesehen hat. Das Prüfungsverfahren ist vierstufig. In der dritten Stufe fordern wir diese kreative Interpretation sehr heraus. Das wundert viele, aber wie gesagt: „Habe ich die Chance, mich als verantwortungsvoller Kreativer in Zukunft zu beweisen und zu behaupten oder gibt es für mich Berufsfelder innerhalb der Produktionslandschaft, die auch reizvoll sind?" Das gilt es herauszufinden. Unsere Aufgabe hier kann nur sein, möglichst viel davon abzubilden – was schwer ist, weil die Zeit wahnsinnig kurz ist. Wir sind sehr praxisorientiert. Am besten ist es, wenn die Leute alle draußen sind, etwas machen und mit den Erfahrungen zurückkommen und uns zwischendurch fragen, was los ist und wie es geht. Die Theorie muss natürlich auch bedient werden. In der Aufnahmeprüfung ist die Begabung, Dinge zu formulieren und auszudrücken, nicht unwichtig.

Finden die Übungen und Vorlesungen wöchentlich statt, oder ist es mehr ein Blockseminar?
Wir haben laufend fünf Jahrgänge – also drei Bakk- und zwei Master-Jahrgänge. Wir haben den Unterricht verteilt. Am dichtesten ist es in den ersten drei Semestern, weil interdisziplinär – da haben wir alle Studienrichtungen beieinander. Das ist wichtig, weil es ein Grundwissen schafft. Wir finden, jede bzw. jeder sollte in der Lage sein, eine Kalkulation lesen zu können oder sein Arbeitsverhältnis mit dem Arbeitgeber entsprechend abgesichert verhandeln zu können. Man soll wissen, wer was macht und was es für Benimmregeln gibt. Das ist Rüstzeug, das man braucht. Das versuchen wir, so wenig trocken-theoretisch wie möglich zu machen, sondern viel hinauszugehen. Teamleistung ist ein ganz wichtiges Tool für uns, die wird auch in der Semesterarbeit bewertet.
Der Freitag ist unser Unterrichtstag, weil wir oft auf Samstage ausdehnen, wenn wir auf Motive gehen oder andere Exkursionen machen. Es gibt darüber hinaus Einzelunterricht – recht viel, da die Leute ihre Projekte und unmittelbaren Problemstellungen besprechen und abklären wollen; manchmal auch ein vertrauliches Gespräch suchen. Dann gibt es auch geblockte Sachen – auch in Kooperation mit anderen Schulen aus anderen Ländern.

Wie ist Ihr Eindruck? Welche Vorstellung existiert vom Beruf des Produzenten? Noch dieses alte Hollywood-Bild mit der dicken Zigarre und dem großen Auto?
Gegen das Klischee kommt man gar nicht so leicht an, aber es wird den Studierenden schon bewusst, dass wir hier versuchen, eine ernsthafte Arbeit zu machen. Diese Zeit ist vergangen und war immer mit gewissen Mythologien verknüpft. Ich hoffe wirklich sehr, dass wir nichts von diesem Klischee verkörpern. Und ich glaube, bei den meisten Studierenden ist das Bild nicht mehr vorhanden.

Provokant gefragt: Gibt es nicht ohnehin schon zu viele Produzenten in Österreich?
Die Frage ist zulässig und man muss damit auch sorgsam umgehen. Es macht keinen Sinn, Menschen auf einen Beruf vorzubereiten, den sie dann nicht ausüben können oder der sie im Stich lässt, weil die Anbindung fehlt. Wir versuchen, die gesamte Bandbreite möglichst attraktiv herzuzeigen. Wir müssen diesen Diskurs erweitern und auch über neue Formen des Corporate Business nachdenken. Ich glaube, das ist ein ganz wichtiges Thema. Das Verlangen nach purer Selbstständigkeit und hundertprozentigem Risiko ist ohnedies eingeschränkt, weil man sieht, wie wenig Spielraum es gibt. Unternehmerische Größe darf nicht das Kriterium sein, sondern das Projekt und die Qualität sind entscheidend. Wir werden flexibler und sind örtlich nicht mehr gebunden, so wie früher, wo man immer im selben Büro gesessen ist. Die jungen Menschen schlagen dort ihre Zelte auf, wo sie es für nötig halten und wo Platz ist. Das finde ich gut, es führt zu neuen Kooperationsmöglichkeiten und beflügelt im Idealfall ja alle Beteiligten. Der Wettbewerb wird härter und größer, aber ich finde und hoffe, dass heutzutage niemand, der sich in die Selbstständigkeit begibt, mehr die Erfahrung machen muss, dass ihm keiner eine Türe aufmacht.

Was hat Sie bewogen, die Professur an der Filmakademie anzunehmen? Und wie stehen aktuell die Chancen in der Produktionslandschaft?
Manche Leute fragen mich, warum ich mein Wissen preisgebe und vermittle, denn sie meinen, ich würde mir damit meine eigene Konkurrenz schaffen. So habe ich nie gedacht. Ich kann nur weitergeben, was ich selber weiß und erlebt habe. Eine gewisse Grundveranlagung muss ja da sein. Dann entscheidet das individuelle Talent, wo die Reise hingeht. Da ist so viel Platz, dass mich dieser engstirnige Gedanke nie befallen hat. Wir haben vor allem im Zuge der Gender-Debatte immer wieder die Diskussion, warum so wenige Frauen im Produzentendasein ankommen. Da gibt es viele Hürden – vom Abschluss des Studiums bis hin zur

Der Letzte der Ungerechten

Vor der Morgenröte

Berufsausübung, aber ich muss ganz ehrlich sagen: Ein Teilgrund der Daten und Fakten rührt schon daher, dass offenbar bei den männlichen Studierenden die Bereitschaft zum Hasardieren größer ist als bei den weiblichen. Frauen sind überlegter und rationaler in ihren Entscheidungen – dabei um nichts weniger kreativ –, aber sie gehen manche Wege bewusst nicht. Das sollte man nicht unterbewerten. Die Männer fahren hie und da mit ordentlichem Flurschaden in die Branche. Dort gehört angesetzt, um das eher zu verhindern bzw. zu schauen, dass das vermieden wird. Dann gäbe es auch eine bessere und ausgeglichenere Bilanz. Es wird teilweise auch ein Tempo verlangt, das nicht erzielbar ist – darüber muss man reden und gelassen nachdenken. Auch was die Chancengleichheit betrifft, sehe ich viel Nachholbedarf in manchen Bereichen – sei es Bezahlung, Bewertung von Leistungen etc. Da gibt es definitiv zu beseitigende Unterschiede. Vor der Situation stehen aber alle gemeinsam. Die Selbsteinschätzung, wo man am besten aufgehoben ist – darüber denken die Studierenden sehr intensiv nach und arbeiten auch sehr zielstrebig dorthin. Das ist schön mitanzuschauen. Es bleibt nach wie vor ein Experiment, dessen Ende immer ungewiss ist. Ich würde niemandem einen Vorwurf machen, wenn der Entschluss fällt, dass es sich für die Zahl an Projekten, die man machen möchte, nicht lohnt, einen eigenen Gewerbeschein zu lösen. Wenn man erkannt hat, dass das kreative Asset immer das wichtigste bleiben wird, kann man das ja in aller Ruhe auch so angehen. Selbständigkeit wird oft mit mehr kreativer Freiheit verwechselt.

Was muss man tun, um das Studium abzuschließen?

Wir haben im Bakkalaureats-Studium einen Abschlussfilm. Der wird ja auch von Produktionsstudierenden in allen Phasen begleitet. Da ist zumindest die Anforderung, dass darüber eine Dokumentensammlung erstellt wird – vom Beginn des Projekts bis zur Fertigstellung. Das wird dann auch im Zuge der Prüfung ausführlich besprochen. Welche Perspektiven hat man mit dem Projekt? Was ist gut gegangen, was weniger gut? Bakk-Filme sind ja noch Übungsfilme, erst dann werden sie kompetitiver und im Wunschverhalten größer und schwieriger herzustellen. Darüber hinaus gibt es auch ein gewisses Ausmaß an theoretischen Themen, wie zum Beispiel: Betrachtung rund um den Erstlingsfilm; Projektentwicklung; Digitalisierung; neue Vermarktungsformen. Das sind teilweise Bakk-Themen, die eine relative Vergänglichkeit haben, weil sie ja einem Akutzustand entspringen und dort recherchiert wird; das ist auch gut so. Dann gibt es Themen, deren „Haltbarkeit" von größerer Dauer ist. Ich habe da keine Grenzen gesetzt, aber wenn es sehr umfassend wird, sage ich schon, dass es mir im Master-Studium lieber wäre, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, was film- und medienpädagogisch da zu leisten wäre. Es ist ein geteilter Abschluss, sowohl im Bakk als auch im Master. Im Master ist es halt dann das größere und umfangreichere Projekt – aber immer mit einem großen Praxis-Schwerpunkt. Das ist wichtig, es geht darum, dass man das Medium an sich begriffen und damit umzugehen gelernt hat.

Wie viele Leute haben schon bei Ihnen absolviert?

Doch eine erkleckliche Zahl, jedenfalls zweistellig. Das ist viel und wird jetzt weniger, weil wir gerade ein bisschen mit der Frage beschäftigt sind, wie wir im Master die Attraktivität des Studiums aufrechterhalten können – nicht, weil wir nicht in der Lage dazu wären, sondern weil uns durch das Forcieren, mit der Praxis in Verbindung zu treten, natürlich schnell die guten Leute weggefischt werden. Da hilft oft das gute Zureden, mit dem Studium weiterzumachen, nichts. Sie ergreifen halt die Chance – ich bin da auch nicht gram, ganz im Gegenteil, es freut mich ja, wenn es Platz in der Branche gibt. Dennoch muss man sagen, der Bakk-Abschluss ist eine mittlere Reife für diesen Beruf, und wer da mehr machen möchte, der sollte den Master schon anstreben. Hier versuchen wir, Wege zu finden, dass das zum Teil auch berufsbegleitend funktioniert. Dann bleibt das Interesse. Ich sage den Studierenden auch, dass sie, solange sie bei uns sind, in den Räumlichkeiten hier immer eine neutrale Zone haben. Da kann man alle Fragen stellen, darf man auch Fehler machen, kann alles abklopfen. Das ist nicht unbedingt der Fall, wenn man draußen „auf dem Feld" ist.

Genauigkeit und Seele

Wolfgang Murnberger, Professor für Regie, im Gespräch.

Interview ~ Michelle Koch

Wolfgang Murnberger studierte von 1983 bis 1990 Regie, Drehbuch und Schnitt an der Filmakademie Wien. Nachdem er sich mit seinem Abschlussfilm *Himmel oder Hölle* und mit *Ich gelobe* im In- und Ausland den Ruf des vielversprechenden jungen Autorenfilmers verschafft hatte, etablierte er sich mit angesehenen Genreproduktionen auch als erfolgreicher Fernsehregisseur, drehte Serien und Werbung. Zu seinen größten Publikumserfolgen zählt die Kinofilm-Tetralogie um den von Josef Hader gespielten Detektiv Simon Brenner.
Changierend zwischen Fernsehen und Kino, publikumswirksamen Stoffen und Störmoment, Genre und persönlicher Handschrift, ist Murnberger seit 1991 als Autor und Regisseur tätig. Um seine langjährige und vielseitige Berufserfahrung an die junge Filmemachergeneration weiterzugeben, ist er seit dem Wintersemester 2013 als Professor für das Studienfach Regie an die Filmakademie zurückgekehrt.

Dank des elterlichen Kinos haben Sie Ihre Affinität zum Film früh entdeckt. Wie kam es zum Wunsch, selbst Filme zu gestalten und Regie zum Beruf zu machen?
In unserem Kino habe ich etwa dreitausend Filme gesehen, die meisten waren nach Schema F gestrickt: Italo-Western, französische Krimis, Karate-Filme. Kubrick war das höchste der Gefühle. Mein Bruder hatte eine Super-8-Kamera, mit der wir Parodien auf Western gedreht haben, aber nie etwas Künstlerisches. Ich wollte immer schon Kunst machen, aber Film kam mir da zunächst nicht in den Sinn. Ich habe in Bands gespielt, weil ich Musik machen wollte, ich habe Germanistik studiert, weil ich schreiben wollte. Mein eigent-

Foto: Wolfgang Murnberger © Majestic / Patrick Wally

Ich gelobe

Wolfgang Murnberger mit den Studierenden Patrick Wally und Paul Ploberger am Set von *Das Ewige Leben* © mdw/Marcell Nimführ

liches Interesse galt der Malerei, meine Vorbilder waren die Surrealisten, aber ich habe die Aufnahmeprüfung nicht geschafft. Über Dalí habe ich Buñuel kennengelernt und dann plötzlich in den Wiener Programmkinos entdeckt, dass man mit Film auch Kunst machen kann – das hat mich begeistert. Nach all den schiefgelaufenen Versuchen, einen kreativen Beruf zu finden, habe ich es dann mit 23 auf der Filmakademie probiert.

Können Sie sich noch an Ihre Aufnahmeprüfung und die damaligen Dozenten erinnern?

Ich sehe sie noch vor mir sitzen: Harald Zusanek war Professor der Drehbuchklasse, in der Regieklasse waren Axel Corti und Alfons Stummer, im Schnitt Hannelore Götzinger und Christian Jordan, der für mich sehr wichtig wurde. Professor Robert Schöfer und Professor Elio Carniel haben Kamera unterrichtet und Professor Peter Mayer Produktion. Ich hatte einen surrealistischen Film eingereicht, hinter dem sich die Kommission einen sehr lustigen Typen vorgestellt hatte. Und dann kam ich rein: scheu und introvertiert. Das war im ersten Moment eine Enttäuschung, wie mir Professor Mayer später sagte, genommen haben sie mich trotzdem. Der Film hat sie irgendwie überzeugt.

Was muss ein Bewerber, eine Bewerberin für die Regieklasse mitbringen? Hauptsächlich einen guten Film oder sind auch Charakterdispositionen entscheidend?

Es wird eigentlich immer die Qualität der Arbeit bewertet. Wenn wir vom Film überzeugt sind, entscheiden wir uns vermutlich selbst dann für den Bewerber, wenn wir uns mit ihm, aus welchen Gründen auch immer, schwer tun. Die Filmakademie nimmt das Aufnahmeverfahren sehr ernst. Das ist zwar eine wahnsinnige Arbeit, aber irgendeine Form von Gerechtigkeit muss man denen, die hier studieren wollen, schon zuteil werden lassen.

Sind Sie und Ihre Kolleginnen und Kollegen sich über das kreative Potenzial der Bewerber schnell einig?

Es gibt etwa 200 Bewerber und Bewerberinnen für die ca. 18 Plätze in den fünf Studienrichtungen. In Regie nehmen wir maximal vier auf. Von den ca. 20, die in die enge Wahl für die Regieklasse kommen, könnten eigentlich alle hier studieren. Obwohl wir fünf Leute sind, die sehr unterschiedliche Filme machen – Michael Haneke, Markus Schleinzer, Hubert Canaval, Catalina Molina und ich –, stimmen wir bei den letzten Bewerbern meist bei mehr als zwei Dritteln überein. Um festzustellen, was wirklich vom Bewerber oder der Bewerberin stammt oder ob vielleicht der Kameramann bzw. die Kamerafrau die Auflösung gemacht hat, müssen die verbliebenen 20 in 14 Tagen einen Kurzfilm zu einem vorgegebenen Thema realisieren. Dann zeigt sich, wem es gelingt, noch einmal aufzufallen.

Wie sieht der Studienplan aus, wenn die Aufnahme in die Regieklasse geklappt hat?

Im ersten Jahr müssen alle Studierenden der Filmakademie alles machen: Drehbuch, Produktion, Kamera, Regie und Schnitt. Jeder muss einen Fünfminüter drehen, und die Filme werden gemeinsam besprochen. Es werden aber auch fremde Werke analysiert, um herauszufinden, warum ein Film gut oder schlecht ist. Man versucht, den Blick zu schärfen, reflektiert über Filmgeschichte und Fragen der Bildgestaltung. Manchmal hat man das Gefühl, dass die Studierenden von der Lawine aus Theorie und Praxis, Regie, Kamera, Produktion, Kalkulation und Drehbuchlesen überrollt werden. Man hofft, dass sie sich im dritten oder vierten Semester fangen und zu ihrer Kreativität zurückfinden. Da müssen sie durch. Ich halte das für einen guten Weg, denn wer verstanden hat, wie ein konventioneller Film funktioniert, kann immer noch mit allem brechen.

Worin sehen Sie im Vergleich zum Berufseinstieg als Autodidakt die Vorteile einer Filmschule?

Es gibt viele Wege, Regisseur zu werden, und ich bewundere Leute, die das ohne die Filmakademie geschafft haben, etwa Stefan Ruzowitzky, Andreas Prochaska oder Markus Schleinzer, die über Fernsehbeiträge, Schnitt oder Casting eingestiegen sind. Für mich persönlich war die Filmakademie extrem wichtig und der beste Weg. Nicht nur, weil man hier Leute versammelt, die gemeinsam Filme machen. Ich kam vom Land, war introvertiert, wollte ja ursprünglich nur mit der Leinwand des Malers was zu tun haben, und hatte Angst vor Schauspielern, weshalb ich *Himmel oder Hölle* und *Ich gelobe* mit Laien gedreht habe. Es gibt Kinder, für die die Waldorfschule super ist, weil sie für ein normales Regelsystem zu scheu oder zu sensibel sind und scheitern würden. Ich hätte es ohne die Filmakademie nicht geschafft. Meine sozialen und kreativen Ausdrucksfähigkeiten und Kompetenzen konnten sich hier gut entwickeln.

Wie bringt man jemandem bei, einen guten Film zu machen? Nehmen Sie die Studierenden auf Ihre Sets mit, schauen Sie ihnen beim Dreh auf die Finger? Oder vermittelt sich Regiewissen eher im Dialog?

Patrick Vollrath, Lukas Stepanik, Michael Haneke, Hubert Canaval, Wolfgang Murnberger © privat

Ich biete jedem Studierenden an, zu mir aufs Set zu kommen. Das wird auch gerne angenommen und man lernt viel. Aber es wäre weder für die Studierenden noch für die Schauspieler gut, wenn wir als Autoritäten über ihre Drehарbeiten wachen. Die Leute müssen das Ding selbst in die Hand nehmen. Der sinnvollste Unterricht ist das künstlerische Einzelgespräch. Die Studierenden kommen mit ihrem Projekt, man bespricht das, sie drehen, und später trifft man sich am Schneidetisch, um konkret über die Montage zu reden. Generell sehe ich bei den Studierenden die Angst, etwas zu deutlich zu erzählen. Der gegenteilige Effekt wird nicht gefürchtet, tritt aber viel öfter ein: Dann wird so fein erzählt, dass das, was man erzählen will, zerbröselt und gar nicht da ist. Etwas geschrieben zu haben und dann zu sehen, dass es im Film nicht funktioniert, ist eine der wichtigsten Lernerfahrungen. Axel Corti war damals zwar selten da, aber das Sprechen über eigene Projekte hat mir unglaublich viel gebracht. Die Professorenschaft hat viel Branchenerfahrung und kann diese auch vermitteln. Diesbezüglich ist die Filmakademie momentan so gut aufgestellt wie nie zuvor.

Die Filmakademie Wien bietet den Studierenden ein Experimentierfeld, auf dem sich frei erproben dürfen. Ist das Scheitern integraler Bestandteil der Ausbildung?

Scheitern ist integraler Bestandteil des Lebens. Jeder Studierende will natürlich aus jedem Kurzfilm ein Kunstwerk machen. Aber wenn jemand einen schlechten Film macht, dann fliegt er deswegen nicht durch. Um Regisseur zu werden, muss man den geschützten Bereich der Freunde und Familie, die alles, was man macht, toll finden, verlassen und sich fremder Kritik aussetzen. Es ist gut, dass Fehler passieren, damit man sich fragt, woran man gescheitert ist und es dann besser macht. Das kann man hier gut erproben, ehe man vor jenen bestehen muss, die ihre Kinokarte bezahlen und für den Film einen Teil ihrer Lebenszeit opfern.

Was war für Sie persönlich die nachhaltigste Lektion Ihres Studiums?

Die wichtigste Lektion war der Film, den ich jetzt meinen Studierenden zeige. Michael Sturminger und ich glaubten damals zu wissen, wie's geht. Und der Film ist absolut in die Hose gegangen, weil wir's eben nicht wussten. Fritz Lehner hat uns sehr geholfen, indem er uns ganz ehrlich gesagt hat, wie schlecht der Film ist und warum – weil nichts stimmte: Es kam ein amerikanischer Pressefotograf vor, der nicht gearbeitet hat wie ein amerikanischer Pressefotograf; es kam eine Wiener Restauratorin vor, aber man hat es nicht geglaubt, es waren alles Behauptungen, Schablonen, Ideen. Wir hatten nicht recherchiert, was eine Restauratorin ausmacht, welche Art Mensch das ist. Und wir merkten: Genau das macht den Unterschied. Das war das prägendste Erlebnis beim Filmemachen-Lernen. Der Film ist gescheitert, weil er ungenau war und keine Seele hatte. „Genauigkeit und Seele": ein Motto von Robert Musil, das ich danach zu meinem gemacht habe. Bei *Himmel oder Hölle* habe ich in meine eigene Kindheit geschaut und habe gewusst, alles, was vorkommt, stimmt. Und kein Mensch hat es jemals bezweifelt.

Welchen Anspruch haben Sie denn an sich selbst als Mentor?

Irgendwann hat man das Gefühl, etwas von dem, was man sich selbst erarbeitet hat, weitergeben zu können. Im Grunde kann man Filmemachen ebenso wenig lernen wie Dichtung, es gibt aber eine Basis an Wissen, Handgriffen, Methoden bezüglich Auflösung, Dramaturgie, Schauspielführung, die man lernen und üben kann. Es wäre ein falscher Ansatz, jedes Jahr vier Autorenfilmer ausschütten zu wollen, die dann drei bis fünf Jahre warten müssen, bis sie den nächsten Film machen können. Es wäre ebenso falsch, Leute auszubilden, die nur gute Fernsehfilme realisieren können. Es hängt auch von den Studierenden ab. Mein Anspruch ist es, ihr oder ihm so viel mitzugeben, dass er oder sie im Beruf überleben kann. Wenn jemand auf keinen Fall Fernsehen, sondern ausschließlich Filmkunst machen will, werde ich ihn nicht davon abbringen. Wenn jemand TV-Filme und Werbung machen und wissen will, wie man in 21 Tagen einen 90-Minuten-Film hinbekommt, versuche ich ihm beizubringen, wie man das schafft. Manchmal hat man viel Zeit und wenig Geld, manchmal hat man viel Geld und wenig Zeit – in beiden Fällen kann Gutes oder Schlechtes entstehen. Die Studierenden kriegen auf jeden Fall das Handwerk mit, das sie beherrschen müssen, um es mit ihrem Talent schaffen zu können. Aber eine persönliche Handschrift muss man selbst entwickeln, die kann man nur erkennen und fördern. Und man kann auch niemandem beibringen, wie man einen Film macht, der in Cannes die Goldene Palme gewinnt. Michael Haneke hat's ja auch nicht an einer Filmakademie gelernt.

Geht es auch darum, eine Haltung und ein Bewusstsein für die Verantwortung als Regisseur zu vermitteln?

Mir sind vor allem die Geschichten und die Charaktere wichtig. Manche Regisseure zeigen gerne, was man mit der Auflösung und den Filmgeräten alles machen kann. Aber Tricks und Technik gehen ins Leere, wenn ich keine Geschichte und keine guten Charaktere habe. Ich habe viele Filme scheitern gesehen, weil die Effekte wichtiger wurden als das Drehbuch. Ich versuche den Studierenden beizubringen, dass man, um authentisch zu werden, entweder bei sich selbst anfangen oder gut recherchieren muss. Entweder es gibt die Figur oder man muss sie so gut erfinden, dass es sie geben könnte. Wenn ein Film unglaubwürdig ist oder langweilt, ist er gescheitert. Ich will durch Film etwas erfahren, etwas entdecken, das mich interessiert und meine Bereitschaft weckt, mit einer Figur mitzugehen: Empathie. Das hat mit der Seele zu tun, die ich einfordere. Dafür benötigt man nur eine gute Geschichte, gute Schauspieler und eine unaufgeregte Kamera.

Wer lange trinken kann, kann auch früh aufstehen. Alles Gute!

NOVOTNY NOVOTNY

© Mona Film / Petro Domenigg, FILMSTILLS.AT KG

Yannick Reuter beim Kleistern © Albert Car

Bauen, essen, schlafen

Die Regieübung: Lernen, im Team zu arbeiten.

Die Regieübung ist ein Gemeinschaftsprojekt aller Studierenden des dritten Semesters, mit dem die Allgemeinausbildung an der Filmakademie Wien abgeschlossen wird. Im Zuge der mehrwöchigen Dreharbeiten stellen die Studierenden Kurzfilme her, in denen sie die Filmarbeit über ihren eigenen Fachbereich hinaus aus anderen Perspektiven erfahren. In einem Rotationsprinzip durchlaufen sie die Funktionen Buch, Kamera, Produktion, Regie, Schnitt und alle damit verbundenen Assistenztätigkeiten. Aber auch andere wichtige Arbeitsbereiche wie Ton und Licht bis hin zur Architektur lernen sie dabei kennen. Abgesehen von den Filmen, die dabei entstehen, wird mit dieser Übung das Ziel verfolgt, die Kommunikation im Team dadurch zu verbessern, dass ein konkretes Wissen von der Tätigkeit der anderen erfahren wird. Eine wichtige Funktion der Regieübung ist die Zusammenarbeit innerhalb des Jahrgangs. Es sollen sich engere Kontakte zwischen den Studierenden bilden, in der Hoffnung, dass diese nach dem Studium bestehen bleiben und so eine fruchtbare Zusammenarbeit in der Branche entsteht.

Für die Regieübung 2015 war das Setting ein Hotel, bestehend aus der Lobby, dem Gang und einem Zimmer mit Bad.

Der Jahrgang 2015
Lukas Allmaier, Kamera-Student
Clara Bacher, Produktions-Studentin
Albert Car, Kamera-Student
Samuel Deisenberger, Drehbuch-Student
Rosa Friedrich, Regie-Studentin
Lisa Hasenhütl, Regie-Studentin
Victoria Herbig, Kamera-Studentin
Clara König, Produktions-Studentin
Philipp Mayer, Schnitt-Student
Marius Mertens, Drehbuch-Student
Nicolas Pindeus, Regie-Student
Niklas Pollmann, Drehbuch-Student
Yannick Reuter, Drehbuch-Student
Moritz Stieber, Schnitt-Student
Jakob Widmann, Produktions-Student
Julia Willi, Schnitt-Studentin

Bühnentechniker Horst Pitschuch beim Kulissenbau im großen Filmstudio © Ewald Grabenbauer

„Bauen, essen, bauen, schlafen, drehen, essen, drehen, trinken, schlafen, bauen, essen, bauen, schlafen.“ (Lukas Allmaier, Kamera-Student)

Victoria Herbig und Clara König verlegen die Fliesen für das Badezimmer © Ewald Grabenbauer

Einleuchten im großen Filmstudio © Ewald Grabenbauer

„Die Regieübung war wirklich etwas Besonderes, da wir zum ersten Mal als ganzer Jahrgang zusammengearbeitet haben und man jeden Jahrgangskollegen ganz neu und intensiver kennenlernen konnte. Es war eine eigene kleine Welt für ein paar Wochen." (Victoria Herbig, Kamera-Studentin)

Niklas Pollmann und Victoria Herbig an der Hotelrezeption © Philipp Mayer

Kamera läuft! © Philipp Mayer

Yannick Reuter, Julia Willi und Niklas Pollmann © Clara Bacher

Der Parkettboden wurde zuvor bei den Dreharbeiten zu *Das Sacher* verwendet © Philipp Mayer

„Die intensivste und erfüllendste Zeit an der Filmakademie Wien bisher. In drei Monaten zusammen eine gesamte Kulisse aufgebaut und 16 Filme darin gedreht zu haben, fühlt sich einfach gut an – sogar ohne Freizeit nebenbei." (Albert Car, Kamera-Student)

Albert Car, Julia Willi, Jakob Widmann, Christoph Czernin © Philipp Mayer

Clara König © Philipp Mayer

Niklas Pollmann, Rosa Friedrich, Samuel Deisenberger © Albert Car

Das (beinahe fertige) Hotelzimmer © Clara Bacher

Filmstill aus *MATHIAS*

Film ist Teamwork

Studierende der Filmakademie Wien berichten von ihrer Arbeit an Clara Sterns MATHIAS, der bei der Diagonale 2017 als bester Kurzfilm ausgezeichnet wurde.

Einleitung ~ Michelle Koch

Text ~ Johannes Höß, Johannes Schellhorn, Clara Stern, Silvia Winzinger, Matthias Writze

Internationale Festivaleinladungen und -besuche sind eine wertvolle Erfahrung, die Studierende während ihrer Ausbildung sammeln können. Es ist ein fruchtbarer Boden, um Netzwerke aufzubauen und Kollaborateurinnen und Kollaborateure für das spätere Berufsleben zu finden. Werden die Filme dann auch noch mit Preisen gekrönt, ist das einerseits eine schöne und wertvolle Anerkennung für das eigene Filmschaffen, und andererseits oft auch wichtiger Grundstein, um mit den Preisgeldern zukünftige Projekte zu finanzieren.
Filme von Studierenden der Filmakademie Wien feiern kontinuierliche Festivalerfolge im In- und Ausland. Über 300 Festivalteilnahmen waren es allein im Studienjahr 2015/16, bei denen die Studierenden über 80 Preise und Auszeichnungen gewinnen konnten. Darunter finden sich die wichtigsten Auszeichnungen für den nationalen und internationalen Filmnachwuchs wie zum Beispiel der First Steps Award, der Max-Ophüls-Preis oder auch die Preise der Diagonale – Festival des österreichischen Films. Dort wurde heuer zum siebten Mal in Folge der Preis für den besten Kurzspielfilm an eine/n Studierende/n der Filmakademie Wien vergeben, nämlich an Clara Stern und ihren Film *MATHIAS*.

Das haben wir zum Anlass genommen und das gesamte Team von *MATHIAS* gebeten, sich und ihre gemeinsame Arbeit am Film vorzustellen.

Es regnet. Mathias steigt aus dem Auto, seine Freundin Marie hat ihn hergebracht. Er geht auf die Speditionsfirma zu. Er ist angespannt, es ist sein erster Arbeitstag als Mathias. Der erste Tag in einem neuen Lebensabschnitt. Wir sehen ihn von hinten, die Kamera begleitet ihn. Die Musik bestimmt durch das An- und Abschwellen der Melodie den nervösen Rhythmus seiner Schritte.
Im Kurzfilm *MATHIAS* erzählen wir den Umbruch, in dem sich unsere Hauptfigur zwischen alter und neuer Identität befindet. Mathias hieß früher Magda. Obwohl er nie an seiner Entscheidung zweifelt, muss sich Mathias erst in der neuen Welt zurechtfinden. Das betrifft einerseits den neuen Job in der Speditionsfirma und den Umgang mit seinen Kollegen, andererseits auch die Veränderungen, die sich unweigerlich in die Beziehung zu seiner Freundin Marie geschlichen haben.
Mathias ist die Hauptfigur des 30-minütigen Kurzspielfilms von Clara Stern, der in der Zeit von 2015 bis 2017 an der Filmakademie Wien entstand.

Transgender bezeichnet Personen, deren gefühlte Geschlechtsidentität nicht mit dem Geschlecht übereinstimmt, das ihnen bei der Geburt zugewiesen wurde. Im Fall von *MATHIAS* zeigen wir einen (fiktiven) Ausschnitt aus der Transition von Frau zu Mann, kurz Female to Male (FTM) genannt.

Silvia Winzinger studiert Produktion bei Danny Krausz

Clara Stern studiert Regie bei Wolfgang Murnberger und Drehbuch bei Götz Spielmann

Die Idee zum Drehbuch hatte Kamerastudent Johannes Höß im Frühsommer 2015, inspiriert von der Geschichte einer Bekannten. Gemeinsam mit Drehbuch- und Regiestudentin Clara Stern begann er an dem Drehbuch zu arbeiten, zu recherchieren, mit transidenten Personen zu reden und alles in eine filmische Form einzuarbeiten. Was uns faszinierte war das Besondere der Geschichte: das Leben einer transidenten Person, das gleichzeitig eine starke Allgemeingültigkeit beinhaltet. Jede/r von uns beschäftigt sich mehr als nur einmal im Leben mit der eigenen Identität und der Frage nach Zugehörigkeit.
Premiere hatte der Film bei der Diagonale 2017 im März, wo er mit dem Diagonale-Preis für den besten Kurzspielfilm ausgezeichnet wurde. Anhand der Studierenden, die als Head of Departments an *MATHIAS* mitgewirkt haben, wollen wir die Entstehung des Films nachzeichnen und versuchen, zu erklären, was die Faszination des Filmemachens für uns ausmacht.

SILVIA WINZINGER

Produktion

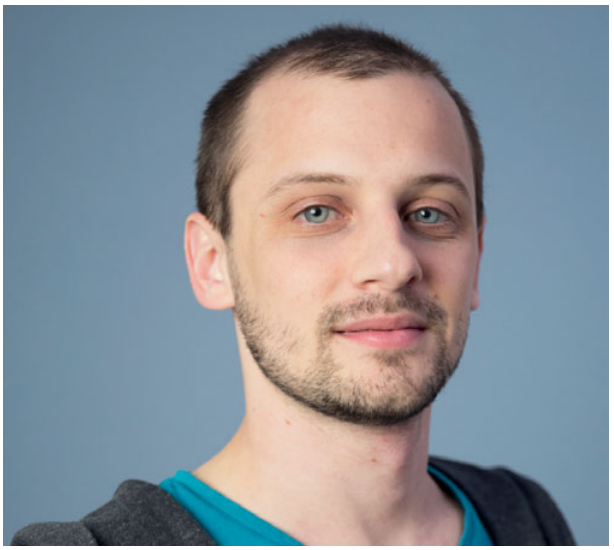
Kommt eine Deutsche zum Filmstudium nach Wien: erste Vorlesung. „Und wann ma ka Kukuruzföd ham, foss ma afoch a Dopfal und an Kokolores aus, und dann geht si des aus." Mein Kopf nickt, meine Seele weint. Google bleibt mir treu, und mit jedem Film verstehe ich mehr, Entschuldigung, *eh* mehr. Produktion mache ich wegen des Gefühls, mit den richtigen „partners in crime" die Welt bewegen zu können. Und weil ein zu leichtes Leben eh fad ist.
MATHIAS war für mich in der Produktion ein spannendes Projekt. Als Clara mit dem Drehbuch zu mir kam, war ich nicht nur überzeugt von der Geschichte selbst, sondern vor allem von dem Umgang, den sie und Johannes mit dem Thema hatten: sensibel, detailliert arbeitend, mit viel Recherche und dem starken Bestreben, eine authentische Erzählung zu erzeugen.
Seit einigen Jahren vergibt die Filmakademie Wien in einem Wettbewerb ein Sonderbudget unter dem Titel „Gender, Queer, Diversity". Dass wir dieses Budget bekommen haben, war für mich die erste Bestätigung „von außen", dass das Thema von *MATHIAS* Menschen bewegen und interessieren wird. Auch unsere Professoren haben uns motiviert, das Projekt weiterzuentwickeln.
Man kann keine Kurzfilme machen, ohne dass einem viele, viele Menschen ihre Zeit und ihr Talent schenken und unbezahlt Wochen, manchmal sogar Monate in den Film investieren.
Im Laufe der Vorproduktion haben uns sowohl Förderstellen (Bundeskanzleramt und die Stadt Wien) als auch Sponsoren und Motivgeber gezeigt, dass sie die Idee unterstützenswert finden. Ich persönlich habe mich sehr über die Offenheit gefreut, die so viele Menschen für Mathias' Geschichte gezeigt haben – auch Personen außerhalb der Filmbranche, die uns bereitwillig ihre Firmen, Wohnungen und ihr Wissen zur Verfügung gestellt haben.

CLARA STERN

Drehbuch, Regie

Ich habe nicht „schon immer" gewusst, dass ich Filme machen will. Aber ich habe mir schon immer Geschichten ausgedacht. In manchen Kindheitserinnerungen sind die erfundenen Figuren genauso präsent wie meine (realen!) Geschwister. Seit 2009 studiere ich Buch und Dramaturgie; seit 2011 Regie. Das Schreiben war mir irgendwann nicht mehr genug, weil ich es liebe, wenn alles, was auf dem Papier steht, von den unterschiedlichsten Menschen interpretiert und dann wieder zu einer komplexen, aber stimmigen Welt zusammengefügt wird. Viele Ideen zu einem Ganzen zu verbinden: Das sehe ich als Regisseurin als meine Aufgabe. Meine Hauptsorge bei der Vorbereitung war immer: Finden wir Mathias? Finden wir den richtigen Mathias? Wir haben sehr genau gesucht und sowohl Schauspieler als auch Laien für die Hauptrolle gecastet, also auch Personen, die selbst transident sind.
Ich habe das Casting aber auch dazu benutzt, das Drehbuch zu überprüfen: Halten die Sätze, wenn echte Menschen sie sprechen? Für mich gab es nach dem Casting noch eine intensive Schreibphase, in der ich Dialoge angepasst und auch improvisierte Sätze für den Film gestohlen habe.
Regieführen hat für mich viel mit Entscheidungen treffen zu tun. In der Vorbereitung betrifft das beispielsweise die Schauspielerinnen ud Schauspieler und wie ich sie auf die

Johannes Höß studiert Kamera bei Wolfgang Thaler



Matthias Writze studiert Drehbuch bei Götz Spielmann und Schnitt bei Michael Hudecek

Rolle vorbereite, welche Jacke Mathias trägt, wo er arbeitet. Am Set nehme ich ab, welche Bettwäsche Marie und Mathias haben, aus welcher Kameraperspektive man sie sieht oder welche Lichtstimmung eine Szene hat. Die Postproduktionsphase ist für mich viel mehr vom Ausprobieren-Können geprägt: Man versucht etwas, lässt es wirken und entscheidet dann, wie lange sich Marie und Mathias in die Augen schauen oder an welcher Stelle Vogelgezwitscher im Hintergrund zu hören ist oder ob es lieber doch ganz still ist, weil das der Szene eine andere Bedeutung gibt. Ich hatte bei *MATHIAS* das Glück, ein tolles Team zu haben. Das bedeutet für mich, dass ich aus den besten Vorschlägen und Ideen meine Entscheidungen treffen kann. Dass das Angebot so gut ist, dass es deswegen schwer fällt, sich zu entscheiden.
Für mich ist immer noch das absurd Schöne am Filmemachen der Moment, wenn man am Set steht, die Kamera läuft und ich auf einmal begreife, wie still es ist. Wie still über zwanzig Teammitglieder sind, die gerade noch unter Zeitdruck gearbeitet haben, damit da vor uns Menschen die Szenen und Emotionen spielen, die wir uns ausgedacht haben. Da werde ich dankbar, dass ich diesen verrückten und besonderen Beruf studieren darf.

JOHANNES HÖSS

Drehbuch, Kamera

Meine Deutschlehrerin in der Unterstufe hat mir (auf pädagogisch nicht sehr korrekte Art) klargemacht, dass mein Talent nicht im Schreiben liegt. Sie hatte nur zum Teil Recht. Ja, ich bin ein visuell denkender Mensch, und ja, nach der „Graphischen" mit Schwerpunkt Fotografie hat mich mein Weg 2013 an die Filmakademie Wien geführt, um Bildtechnik und Kamera zu studieren. Aber genau dort habe ich für mich entdeckt, dass Kamera machen und Drehbuchschreiben viele Parallelen haben: Menschen beobachten, sie interpretieren, die Interpretation einfangen und für andere greifbar machen.
Für mich als Kameramann ist das Wichtigste in der Vorbereitungsphase, zu verstehen, was die Vision der Regie ist, um dann die passenden Bilder und Stimmungen entwickeln zu können. Der große Vorteil bei *MATHIAS* war, dass ich das Drehbuch gemeinsam mit Clara geschrieben hatte und schon wusste, was ihre Vision war. Dadurch war die Vorbereitung intensiver und detaillierter. Wir haben uns zum Beispiel schnell geeinigt, dass der Film von Handkamera und Nahaufnahmen geprägt sein wird, um immer nah an Mathias zu sein, um ja kein Detail seiner Entwicklung zu übersehen.
Für mich sind die Locations, die Ausstattung und das Kostüm die Hauptbestandteile des Bildes. Mit Hilfe von Licht und Bildausschnitt kann ich nur verfeinern, aber grundsätzlich bin ich davon abhängig, dass diese drei Aspekte stimmen. Deswegen schätze ich eine enge Zusammenarbeit mit den Departments sehr.
Wir haben lange nach Locations gesucht, die visuell und emotional etwas erzählen. Seestadt in Wien-Aspern zum Beispiel repräsentiert für uns unsere Hauptfigur: Die verschwommene Grenze zwischen Stadt und Land, die neugebauten Häuser neben den Feldern spiegeln Mathias' Weg zwischen alter und neuer Identität wider.

MATTHIAS WRITZE

Dramaturgische Beratung, Schnitt

Mein erstes Drehbuch begann ich mit sieben Jahren zu schreiben, es war für meine Lieblingszeichentrickserie *Darkwing Duck*. Ich würde gerne sagen, von da an war mir klar, dass ich Filme machen will, aber mein zweites Drehbuch schrieb ich dann erst 15 Jahre später, als ich bereits an der Filmakademie Wien studierte. Davor habe ich eher zufällig als Fernsehredakteur meine Liebe zum Schnitt entdeckt. Die spielerische Leichtigkeit, mit der man im Schnitt filmische Gestaltungsmöglichkeiten ausprobieren kann, hält mich bis heute in Bann. „Darkwing Duck und die bösen Bienen" blieb indes leider unverfilmt.
„Ich arbeite gerade an *MATHIAS*", war von Mai bis Oktober meine Standard-Antwort auf die Frage, was ich gerade so mache. Weil der Film (zufällig) meinen Namen trägt, entstand das Gerücht, ich befände mich auf einem Selbstfindungstrip.
Kein Selbst-, aber auf jeden Fall ein Findungsprozess ist die Arbeit im Schnittraum: Weil ich schon als Dramaturg in der Drehbuchphase mitgearbeitet habe, starteten Clara und ich

Johannes Schellhorn studiert Schnitt bei Michael Hudecek und Tongestaltung bei Philipp Mosser

mit einer gemeinsamen Vision, wie sich der Film anfühlen soll. Aus den 13 Stunden Rohmaterial kristallisierte sich schnell für mich eine erste Schnittfassung heraus, die aber 55 Minuten lang war. Obwohl auch hier schon der Film für uns das richtige Gefühl vermittelte, galt es vor allem zu präzisieren und die Erzählung auf das Essenzielle zu konzentrieren. *MATHIAS* hat zwei Handlungsstränge (Mathias' neuer Job und sein Beziehungsleben), die relativ unabhängig voneinander funktionieren. Das bot die perfekte Spielwiese, um Szenen neu anzuordnen und den Film dadurch zu verdichten.
Die Schwierigkeit war, die Geschichte einer FTM-Transition so zu erzählen, dass Zuschauerinnen und Zuschauer sie ohne Vorwissen verstehen. Wir wollten aufzeigen, wie wir uns selbst und andere über Geschlechterrollen definieren und so zur Diskussion anregen. Diese Konzentration auf Selbst- und Fremdwahrnehmung hat den Schnitt zu einem sehr persönlichen Prozess für mich gemacht. Insofern war die Arbeit an *MATHIAS* vielleicht wirklich ein Stückchen Arbeit an mir selbst.

JOHANNES SCHELLHORN

Sounddesign

Wie machen die Leute von *Star Wars* das Laserschwert-Dzsch? Wenn man einen Plastikknopf über einen glatten Bürotisch schleift, klingt es schon fast danach. Oder wie haben die das Brüllen vom T-Rex in *Jurassic Park* gebaut? Das frage ich mich bis heute. Wie kann ich Geräusche einsetzen? Was kann ich für neue Sounds bauen? Welchen Klang kann ich dem Film, den ich vertone, geben? Durch solche Fragen hat sich mein Interesse für Sounddesign entwickelt. Mit offenen Ohren entdecken, was es im Film zu erzählen gibt – durch Töne, Klänge und Geräusche. Das ist es, was mich so sehr daran begeistert. LKWs, Autos, Mopeds, Fahrräder, Reifen auf Staubstraßen oder Asphalt, Züge, Gabelstapler, Türen, Spinde, Kartons, Luftschächte, Wasserleitungen, Blätterrauschen, Vögel, Hunde, Feuerknistern, Atmen, Schlucken, das Streicheln über Maries Wange – das alles ist Sounddesign.
Alles, was man in *MATHIAS* hört, egal, wie weit es im Hintergrund liegt, ist mit vollster Absicht dort platziert worden. Viele Töne wurden extra in der Postproduktion aufgenommen und erst nach reiflicher Überlegung festgelegt. Nachdem der Originalton gründlich geputzt war, also alle Störgeräusche entfernt und alle Tonspuren geordnet waren, trafen Clara und ich uns regelmäßig über einen Zeitraum von drei Monaten im Tonschnittraum der Filmakademie Wien. Gemeinsam mit Philipp Mosser, unserem Lehrenden für Tongestaltung, der uns intensiv betreute, entwickelten wir ein Gefühl für die Atmosphäre und den Klang des Films. Es war uns wichtig, dass *MATHIAS* die bestmögliche Tonqualität bekommt. Dafür machten wir Tonaufnahmen – sogenannte Nachsprecher – mit den Schauspielerinnen und Schauspielern und erlebten mit Geräuschemacher Nils Kirchhoff einen spannenden Nachmittag, an dem er uns Schritte nachsynchronisierte und Geräusche wie Kistenheben, das Kratzen des Schilfs auf der Jacke und das Herunterfallen des Packers (einer Silikon-Penisprothese, die zum Ausbeulen der Hose dient) vertonte.
Den Abschluss des Sounddesigns bildete die konzentrierte, dreitägige Tonmischung mit Bernhard Maisch im Tonstudio Tremens kurz vor Weihnachten.
Produktion, Regie, Kamera, Schnitt und Sounddesign sind wichtige Schritte und Positionen, damit ein ganzer Film entstehen kann, die aber durch viele andere ergänzt werden. Für uns Studierende war *MATHIAS* eine wichtige Erfahrung, ein riesiger Lernprozess, bei dem wir von den Lehrenden an der Filmakademie unterstützt wurden. Jedes Gespräch, jede Idee, jede einzelne Person, die mitgearbeitet und uns unterstützt hat, hat dazu beigetragen, *MATHIAS* zu dem Film zu machen, der er geworden ist.

Seine Wien-Premiere wird MATHIAS bei einer Galaveranstaltung von identities, Wiens Internationalem Queer Film Festival, am 12. Juni 2017 im Filmcasino feiern.

Sounddesigner Johannes Schellhorn und Mischmeister Bernhard Maisch bei der Tonmischung im Tonstudio Tremens © Clara Stern

v.l.n.r.: Regie: Clara Stern, Kamera: Johannes Höß, Kameraassistenz: Angelika Spangel, Setton: Theda Schifferdecker. Im Hintergrund Darsteller Gregor Kohlhofer und Darstellerin Magdalena Wabitsch, und verdeckt Tonassistenz Nora Czamler

Kameraleute sind das erste Publikum

Über seine filmische Sozialisation und die Voraussetzungen gut gestalteter Bilder: Wolfgang Thaler, Professor für Bildtechnik und Kamera.

Interview ~ Roman Scheiber

Der Diagonale-Kamerapreis für *Workingman's Death* (2006) oder der Preis der deutschen Filmkritik 2016 für *Vor der Morgenröte* sind nur zwei von mehreren Preisen, die Wolfgang Thaler bereits erhalten hat. Der jordanische Spielfilm *Theeb*, bei dem Thaler für Kamera verantwortlich zeichnet, war 2016 in der Kategorie Foreign Language Film für den Oscar nominiert. Seine Filmografie umfasst mehr als 50 dokumentarische und fiktionale Titel als Kameramann für Film und Fernsehen. Unter anderem hat Thaler mit dem bei Dreharbeiten in Afrika verstorbenen Michael Glawogger und mit Ulrich Seidl, für dessen neuen Spielfilm *Böse Spiele* er gerade hinter der Kamera steht, zusammengearbeitet. Thaler, Jahrgang 1958, wuchs in einem Kärntner Dorf auf, war immer schon vielseitig interessiert und kam über das Fotografieren zum Filmemachen. Mittlerweile ist er auch als Regisseur aktiv, seit 2008 gibt er sein erworbenes Wissen und seine Erfahrung als Professor für Bildtechnik und Kamera an die Studierenden der Filmakademie Wien weiter.

Wie sind Sie eigentlich Kameramann geworden?
In unserem Dorf gab es ein Kino. Der erste Film, den ich damals gesehen habe, hieß *Drei weiße Birken* und hat mich sehr fasziniert. Alle ein bis zwei Monate sind die Volksschulen aus den umliegenden Dörfern im westlichen Kärnten zu einer Schulprojektion gekommen. Ich habe mich immer dazu geschwindelt und illegal Vorführungen besucht. Die Magie des Kinos hat mich schon sehr früh gepackt. Aber das Thema Kamera wurde erst viel später interessant, als ich Anfang 20 war. Ich hatte mir einen Fotoapparat gekauft, und ein Jahr später trat ich zur Aufnahmeprüfung an der Filmakademie an. Der Wunsch, mit der Kamera zu arbeiten, ist auch daraus entstanden, dass ich immer schon gerne Musik gehört habe, die sich in meinem Kopf sofort in Bilder umgesetzt hat. Man kann sagen, die Musik hat mich zum Film und zur Kamera gebracht.

Sie wurden gleich bei der ersten Bewerbung an der Filmakademie angenommen?
Ja, es hat überraschenderweise gleich geklappt. Der Fotoapparat war eigentlich ein Zwischenschritt und nur deshalb notwendig, weil man für die Aufnahmeprüfung Fotos abgeben musste. Ich habe zwar auch einen Videofilm für die Prüfung gedreht und im Vorfeld einem Professor gezeigt, doch der meinte, es wäre besser, den Film nicht einzureichen. Naja, das war ein sehr guter Tipp.

Sie sind nun seit 2008 selbst Professor für Bildtechnik und Kamera an der Filmakademie Wien. Inwiefern hat sich die Ausbildung seit Ihrem Studium verändert?
Eine Ausbildung, wie sie heute stattfindet, hätte damals gar nicht stattfinden können. Nur wenige der Lehrenden waren gleichzeitig in der Filmbranche tätig. Aber was ich sehr genossen habe, war die Freiheit, die wir hatten. Man konnte sich mit einer Filmkamera in der Hand ganz unbekümmert austoben. Das ist heute nicht mehr ganz so der Fall, weil sich der Lehrplan verändert hat und man versucht, den Studierenden möglichst viel beizubringen. Das ist auch meine größte Sorge: den Studierenden die Unbekümmertheit zu bewahren. Denn diese ist ein sehr wichtiges Gut, wenn es um die Weiterentwicklung des Filmemachens geht. Sehr wesentlich an der jetzigen Ausbildung finde ich jedoch, dass alle Lehrenden nach wie vor selbst in der Filmbranche tätig sind und die neuesten Erfahrungen in künstlerischer wie auch in technischer Hinsicht an die Studierenden weiter vermitteln.

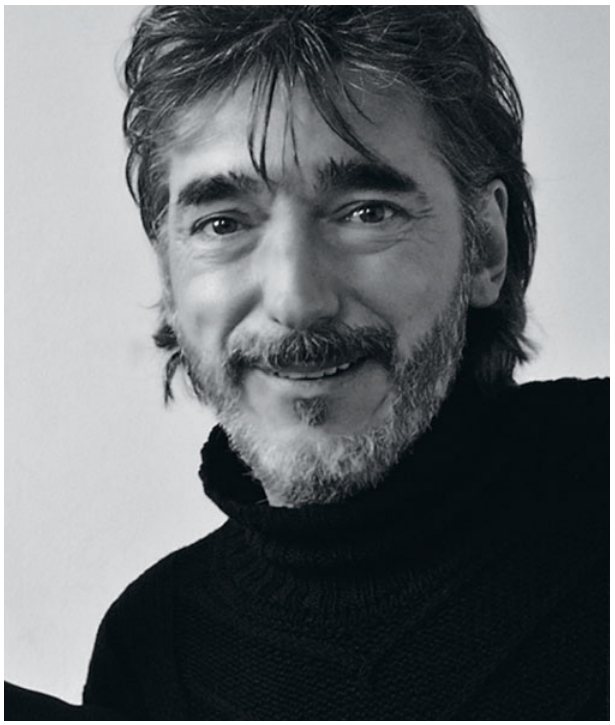
Regieübung 2011 © Wolfgang Thaler

Wie hat der Unterricht ab 2008 ausgesehen? Hat man von Analog gleich auf Digital umgestellt oder wurde parallel unterrichtet?
Als wir auf Digital umgestellt haben, wurde die Zeit zu kurz, um Analog und Digital gleichzeitig zu unterrichten. Das bedaure ich, denn man lernt das Schauen besser, wenn man auf Filmmaterial dreht, weil nicht unendlich viel Material zur Verfügung steht. Man muss viel mehr auf das fokussieren, was man erzählen will und vor allem lässt man weg, was man nicht erzählen muss. Das ist ein wesentlicher Punkt, den ich sehr vermisse, aber da lässt sich die Zeit leider nicht zurückdrehen.

Spielen hier auch ästhetische Aspekte eine Rolle, die man den Studierenden gern beibringen würde?
Die Ergebnisse der Kamera-Studierenden nach der Umstellung auf Digital waren gleich viel besser und stärker, weil sie alle bereits eine gewisse Vorbildung mit Fotoapparaten mit Videofunktion hatten. In der analogen Welt hatten sich die Studierenden zwei Jahre lang mit der richtigen Belichtung geplagt und mussten erst die verschiedenen Filmmaterialien kennenlernen. Es ging also sowohl um technische als auch ästhetische Fragen, da der Belichtungsmesser nicht nur für die technisch richtige Belichtung des Films, sondern auch als ein ästhetisches Werkzeug einsetzbar ist. In der digitalen Filmwelt spielt der Belichtungsmesser eine untergeordnete Rolle. Es wird in den höheren Jahrgängen von den Kamera-Spezialisten immer wieder der Wunsch an uns heran getragen, auch den analogen Film lernen zu dürfen, doch leider sind alle Filmlabors in Österreich geschlossen, die Transportkosten ins Ausland und die Entwicklungskosten zu hoch, und es dauert eine Ewigkeit, bis die Studierenden das Ergebnis zu sehen bekommen. Zur Zeit drehe ich mit Ulrich Seidl sein neues Projekt auf 35mm und mache dabei selbst die leidvolle Erfahrung des langen Wartens auf die Muster. Natürlich liebe ich den analogen Film und bevorzuge vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet das Filmkorn gegenüber der glatten Oberfläche einer digitalen Aufnahme. Aber vielleicht ist das nur eine Generationenfrage. Viele Regisseure sagen: „Wir drehen digital, aber bitte lass es so aussehen wie auf Film“. Das ist ein gewisser Widerspruch.

Welche Voraussetzungen sollten Studierende mitbringen, die Bildgestaltung studieren möchten?
Talent, Intuition, Beobachtungsgabe und ein optisches Gefühl. Das sind die Hauptvoraussetzungen, wenn man Kamera studieren möchte. Für mich ist ja die Aufnahmeprüfung der schwierigste Moment des ganzen Jahres. Wehe, ich übersehe ein Talent! Das würde ich mir nicht verzeihen. Oder man lässt sich von Bewerberinnen und Bewerbern täuschen, die schon am Plafond ihrer Möglichkeiten angelangt sind. Zum Glück sind wir in den beiden Kameraklassen vier Lehrende, die alle Aspekte einer Bewerbung abwägen, trotzdem ist eine Fehlentscheidung nie ausgeschlossen. In der digitalen Welt, wo jeder mit seinem Fotoapparat oder seinem Handy filmen kann, glauben viele: „Ich kann das. Ich studiere Kamera.“ Das ist oft ein Irrtum.

Gibt es bestimmte Persönlichkeitsmerkmale, die man jedenfalls mitbringen sollte?
Teamfähigkeit ist das Wichtigste. Film ist und bleibt Teamarbeit. Man ist einfach aufeinander angewiesen.


Wolfgang Thaler © Jerzy Palacz

Mit welchen anderen Filmbereichen sollten sich Kamera-Studierende gut auskennen?
Es ist wichtig, ein Rhythmusgefühl zu haben und sich mit Schnitt auszukennen. Sie müssen hinter der Kamera oft entscheiden, wann der Schnitt kommt. Auch ein wenig Ahnung von Regie und ein Gespür für die Schauspieler sollten sie mitbringen. Die Leute hinter der Kamera sind ja gewissermaßen das erste Publikum, also sollten sie das Gefühl dafür haben, ob eine Aufnahme gelungen ist oder nicht. Sie müssen ein Drehbuch richtig lesen und interpretieren können und die produktionstechnischen Abläufe beherrschen. An der Filmakademie werden Studierende in den ersten drei Semestern in allen fünf Hauptstudienrichtungen unterrichtet. Ich halte das für sehr sinnvoll. Mir persönlich hat es z.B. sehr viel gebracht, etwas über das Schreiben zu lernen. Obwohl ich selbst nicht schreiben kann, bewerte ich Drehbücher nun ganz anders. Es ist grundsätzlich gut, nicht nur auf das eigene Fach fokussiert zu sein.

Sie selbst haben ja durch Ihre Zusammenarbeit mit Seidl oder Glawogger oft an der Schnittstelle zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem gearbeitet. Findet auch Letzteres seinen Platz im Unterricht?
Ich finde, wir müssen noch stärker auf die dokumentarische Arbeit eingehen. Beim Fiktionalen kann man alles herstellen, beim Dokumentarischen muss man an Ort und Stelle seine Bilder finden, die Geschichte erkennen und einschätzen, wann eine zu filmende Situation wichtig ist. Die dokumentarische Erfahrung, die ich in meiner Anfangszeit als Kameramann gesammelt habe, hat mir bei der Arbeit am Spielfilm sehr geholfen, weil mein Auge dadurch sehr gut geschult ist. Häufig beobachte ich beim dokumentarischen Arbeiten der Studierenden, dass die Kamera ständig alles aufnimmt, so unter dem Motto, es könnte ja ein gu-

ter Moment dabei sein. Wenn dieser Moment dann aber wirklich eintritt, fehlt es oft an der Konzentration, ein gut gestaltetes Bild einzufangen. Oder richtig gute Momente werden versäumt, weil man durch das ständige Laufen der Kamera blind für die guten Situationen wird. Vielleicht gibt es ja in Zukunft eine Professur für Dokumentarfilm, was wirklich sehr wünschenswert wäre, denn der österreichische Film ist gerade auf diesem Gebiet großartig.

Welche Beispiele von gelungenen Dokumentarfilmen zeigen Sie Ihren Studenten?
Was das Konzeptionelle betrifft, zeige ich natürlich gerne Seidl-Filme, weil die besonders deutlich machen, was ein Dokumentarfilm braucht: ein spannendes Thema und ein starkes visuelles Konzept. Dann zeige ich natürlich auch „normale" Dokumentationen, die ein starkes Thema haben und sich optisch und erzählerisch von anderen unterscheiden. Es geht auch darum, den Studierenden beizubringen, für einen auf 60 Minuten veranschlagten Dokumentarfilm nicht 70 Stunden Filmmaterial anzuliefern.

Worauf legen Sie noch besonderen Wert?
Auf die Vermittlung von Grundwissen der Bild- und Lichtgestaltung und des filmisches Erzählens. Und dass sich die Studierenden künstlerisch frei entfalten können und sich im „geschützten Raum" der Filmakademie ausprobieren.

Wie könnte für die Studierenden ein guter Einstieg in die Branche aussehen?
Ich lege sehr großen Wert darauf, die Studierenden im Kamera- und Licht-Department bei meinen Filmen mit ans Set zu nehmen. Bei *Hotel Rock'n'Roll* haben zehn Studierende mitgearbeitet. Sie bekommen dadurch die Chance, ihr Netzwerk zu knüpfen, lernen das Arbeiten unter professionellen Bedingungen in der Branche kennen, knüpfen Kontakte zu Filmproduktionen und bringen ihre Erfahrungen aus der freien Wirtschaft wieder zurück an die Filmakademie. Bei den eigenen Projekten profitieren wiederum die Mitstudierenden von ihren Erfahrungen. Der Übergang vom Studium zum Beruf ist heute sehr fließend. Viele Studierende drehen bereits Imagefilme oder Musikvideos und können in manchen Fällen sogar einen Fernseh- oder Kinofilm ergattern. Heute genießen Kameraleute, die frisch von der Filmakademie kommen, auch größeres Vertrauen seitens der Produzenten als zu meiner Zeit. Damals musste man beim Erstlingsfilm unbedingt einen erfahrenen Kameramann dabei haben, sonst hieß es: „Das wird nichts." Ich finde, gerade wenn junge Leute zusammenkommen, entstehen oft viel bessere Filme. Also: Es geht mir einerseits darum, in ihnen den künstlerischen Instinkt zu wecken, und andererseits darum, dass sie Erfahrungen in der freien Filmwirtschaft sammeln, damit ihnen der Übergang vom Studium zum eigenständigen Filmemachen leicht fällt.

KING
only good taste

Die Suche nach Authentizität

Thomas Benesch, Professor für Bildtechnik und Kamera, im Gespräch.

Interview ~ Günter Pscheider

Sehr viele der heute arrivierten Kameraleute haben ihr Handwerk an der Filmakademie Wien gelernt. Professoren wie Robert Polak, Robert Schöfer, Walter Kindler oder im letzten Jahrzehnt Christian Berger haben es immer wieder geschafft, die Leidenschaft für die kreativen und technischen Möglichkeiten der Bildgestaltung in ihren Studierenden nicht nur am Leben zu erhalten, sondern durch neue Impulse weiter zu vertiefen. Derzeit sind als ordentliche Professoren die auch international renommierten DOPs Wolfgang Thaler (siehe Interview S. 38–41) und Thomas Benesch (*Echte Wiener*, seit 2012) tätig. Manche Lehrer prägen absichtlich oder unabsichtlich sehr stark die Sichtweise der Studierenden, Thomas Benesch verfolgt eher den Ansatz, es sei das Wichtigste, sie bestmöglich auf ihrem Weg zu unterstützen. Nach Abschluss der Graphischen hat er als Fotograf hauptsächlich in der Werbung gearbeitet, bevor er sich an der Filmakademie Wien bewarb, wo er bei Robert Schöfer Kamera studiert hatte. Nach erfolgreichem Abschluss arbeitete er u.a. in der Werbung, in Fernseh- bzw. Kinofilm national (u.a. mit Wolfgang Murnberger und Andreas Prochaska), aber vor allem international mit Schwerpunkt Deutschland. 2014 wurde er für *Mord in Eberswalde* mit dem Deutschen Kamerapreis ausgezeichnet – bis zu seiner Dankesrede im österreichischen Idiom war er oft als deutscher Kameramann wahrgenommen worden.

Sie haben selbst an der Filmakademie Wien Kamera studiert. Die Aufnahmekriterien und der Auswahlprozess haben sich wohl nicht sehr verändert?

Nein, die Kriterien, was einen guten Kameramann ausmacht, sind immer die gleichen, auch wenn sich die technischen Voraussetzungen im Lauf der Zeit stark geändert haben. Ich habe in den vier Jahren, in denen ich hier unterrichte, gelernt, dass ich mir nicht so sehr das Wissen anschauen darf, dass die Bewerber über Film allgemein angehäuft haben, also ihren derzeitigen Stand – weil das können und sollen sie ja auch hier lernen –, sondern ich muss eher ihr Talent, ihr Potenzial beurteilen, wie sehr sie das wirklich wollen, diesen nicht immer einfachen Berufsweg einzuschlagen, wie sehr sie dafür brennen. Manche wollen zwar Kameramann/frau sein, es aber nicht werden. Und eine wichtige Qualität, die man als Student mitbringen muss, ist Kritikfähigkeit. Es gibt zum Glück nur wenige Leute, die von ihrer Persönlichkeitsstruktur so gestrickt sind, dass sie wegen nicht vorhandener Kritikfähigkeit beinahe beratungsresistent sind und völlig zumachen. So etwas macht eine Zusammenarbeit schwierig. Am besten ist es, wenn schon während des Studiums viel schiefgeht in allen möglichen Variationen, damit man dann besser damit umgehen kann und aus jedem Fehler auch etwas lernt und so künstlerische und technische Mittel und Wege für die Zukunft erwirbt. Das Scheitern bringt

unten: *Mord in Eberswalde*, oben: *Rettet Raffi!*

Thomas Benesch © privat

einen oft mehr voran als ein Erfolg. Einer der zentralen Punkte ist für mich daher auch eine Art Manöverkritik: gemeinsam schauen und besprechen was gut war, aber auch was man besser machen könnte. Gerade im Studienfach Kamera hilft es ja nichts, wenn man zwar weiß, was man will, es aber technisch nicht umsetzen kann.

Wie sind Sie als Praktiker überhaupt zum Unterrichten gekommen?

Das war eher Zufall, ich habe nie drüber nachgedacht. Der Kameramann Peter Klein, der auf der Graphischen einer meiner Lehrer war, hat mich hartnäckig davon überzeugt, dort einmal ein Blockseminar zu leiten. Da habe ich gemerkt, dass es mir großen Spaß macht. Nach Lehrtätigkeiten an anderen Instituten und in der Industrie habe ich mich für die gerade ausgeschriebene Professur an der Filmakademie Wien beworben, weil das natürlich schon noch eine ganz andere Herausforderung ist, hier am zentralen Punkt, der besten Ausbildungsstätte in Österreich, Kamera und Bildtechnik zu unterrichten. Der Auswahlprozess hat sehr lange gedauert, mit verschiedenen Zwischenstufen inklusive Probevorlesungen. Es wurden ständig Bewerber herausgesiebt, irgendwann habe ich Monate lang nichts mehr von den Zuständigen gehört und eigentlich schon damit abgeschlossen. Dann weiß ich noch, stehe ich an einem Filmset an der deutsch-polnischen Grenze – für den Film habe ich dann ein Jahr später den Deutschen Kamerapreis gewonnen –, mit Blick auf ein altes DDR-Auto, als das Telefon geläutet hat. Jemand von der Filmakademie hat mich gefragt, was ich denn im Herbst mache. Wieso? Na weil ich die Professorenstelle bekommen habe.

Es ist hier sehr gut möglich, Forschung und Lehre, Theorie und Praxis miteinander zu vereinbaren. Die Idee an der Universität ist ja, dass die Professoren im Gegensatz zu den Assistenzprofessoren einen Forschungsauftrag haben, d.h. dass die Assistenzprofessoren hier den Basisunterricht bereitstellen und die Professoren, wie auch Michael Haneke, haben den expliziten Auftrag, das aktuelle künstlerische und gerade im Kamerabereich auch technische Wissen zu sammeln und in die Universität zu tragen. Die Praxis ist also sehr wichtig, weil ich sonst in fünf Jahren mein Geld nicht mehr wert bin, Geschichten von Kameras erzähle, die schon längst überholt sind und von einer Art des künstlerischen Filmemachens rede, das nicht mehr am neuesten Stand ist. Wenn du zehn Jahre weg bist von der Praxis, lachen dich die Studenten aus. Ich sehe das auch als meine Aufgabe, jetzt als Professor noch mehr als früher, technisch immer auf dem allerneuesten Stand zu sein. Ich möchte die neuen Tools nicht erst ausprobieren, wenn sie schon alle haben, sondern lieber einen Schritt voraus sein, weil das auch den Studenten zugute kommt. Die Studierenden machen auch stark Gebrauch von den neuesten technischen Entwicklungen, und das mit einer Selbstverständlichkeit, die mich oft zum Schmunzeln bringt.

Als Sie 2012 hier angefangen haben, war die technische Ausstattung nicht auf dem neuesten Stand?

Die Filmakademie Wien war noch nicht wirklich im digitalen Zeitalter angekommen, es wurde noch das analoge Filmemachen gepflegt, das es in der Praxis aber nicht mehr gab. Das ging sogar so weit, dass einige betuchtere Studenten privat Digitalkameras kauften und sie dann an ihre Kollegen verliehen. Das Werkzeug bedingt die gestalterischen Möglichkeiten und diese gestalterischen Möglichkeiten sind dann in der künstlerischen Gesamtkomposition der Werke zu finden. Das ist eine Wechselwirkung. Von der ehemaligen Institutsleitung wurde ich sofort als technisch versierter Kameramann erkannt und gleich mit der gesamten digitalen Beschaffung beauftragt, die sowieso schon budgetiert war. Jetzt sind wir sehr modern ausgestattet. Wenn ein Masterstudent das Analoge als zusätzliche künstlerische Erfahrung machen möchte, steht ihm nichts im Wege, das wird gefördert. Aber im Rahmen der Grundausbildung bin ich doch dafür, dass die Studenten gut Autofahren lernen und das mit den Kutschen eher lassen. Neben der künstlerischen Entwicklung, die sowieso immer im Mittelpunkt steht, ist gerade im Fach Kamera auch eine solide technische Berufsausbildung mit einer gewissen Bandbreite wichtig. Es kann ja nicht jeder nach dem Studium ein international gefeierter Spielfilmkameramann werden, es sollte jeder Absolvent in der Lage sein, von seinem Beruf zu leben und nicht Taxi fahren müssen, um Filme zu machen.

Wie kann man Ihrer Meinung nach die Kamera-Studierenden am besten auf die oft raue Berufspraxis vorbereiten?

Das hier praktizierte System bietet den großen Vorteil, dass man in den ersten drei Semestern verpflichtet ist, alle Bereiche an einem Filmset aktiv auszuüben, vom Catering über den Oberbeleuchter bis zum Produktionsleiter. Jemand, der

z.B. vom Elektriker bis zum Beleuchter zwar vielleicht alle Schritte bis hin zum Kameramann durchlaufen hat, aber nie einen Film geschnitten hat und sich nie mit Drehbuch und Dramaturgie beschäftigt hat, wird es schwerer haben, dieses theoretische, aber vor allem das praktische gesamtfilmische Wissen aufzuholen, das man an einer Filmschule automatisch erwirbt. Wohlgemerkt: Das Studium allein macht noch nicht fit für die Branche. Ich bemühe mich sehr, die Studierenden so früh wie möglich auf professionelle Filmsets zu bringen, damit sie dort als bezahlte Praktikanten wichtige Erfahrungen sammeln können, sofort an die Abläufe dort gewöhnt werden und dieses Wissen dann auch auf ihren eigenen Sets umsetzen können. In der analogen Zeit musste geschultes Kamerapersonal vom Produzenten als Handwerker zu anständigen Gagen engagiert werden, einfach um sicherzugehen, dass das Material beim Sichten am nächsten Tag die notwendige Qualität hat.
Das ist im digitalen Zeitalter nicht mehr so. Heute kann theoretisch jeder nicht allzuviel Geld in eine Kamera investieren, die in der Lage ist, eine Kinoleinwand zu füllen und sich fortan nicht nur als Regisseur, sondern auch als Kameramann bezeichnen. Dementsprechend sind auch Leute unterwegs, die bereit sind, für extrem niedrige Gagen Filme zu machen. Deswegen ist mir bei der Ausbildung hier auch die Lichtgestaltung sehr wichtig, weil man mit modernen digitalen Kameras selbst bei geringen Lichtquellen in der Nacht noch oft ein brauchbares Bild zusammenbekommt. Aber ohne die Fähigkeit, das Licht wirklich als kreatives Gestaltungselement einsetzen zu können, nützt einem die tollste Kamera nichts. Selbstbewusst aufzutreten, keine Dumpinglöhne zu akzeptieren, zu wissen, was man wert ist, gerade mit einer profunden Ausbildung – das ist natürlich sehr wichtig. Und dann bekommt man den Job oft auch.

Wie ist Ihr eigener künstlerischer Zugang als Kameramann und wie versuchen Sie den an die Studierenden weiterzugeben?
Ich unterrichte eigentlich keinen bestimmten Stil. Die Kamerastudierenden sind auch sehr offen für jedes Gestaltungsmittel, das man ihnen neu zeigt und für jeden Trick und Kniff. Ich finde auch in der eigenen Arbeit, dass immer das jeweilige Buch und der Film den Stil bestimmen. Das ist auch bei großen Kameraleuten wie Janusz Kamiński so: *Schindlers Liste* schaut anders aus als *Saving Private Ryan*, und das ist gut so. Dementsprechend braucht man eine gewisse Bandbreite – man kann nicht sagen, nur eine Art von Kamerabewegung oder Lichtführung sei immer genau die richtige. Filmemachen ist für mich die Suche nach Authentizität: Ein Regisseur inszeniert so, dass man den Schauspielern glaubt, ich baue eine visuelle Welt, die gestaltet ist, aber natürlich ausschaut, und immer auf die jeweilige Geschichte zugeschnitten hoffentlich Emotionen erzeugt. Ich versuche mit den Bildern nicht die Köpfe zu treffen, sondern die Bäuche. Die größte Belohnung ist, wenn die Zuschauer im Kino weinen oder lachen, also Gefühle zeigen.

Verwertungs-
gesellschaft der
Filmschaffenden
GenmbH

Collecting
Society
of Audiovisual
Authors

VdFS

Die VdFS gratuliert der Filmakademie.

65 Jahre.
2017.

ARRIHEAD

Am Ball bleiben

Martin Stegmayer, Leiter des Studiengangs Digital Art – Compositing, im Gespräch.

Interview ~ Christina Wintersteiger

Martin Stegmayer hat schon an vielen Welten gearbeitet – als Compositing Artist, Senior Compositor und VFX-Supervisor gestaltete er das Erscheinungsbild von Filmen wie *Fluch der Karibik 4, Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*, Spielbergs *Gefährten* oder auch zuletzt des österreichischen Films *Ich seh, ich seh* von Severin Fiala und Veronika Franz mit.
Seine langjährige Erfahrung im Bereich Digital Film führte ihn nach London, Vancouver und wieder zurück nach Österreich, wo er seit 2014 Professor und Fachbereichsleiter für den Masterstudiengang Digital Art – Compositing an der Filmakademie Wien ist.
Der Studiengang, eine der wenigen universitären Ausbildungen in diesem immer wichtiger werdenden Bereich, wurde 2003 Teil der Filmakademie Wien und bietet seitdem eine vertiefte, technisch und methodisch immer auf dem neuesten Stand bleibende Ausbildung in Sachen Visuelle Effekte. Doch Technik allein macht keinen guten Compositing Artist – es ist die Leidenschaft, Geschichten zu erzählen, die Bilder zum Leben erweckt.

Sie haben Digital Film Making am SAE studiert. Wie sind Sie dann zu Compositing und VFX gekommen?
Mein Werdegang beginnt schon vor dem SAE, an der HTL Mödling, wo ich im Lehrgang für Innenraumgestaltung und Möbelbau schon relativ viel mit Programmen wie AutoCAD gearbeitet habe. Mein Ziel war es eigentlich immer, im 3D Animationsbereich zu arbeiten. Zunächst war ich aber als Allround-Artist tätig, für 3D und Compositing – bis es dann immer mehr Compositing und immer weniger 3D wurde und ich irgendwann beim reinen Compositing hängengeblieben bin. Eingestiegen bin ich in der österreichischen Werbebranche. Und dann ging es mehr in Richtung Film. Das hat mir den Weg geöffnet, international tätig zu werden.

Was bietet das Studium an der Filmakademie Wien, was Sie sich für Ihre eigene Ausbildung gewünscht hätten? Was sind die Vorteile einer universitären Ausbildung in diesem Bereich?
Einer der Vorteile ist, dass jeder Studiengang an der Filmakademie Wien viel allgemeiner an die Sache herangeht und sich nicht nur auf einen einzelnen Bereich konzentriert. Für uns zählt zum Beispiel nicht nur die Software, sondern sie ist für uns immer vor allem ein Werkzeug, um etwas zu schaffen. Welches Werkzeug das ist und wie es verwendet wird, ist wichtig, aber nicht das Hauptaugenmerk in der Ausbildung. Im Studiengang DAC haben wir nicht nur Unterricht in den verschiedenen Softwarepaketen, sondern lernen auch den Umgang mit der Kamera oder die Zusammenarbeit mit den anderen Klassen. Und das ist immer wieder ein großer Vorteil, weil man Set- und Projekterfahrung sammeln kann, indem man mit Kamerateams an verschiedenen Projekten zusammenarbeitet, bei denen man aber schon von der Drehbuchphase an beteiligt ist. Das unterscheidet die Filmakademie Wien und gibt ihr den universitären, hochqualitativen Anspruch.

Digital Art – Compositing ist ja noch ein recht neuer Fachbereich an der Filmakademie Wien. Macht das Ihre Arbeit einfacher oder schwieriger?
Sowohl als auch. Schwieriger dahingehend, dass ich natürlich viel selbst entwickle – den Stoff sozusagen ausprobiere, verändere – aber auch immer wieder auf technische Neue-

Motion Control Workshop 2017 © Gabriella Reisinger

rungen reagieren muss. Sei es jetzt Virtual Reality oder Augmented Reality – jede neue Sache will man natürlich noch mit einbauen, aber das würde immer auf Kosten anderer Lehrinhalte gehen. Dennoch ist es immer wieder spannend, weil man die Freiheiten hat, die verschiedenen Themen – teils künstlerisch, teils wissenschaftlich – zu recherchieren, zu testen und auch zu entwickeln.

Was sind die Schwerpunkte, die Sie in dem Fachbereich setzen wollen? Wie hält man die Balance zwischen dem Erlernen eines Handwerks und dem Ausbilden der künstlerischen Kreativität?
Für uns ist es wichtig, dass die Studierenden an eigenen Projekten arbeiten und nicht nur anderen zuarbeiten oder Retuschen machen – das gehört natürlich auch dazu und ist vor allem am Beginn des Studiums ein guter Einstieg, nicht zuletzt um andere Studierende kennenzulernen. Aber Ziel ist es natürlich, einerseits die Studierenden so auszubilden, dass sie die Verantwortung für große Projekte übernehmen können, aber auch, dass sie ihre eigenen Ideen oder sogar Stories schreiben und diese mithilfe von Effekten realisieren können. Es geht immer darum, eine Geschichte zu erzählen, und dazu gehört halt mehr, als nur eine Software zu bedienen.

Wie kann man sich die Zusammenarbeit mit den anderen Fachbereichen vorstellen? Sie meinten vorhin, dass DAC-Studierende oft schon in der Drehbuchphase in Projekte involviert werden?
Das ist unterschiedlich. Die DAC-Studierenden haben vor allem den direkten Kontakt zur Kameraklasse, deswegen bekommen unsere Studierenden auch eine fundierte Kameraausbildung, in technischer und kreativer Hinsicht. Diese Zusammenarbeit beginnt je nach Projekt schon in der Planungs- oder Drehbuchphase, aber manchmal kommt es auch erst relativ spät dazu, weil konzeptionell keine Visual Effects geplant waren, aber dann am Dreh Fehler passieren, wie zum Beispiel ein Mikrofon im Bild. Dann können wir manchmal doch noch den einen oder anderen Shot retten. Unser Studiengang unterstützt die verschiedenen Klassen mit den uns zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, sowohl kreativ als auch technisch, um die Geschichten, die hier entwickelt werden, zu erzählen.

Für die Arbeit als Digital Artist/Compositor ist es natürlich besonders wichtig, sich mit der Kamerarbeit auszukennen. Aber wie sieht es mit den anderen Fachbereichen aus? Werden auch Regie-, Schnitt- oder Drehbuchkenntnisse vermittelt?
Das obliegt den Studierenden, die Lehrveranstaltungen je nach Interesse als freie Wahlfächer besuchen können. Da DAC ein reiner Masterstudiengang ist, haben die Studierenden ja auch verschiedenste Vorkenntnisse, von der Bildenden Kunst bis hin zum Journalismus. Aber alle, die hier angefangen haben, haben das nötige Talent, das Interesse und die Bereitschaft, mit allen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten bildgestalterisch zu arbeiten.

Sie sagen: alle kommen aus ganz unterschiedlichen Bereichen. Ist denn eine technische Grundausbildung nicht Voraussetzung, damit man in das Master-Studium einsteigen kann?

Martin Stegmayer © Valentin Struklec

Da bin ich ein bisschen skeptisch. Wenn ich andere Fachgebiete prinzipiell ausschließen würde, dann würde ich womöglich vielen Talenten gar nicht die Chance geben, sich überhaupt hier zu bewerben. Da mein eigener Bereich zunächst die Innenarchitektur war, weiß ich aus eigener Erfahrung, dass man zum Teil in anderen Gebieten mit Technik oder Software in Berührung kommt, mit der man auch Visual Effects machen kann. Wenn Interesse, Talent und schon ein bisschen Know-How da sind, würde ich es schade finden, jemanden von vornherein auszuschließen. Womöglich hat jemand zuvor eine andere Fachrichtung studiert, und das könnte dann genau etwas sein, von dem die anderen Mitstudierenden in dem Jahrgang profitieren.

Wie unterscheidet sich das Arbeiten an der Filmakademie Wien vom Arbeiten in der „wirklichen" Filmwelt?
Der Unterschied im Budget ist natürlich da, aber die Arbeit an sich unterscheidet sich nicht wirklich großartig. Rein technisch gesehen sogar gar nicht, denn alle Klassen sind, was die Ausstattung, Softwarepakete und Lehrveranstaltungen betrifft, auf einem internationalen Level und dem neuesten Stand. Auch in der kreativen Arbeit gibt es keine wirklichen Unterschiede, nur dass hier natürlich Fehler passieren dürfen. Und es ist ganz wichtig, dass diese Fehler auch passieren, denn man soll ja aus ihnen lernen und dann nach der Umsetzung eines Projekts sagen können, was man im Nachhinein gerne anders, besser gemacht hätte.

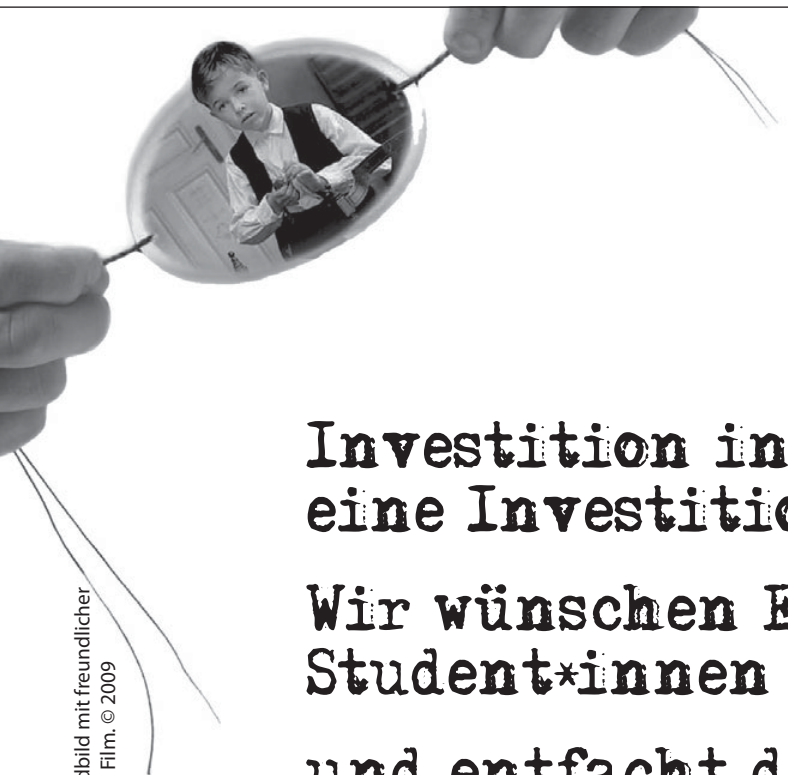
Wie gelingt der Einstieg in die Branche nach dem DAC-Studium an der Filmakademie Wien?
Ich würde sagen, der Einstieg in die Branche funktioniert über Kontakte, die man im Laufe des Studiums knüpft, sei es hier an der Universität durch ehemalige Studierende oder auch durch Lehrende – wir haben z.B. immer wieder Gastlehrende von verschiedenen Unternehmen. Wir fahren außerdem zu diversen Messen und Veranstaltungen, wie zur FMX in Stuttgart. Dort gibt es Recruitment-Möglichkeiten, wo sich die Studierenden bereits mit ihrem Showreel bewerben und auch Kontakte knüpfen können. Diese Kontakte bringen einen dann Schritt für Schritt dorthin, wo man hinwill. Für die meisten bei uns im Studiengang ist es natürlich besonders interessant, auch mal Visual Effects für eine Hollywood-Produktion zu machen und im Nachspann eines großen Films zu stehen – das höre ich immer

wieder und das war damals auch meine Intention. Das Ziel der Studierenden ist natürlich, international tätig zu werden, aber sie kommen auch wieder zurück, da sie hier teils kreativer an eigenen Projekten arbeiten können. Sie haben ihre Anknüpfungspunkte in Österreich und bringen dann dieses langjährige Know-How wieder zurück ins Land, was der Branche natürlich extrem gut tut.

Wo sehen Sie die aktuellen Herausforderungen des Fachbereichs, auch im internationalen Kontext?
Die größte Herausforderung ist, auf dem neuesten Stand zu bleiben. Die Technik ist da weniger das Problem, sondern den Lehrinhalt so zu bündeln, dass er zwar ein gutes, breites Spektrum abdeckt und auch in manchen Bereichen spezialisiert, ohne dass es zu viel wird. Heutzutage gibt es laufend neue Ideen und Technologien, die umgesetzt werden, aber das Wichtige ist, Jahr für Jahr upzudaten, was auch tatsächlich verwendet wird und funktioniert.

Welche Veränderungen wird es in der österreichischen VFX-Branche in den nächsten Jahren geben oder sogar geben müssen?
Internationale Investitionen in VFX-lastige Filme sowie die Erschließung neuer Märkte wie z.B. China zeigen das große Potenzial und die Stabilität der Branche. Auch der Markt in Österreich ist auf jeden Fall stabil, obwohl die Filmproduktionen natürlich, was das Budget betrifft, im internationalen Vergleich klein sind. Ich vergleiche die Branche in Österreich immer gerne mit den Weinbauern, die mehr auf die Qualität schauen als auf die Quantität: lieber klein und fein als riesig und Hersteller von Massenprodukten, die dann visuell nicht so viel hergeben. Wir sind natürlich sehr abhängig von Filmförderungen, und der Bereich Visuelle Effekte ist da manchmal noch ein bisschen ein Stiefkind. Da es keine explizite Förderung für Visuelle Effekte gibt und wir in der Kette der bearbeitenden Leute immer am Schluss drankommen, ist dann oftmals das Budget ein bisschen knapp. Das geht auch auf Kosten der Qualität und Kreativität – ein größeres oder vor allem direkteres Budget für Visuelle Effekte im Sinne einer gezielten Förderung wäre wünschenswert, denn davon profitiert ja auch das Produkt. Wir müssen vor allem auch das Selbstbewusstsein haben: Wir sind ein kleines Land, aber wir können auf internationalem Level mitarbeiten, und auch die Ausbildung findet auf qualitativ höchstem Niveau statt.

Eien Frage zum Abschluss: Gibt es denn so etwas wie eine wertvolle Erkenntnis, die Sie durch Ihre Studierenden erhalten haben?
Für mich ist das Wertvollste der Austausch mit den Studierenden. Denn die Studierenden haben aufgrund der noch geringfügigen Erfahrung natürlich ganz andere, oftmals unkonventionelle Herangehensweisen an Dinge, die einen dann womöglich auf komplett neue Ideen und Problemlösungsansätze bringen. Dieses Lernen voneinander, das gilt nicht nur für die Studierenden untereinander, sondern für alle Beschäftigten hier bei uns an der Filmakademie Wien.



„Das Weisse Band" Standbild mit freundlicher Genehmigungder Wega Film. © 2009

Die Interessenvertretung für Film und Musik

F & M A
WKO

Investition in Filmausbildung ist eine Investition in die Zukunft.

Wir wünschen Euch und Euren Student*innen alles Gute zum 65er

und entfacht das Feuer weiter ...!

Film und Musik. Handgemacht.

www. filmandmusicaustria.at • www.facebook.com/filmandmusicaustria

Die berühmten magischen Momente

Michael Hudecek, Birgit Foerster, Philipp Mosser und Bernhard Schmid, Lehrbeauftragte für Schnitt, im Gespräch.

Interview ~ Günter Pscheider

Editor bzw. Editorin zu sein ist neben dem Job des Drehbuchautors der wohl einsamste im Filmbereich. Kontakt hat man hauptsächlich mit der Regisseurin oder dem Regisseur, dafür aber meist intensiv und nicht selten konfliktbeladen. Dabei sind die meisten Montagekünstlerinnen und -künstler keinesfalls zurückgezogene Typen, die Schwierigkeiten mit Menschen haben und sich deshalb eher auf das Material stürzen, sondern durchaus soziale Charaktere, wie sich beim Gespräch mit beinahe der ganzen Editing-Abteilung der Filmakademie Wien sofort herausstellt. Da stimmt offensichtlich die Chemie zwischen den vier Lehrenden, und man kann davon ausgehen, dass sich die gute Arbeitsstimmung auch auf die Studierenden überträgt. Bernhard Schmid, Birgit Foerster und Sounddesigner Philipp Mosser haben bereits an der Filmakademie Wien studiert, der Ordentliche Professor Michael Hudecek hingegen hat sich jahrzehntelang autodidaktisch mit der Kunst der Montage beschäftigt. Alle vier arbeiten nach wie vor in der Praxis, dabei decken sie die ganze Bandbreite der filmischen Möglichkeiten ab, vom großen Spiel- über den Dokumentarfilm bis hin zu Fernseharbeiten. Das Gruppeninterview wird zu einer Spurensuche über die Essenz der Montage, hilfreiche Eigenschaften für Editors und die magischen Momente, wenn plötzlich etwas Neues entsteht.

Hilft die Erfahrung, dass man selbst hier studiert hat, beim Unterrichten? Was hat sich verändert?

Bernhard Schmid: Ich kann heute im Unterricht einbringen, was ich mir bei meinem eigenen Studium gewünscht hätte. Bei der Betreuung der Projekte versuchen wir mehr und substanzielleres Feedback zu geben als es zu meiner Studienzeit der Fall war. Ich glaube, die Betreuung ist in allen Fachbereichen generell konstruktiver geworden.

Philipp Mosser: Es hat sich in der Lehre schon einiges verändert in den letzten zwanzig Jahren. Es wird von Seiten der Unterrichtenden sehr viel getan, um zu ermöglichen, dass die Studierenden das kriegen, was sie wollen und auch brauchen für eine gute Ausbildung. Dazu gehört auch, die Hemmschuhe der Bürokratie möglichst auszuräumen, die aber zum Glück ohnehin immer weniger geworden sind im Laufe der Jahre.

Birgit Foerster: Zu meiner Zeit als Studentin Ende der neunziger Jahre war natürlich der Übergang von analog zu digital eine spannende Sache, jetzt wird ja schon länger nur mehr digital montiert. Es gibt zwar noch einen Schneidetisch an der Akademie, aber der ist eher ein Schauobjekt, wobei Bernhard alle zwei Jahre einen beliebten Nostalgie-Workshop anbietet. Das Interessante ist, dass sich zumindest für mich die Herangehensweise an das Material nicht wesentlich geändert hat. Was in der Geschichte landet, sollte unabhängig von der Technik sein, egal ob es eine Software ist oder ein analoger Schneidetisch.

Michael Hudecek: Durch die rasche technische Entwicklung hat es ein bisschen gedauert, bis sich die neuen digitalen Workflows etabliert und eingespielt haben. Erfreulicherweise haben wir seit zwei Jahren Oliver Kunz im Team, der sich speziell darum und auch um Colorgrading kümmert. Seit digital gedreht wird, gibt es meist mehr Material und die jetzige Generation pflegt anfangs einen sehr spielerischen

Fotos: Ewald Grabenbauer

Umgang damit, bei dem die Maus oft schneller ist als der Kopf. Das hat auch sein Gutes – gerade bei größeren Projekten ist es aber notwendig sehr strukturiert zu arbeiten, wie es früher am Schneidetisch ohnehin unabdingbar war. Wir bemühen uns, die Studierenden vor allem in den ersten Semestern zu überzeugen, dass es schon sinnvoll ist, sich die Zeit zu nehmen, das ganze Material einmal in Ruhe anzuschauen und hinzuspüren, was es mir sagt, was es für einen Rhythmus hat, und sich ein Konzept zu überlegen.
Bernhard Schmid: Was ich aber beim digitalen Schnitt zu schätzen gelernt habe, ist dass man sich von diesem Druck befreien konnte, ja nichts falsch zu machen, vor allem wenn man in einer Übung am Originalmaterial geschnitten hat. Die Unterwürfigkeit gegenüber dem Material war plötzlich weg, man war auf Augenhöhe: So, jetzt spiel ich einmal mit dir und dann zeigst du mir wieder was, was ich in dir lesen soll. Das war sehr befreiend.

Worauf achten Sie bei der Auswahl der Bewerberinnen und Bewerber? Gibt es spezielle Charaktereigenschaften, die man als Editor haben sollte?
Michael Hudecek: Wir arbeiten sehr viel im Team, auch was die Lehre betrifft. Alle schauen sich alle Unterlagen an und diskutieren ausführlich darüber und natürlich auch im persönlichen Gespräch mit den Bewerberinnen und Bewerbern. Das ist eine der spannendsten Zeiten im Jahr, weil sich da zeigt, welche Anwärter wirklich die Kraft haben, die Ausbildung durchzuziehen und die Ausdauer beweisen, die notwendig ist. Zu 80 Prozent liegen wir auch richtig, obwohl es immer wieder Überraschungen in positiver wie in negativer Hinsicht gibt. Die Leidenschaft ist einfach eine sehr wichtige Qualität, und wie das Wort schon sagt, eben auch mit Leiden verbunden. Das wird oft unterschätzt, dass das Studium neben dem Spaß, den es zweifellos macht, ebenso viel mit Durchhaltevermögen zu tun hat. Wir machen in der ersten Stunde eine kleine Umfrage, was die Studierenden für Eigenschaften mit dem Beruf der Editorin bzw. des Editors assoziieren. Genauigkeit, Musikalität, Rhythmusgefühl, Ordnungssinn und dramaturgisches Gefühl werden häufig genannt.
Bernhard Schmid: Dass man es auch aushält, wenn Dinge geändert werden. Frustrationstoleranz, die aber im gesamten Filmgeschäft eine wichtige Eigenschaft ist.
Michael Hudecek: Man braucht einen langen Atem und auch die Fähigkeit, mit sich alleine zu sein.
Philipp Mosser: Ich höre dann auch öfter, wenn es z.B. darum geht, wie man einen Originalton bearbeitet, damit er möglichst gut klingt, dass einzelne Studierende sagen: Das ist aber so mühsam. Darauf antworte ich immer: Es wurde nie behauptet, dass Filme machen nicht anstrengend sei.

Wie unterrichtet man ein Fach wie Montage, wo es zwar Regeln gibt, deren Kenntnis allein aber wohl kaum einen guten Editor ausmachen?
Michael Hudecek: Wir machen das zweigleisig. Einerseits gibt es die theoretische Basis, wo die Regeln, die sich im Lauf des vorigen Jahrhunderts herauskristallisiert haben, vermittelt werden. Aber ganz wichtig ist die praktische Arbeit, bei der wir die Studierenden bestmöglich unterstützen, auch indem wir hoffentlich die richtigen Fragen stellen und nicht nur vorgefertigte Antworten geben. Ich bin auch sehr von der Wichtigkeit der Reflexion überzeugt. Oft macht man beim Schneiden Dinge aus der Intuition heraus, und das ist auch total wichtig und positiv, aber der Lerneffekt passiert dann, wenn man nachher draufkommt, warum man etwas wie gemacht hat. Da hilft ein Schnitttagebuch enorm, um sich besser erinnern zu können. Im vierten Semester gibt es dann auch eine Vorlesung, die sich nur mit Rhythmus beschäftigt und was sich aus diesem Thema alles ableiten lässt.
Philipp Mosser: Ich glaube, dass der Unterricht sowohl im Sounddesign als auch im Schnitt sehr stark auf Wahrnehmungsschulung abzielt. Man versucht einmal, die Leute dazu zu bringen genau hinzuschauen und hinzuhören, sowohl bei anderen Arbeiten als auch bei den eigenen. Das ist in den ersten Semestern auffällig, dass man den Leuten etwas vorspielt, und sie hören es gar nicht. Dann noch einmal und noch einmal, dann redet man darüber, und erst dann hören sie zum ersten Mal etwas, was sie bislang nur auf einer unbewussten Ebene wahrgenommen haben. Das hilft auch den Studierenden aus anderen Fachbereichen hoffentlich weiter, die auch mit dem Schnitt zu tun haben, weil das ja Teil dieses äußerst sinnvollen Konzepts ist, dass in den ersten drei Semestern alle mit allen Bereichen in Berührung kommen und sie auch aktiv ausüben.

Kann man auch die Zusammenarbeit mit einer Regisseurin oder einem Regisseur unterrichten?
Michael Hudecek: Die Zusammenarbeit mit der Regie ist natürlich ein wichtiges Thema. Hier in diesem geschützten Rahmen gibt es selten Probleme, das ist meist von einem positiven Grundtenor geprägt, wenn doch, wird das aber natürlich besprochen. Aber in den Vorlesungen berichten wir natürlich aus unserer Praxis und versuchen auch, die verschiedenen Möglichkeiten des Umgangs mit etwaigen Konflikten aufzuzeigen. Da helfen Kenntnisse der Psychologie und Kommunikationstheorie und -praxis, wie man so eine Zusammenarbeit erfolgreich gestalten kann. Im Mittelpunkt sollte im Schneideraum immer der Film stehen und nicht die Egos der daran Beteiligten.
Bernhard Schmid: Wobei es ja klar ist, dass es auch zu Reibereien kommen kann, wenn zwei Menschen wochenlang in einem meist nicht sehr großen Raum sehr viel Zeit miteinander verbringen. Was wir auch versuchen, den zukünftigen Editors mitzugeben ist: Macht euch nicht klein, vergesst die Hierarchie. Ihr seid für die Montage zuständig, ihr seid eine künstlerische Instanz. Das heißt aber nicht, dass ihr in einen Wettstreit mit der Regie treten müsst.
Birgit Foerster: Das Spannende am Schnittprozess ist, dass die Editors ja oft schon einige Zeit vor der Regie wissen, was das Richtige für den Film ist, auch weil man einen anderen, frischen Blick auf das Material hat. Es geht immer um den stimmigen Moment, sowohl beim Setzen des Schnittes im Material, als auch bei der Kommunikation mit der Regie.

Wie macht man die Studierenden möglichst fit für das Berufsleben?
Michael Hudecek: Darüber machen wir uns natürlich ständig Gedanken: Wie schaffen wir es, die Absolventinnen und Absolventen möglichst gut in die Branche zu integrieren. Nach dem Bachelor-Studium sollte man die Grundlagen beherrschen und die Möglichkeit haben, in der Branche zu arbeiten. Während des Master-Studiums arbeiten die meisten

Philipp Mosser, Michael Hudecek, Bernhard Schmid, Birgit Foerster © Ewald Grabenbauer

auch schon parallel in der Praxis, z.B bei Fernsehsendern. Und wie überall gilt: Wer etwas kann, findet später auch was. Es ist zwar eine kleine Branche, aber es werden im Durchschnitt ja auch nur zwei Master-Studierende pro Jahr mit der Ausbildung fertig.

Philipp Mosser: Ich habe auch das Gefühl, dass die Wertschätzung innerhalb der Branche für die Ausbildung hier in letzter Zeit stark gestiegen ist. Das ist jetzt in ganz Europa so, dass viel mehr Filmemacherinnen und Filmemacher und Kreative von Filmschulen kommen als zu meiner Studienzeit. Es unterrichten hier ja fast nur Leute, die aktiv in der Branche arbeiten, die nicht in einem Elfenbeinturm sitzen. Jeder schaut drauf, dass die Studenten auf Sets mitgenommen werden oder bei Mischungen dabei sein können.

Wie sind Sie zum Unterrichten gekommen? Das ist ja für einen Editor nicht unbedingt in der Lebensplanung so vorgesehen?

Michael Hudecek: Bei mir war das sehr überraschend, ich habe das überhaupt nicht geplant oder erwartet. Ich habe ein größeres Projekt als Schnittsupervisor begleitet, das Michael Haneke hier ins Leben gerufen hat. Dann wurde mir vorgeschlagen, ob ich nicht einmal eine Vorlesung halten könnte, und schließlich hat mich meine Vorgängerin gefragt, ob ich mir vorstellen könnte, dieses Fach zu übernehmen. Da habe ich kurz überlegt und mich dann beworben. Es war für mich schon immer sehr spannend, mit jungen Leuten am Schneidetisch zu sitzen und gemeinsam zu überlegen, wie das Ganze funktioniert oder noch besser funktionieren könnte. Dazu macht es auch großen Spaß, das praktische Wissen, das man über Jahrzehnte angehäuft hat, weiterzugeben. Und ich konnte mich nun auch mit der Theorie beschäftigen.

Philipp Mosser: Das Tolle am Unterrichten ist auch, dass man selber so viel lernt, gerade auch für die eigene praktische Arbeit. Ich habe schon in meiner Studentenzeit gemerkt, dass ich einen großen Hang dazu habe. Damals habe ich schon kleinere Workshops an Schulen oder Amateurfilmclubs veranstaltet. Trotzdem war es nicht geplant, da muss man einfach zur richtigen Zeit am richtigen Ort sein.

Birgit Foerster: Ich habe während meines Studiums gemerkt, dass es mich zur Montagekunst zieht und nach zehn, fünfzehn Jahren Praxis verspüre ich es mittlerweile als etwas Erfüllendes und Schönes, das weiterzugeben, wofür man selber brennt. Ich glaube, dass die eigene Passion andere mitreißen kann, ich hoffe es zumindest.

Michael Hudecek: Ich empfinde es auch als eine spannende Herausforderung, Montage zu unterrichten. Die Montage ist ja die einzige Kunstform, die aus dem Film heraus entstanden ist. Es gibt keine direkten Vorläufer. Regie und Schauspiel oder auch Bilder zu machen sind alte Künste. Uns gibt es eigentlich erst seit rund hundert Jahren, wir stehen noch ziemlich am Anfang, wir wissen zumindest im deutschsprachigen Raum noch nicht einmal, wie wir uns nennen sollen.

Bernhard Schmid: Ich kann nur für mich sprechen, glaube aber, dass es vielen Filmschaffenden so geht, dass sie die packendsten filmischen Momente am Schneidetisch erlebt haben, weil man dort erstmals sieht, ob die Vorstellung auch aufgegangen ist. Und weil sich immer Wirkungen ergeben, mit denen man nicht gerechnet hat, die berühmten magischen Momente.

Philipp Mosser: Man kennt das ja aus dem eigenen Studentendasein, dass man immer wieder Aha-Erlebnisse hatte, schlagartige Erkenntnisse, die einen wirklich weiter bringen. Und wenn man im Unterricht merkt, dass man jetzt gerade einer oder einem Studierenden so ein Aha-Erlebnis beschert oder ermöglicht hat, dann freut man sich irrsinnig darüber, weil man das Gefühl hat, da ging jetzt gerade ein Fenster auf in eine ganz neue Dimension.

Berufung und Beruf

Gespräche mit Absolventinnen und Absolventen der Filmakademie Wien.

Interviews ~ Katja Jäger, Christina Wintersteiger

PATRICK VOLLRATH

Absolvent Regie (Klasse Michael Haneke)

Patrick Vollrath arbeitete nach einer Ausbildung zum Film- und Videoeditor bei ARRI Film & TV in München zuerst als Cutter, bevor er 2008 sein Regiestudium an der Filmakademie Wien in der Klasse von Michael Haneke begann und 2015 mit Auszeichnung abschloss. Mit seinen filmischen Arbeiten erhielt Patrick Vollrath bereits zahlreiche Preise und war auf Kurzfilmfestivals in aller Welt vertreten. Sein Abschlussfilm *Alles wird gut* gewann nicht nur einen Studenten-Oscar und wurde in den Kurzfilmwettbewerb der Sémaine de la Critique nach Cannes eingeladen, sondern erhielt jeden wichtigen Nachwuchs-Filmpreis im deutschsprachigen Raum. 2016 war Patrick Vollrath mit *Alles wird gut* für einen Oscar in der Kategorie Bester Kurzfilm nominiert.

Patrick Vollrath © Anna Hawliczek

Mit der Oscar-Nominierung für Ihren Abschlussfilm *Alles wird gut* haben Sie bereits einen der größten Erfolge erzielt. Wie geht man mit dieser Vorlage an ein Spielfilmdebüt heran?

Am besten mit vollem Elan. Einen ersten langen Spielfilm zu machen ist nochmal eine ganz andere Herausforderung, aber die Teilnahme an den Oscars erhöht da die Chancen schon enorm. Nach so einer Nominierung bekommt man erstmal viel Aufmerksamkeit. Wenn man sich dann nur zurücklehnt und es genießt, dass einem alle auf die Schulter klopfen, dann ist das etwas verschenkt, finde ich.
Wichtig ist es, sehr früh zu wissen, was du als nächstes machen möchtest. Es kommen danach wenig Leute auf einen zu, die dir spannende Projekte anbieten. Sie fragen dich eigentlich immer, was du als nächstes planst und dann ist es sehr gut, eine oder vielleicht sogar mehrere Antworten zu haben.

Wie unterscheidet sich die Arbeit an Ihrem neuen Film vom Filmemachen im Ausbildungskontext der Filmakademie Wien?

Ich glaube, der größte Unterschied ist, dass ich mich jetzt voll und ganz auf meine Arbeit als Regisseur und Drehbuchautor konzentrieren kann, weil all die anderen Aufgaben andere Leute, die das wahnsinnig gut können, übernehmen. Wenn man Filme im Rahmen des Studiums macht, dann ist es oft so, dass man selbst noch Semmeln schmiert oder Kostüme einkauft. Obwohl das zu erleben natürlich auch wichtig ist, hoffe ich doch sehr, dass diese Zeit jetzt hinter mir liegt. Es ist ein bisschen so, dass die Rahmenbedingungen einfach professioneller sind, aber beim eigentlichen Filmemachen ist der Unterschied jetzt nicht so wesentlich.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?

Herr Professor Haneke hat mir mal gesagt: „Wenn Sie ein gutes Buch haben und gute Schauspieler, dann können nur noch Sie es versauen!“ Ich glaube, das fasst es ganz gut zusammen.

NINA KUSTURICA

Absolventin Regie (Klasse Peter Patzak)

Nina Kusturica ist Regisseurin, Cutterin, Autorin und Produzentin. Geboren wurde sie in Mostar, sie wuchs in Sarajevo auf, ehe sie 1992 nach Österreich kam. Sie studierte Regie und Schnitt an der Filmakademie Wien. Neben der eigenen filmischen Arbeit hält sie Vorlesungen zu Film und Schauspiel. Ihre Filme nahmen an zahlreichen Filmfestivals teil und wurden mehrfach ausgezeichnet. Ihren aktuellen Spielfilm *Ciao Chérie* produzierte sie mit ihrer eigenen Firma NK Projects.

Nina Kusturica © Michael Schindegger

Sie haben an der Filmakademie Wien Regie studiert, arbeiten aber auch als Produzentin und Cutterin. Wussten Sie schon während des Studiums, dass Sie in mehreren Bereichen arbeiten möchten? Wie spielen Ihre verschiedenen Ausbildungen und Tätigkeiten ineinander?
Während des Studiums an der Filmakademie Wien entstand eine bis heute andauernde Neugierde auf das Erforschen des Bereichs zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wahrheit und Manipulation und auf alle daraus resultierten Fragen in der Rezeption. Dort habe ich die Richtung für einen offenen Zugang zu Film eingeschlagen, die Mittel in Frage gestellt, Berührungspunkte entdeckt, Bewusstsein entwickelt. Meine aktuelle Arbeit, der Spielfilm *Ciao Chérie*, bei dem ich mit Laien und professionellen Schauspielerinne und Schauspielern improvisatorisch gearbeitet habe, aber auch meine bisherigen Filme, habe ich in ihrer Form verwirklichen können, nur weil ich mich eines transdisziplinären Arbeitens bedienen kann. Ich bin der festen Überzeugung, dass einander die verschiedenen Tätigkeitsfelder gegenseitig befruchten. Das Unterwegssein in mehreren Bereichen ermöglicht mir einen frischen und dynamischen Zugang. So ist etwa die Arbeit im Schnitt die Fortsetzung des Drehbuchschreibens und der Regiearbeit mit anderen Werkzeugen, wenn im abgedunkelten Raum nochmal alle erzählerischen Fragen eröffnet werden, der Film zur Konsequenz und zur Konsistenz seiner Sprache findet. Das mittlerweile jahrelange Know-How aus der Produktion von Filmen ermöglicht mir auch einen Durchblick in der oft nicht so transparenten Filmbranche.

Arbeiten Sie heute noch mit Kolleginnen und Kollegen aus der Filmakademie Wien zusammen?
Bei mir sind während des Studiums intensive Arbeitsbeziehungen, aber auch wichtige Freundschaften entstanden, die mich noch immer begleiten. Seitdem habe ich mit vielen Kolleginnen und Kollegen aus der Studienzeit zusammengearbeitet. Aktuell sind das z.B. Marco Antoniazzi, er macht bei *Ciao Chérie* Schnittdramaturgie, und ich habe in den letzten Jahren zwei Filme von ihm produziert (*Schlagerstar* und *Verkaufen Verkaufen*). Mit Michael Schindegger (Kamera), der aus einer anderen Filmakademiegeneration kommt, hat sich jetzt bei *Ciao Chérie* eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit ergeben.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Never stop playing!

MARIE KREUTZER

Absolventin Drehbuch (Klasse Walter Wippersberg)

Marie Kreutzer studierte Buch und Dramaturgie an der Filmakademie Wien und arbeitet seither erfolgreich als Drehbuchautorin und Regisseurin. Ihr Kinodebüt *Die Vaterlosen* feierte seine Uraufführung bei der Berlinale 2011 (Special Mention der Jury für den Besten Erstlingsfilm) und wurde u.a. mit dem Großen Preis der Diagonale ausgezeichnet. 2015 lief ihr zweiter Kinofilm *Gruber geht,* nach dem Roman von Doris Knecht, erfolgreich im Kino und wurde u.a. in vier Kategorien für den Österreichischen Filmpreis nominiert. Ihr dritter Film *Was hat uns bloß so ruiniert* lief über Monate erfolgreich in den österreichischen und deutschen Kinos. 2017 wird ihr erster TV-Spielfilm *Die Notlüge* (ORF/SWR) nach dem Drehbuch von Pia Hierzegger ausgestrahlt.

Sie haben Drehbuch an der Filmakademie Wien studiert, werden aber gerade als eine der wichtigsten Nachwuchsregisseurinnen gehandelt. War Ihnen schon während der Ausbildung klar, dass Sie Ihre eigenen Stoffe auch inszenieren wollen?
Das war mir ziemlich schnell klar. Ich bin trotzdem froh, dass ich Drehbuch und nicht Regie studiert habe. Es gibt keinen guten Film ohne ein wirklich gutes Drehbuch. Und mein Professor Walter Wippersberg hat immer gesagt: Wer schreiben kann, kann auch Regie führen.

Sie arbeiten sehr oft mit Kolleginnen und Kollegen aus der Filmakademie zusammen. Inwiefern beeinflusst eine gewisse Vertrautheit miteinander die Arbeit am Set?

Marie Kreutzer © Wolfgang Silveri

Beim Film wird man sehr schnell sehr vertraut, weil man so eng und intensiv und meistens unter Druck zusammenarbeitet. Aber es ist sehr, sehr schön, dass ich so eine gewachsene Filmfamilie um mich habe. Das ist der wesentliche Vorteil, den man hat, wenn man an der Filmakademie Wien war und nicht quer einsteigt: dass man zusammen in die Branche hineinwächst.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Dass man sich nicht reinreden lassen darf. Man muss selber wissen, was man erzählen will und wie, und seine eigene Sprache finden. Jemanden zu kopieren oder es jemandem recht machen zu wollen, ist eine ganz schlechte Strategie. Nicht nur beim Filmemachen allerdings.

JULIA DRACK

Absolventin Schnitt (Klasse Michael Hudecek)

Julia Drack studierte Schnitt an der Filmakademie Wien und an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Seit 2008 arbeitet sie als freiberufliche Editorin. Sie wirkte bei den Kinospielfilmen *Hannas schlafende Hunde* von Andreas Gruber oder zuletzt *Die Einsiedler* von Ronny Trocker mit. Außerdem war sie Schnittassistentin bei Filmen von Michael Haneke, Barbara Albert und Michael Glawogger. Filme, bei denen sie als Cutterin verantwortlich zeichnete, liefen auf zahlreichen Festivals und gewannen Auszeichnungen wie den Max-Ophüls-Preis 2016 für *Einer von uns* von Stefan Richter.

Was waren für Sie die größten Veränderungen beim Einstieg ins Berufsleben? Wie fasst man Fuß nach dem Schnitt-Studium an der Filmakademie Wien?
Ich habe während des Studiums begonnen, nebenbei als Schnittassistentin zu arbeiten. Vor ein paar Jahren war das noch der einfachste Weg, im Schnittdepartment Fuß zu fassen. Leider führt in letzter Zeit die Entwicklung dahin, dass diese Position immer mehr wegrationalisiert wird. Mein Abschlussfilm an der Filmakademie, *Stillleben,* war gleichzeitig mein Kinodebüt – der erste abendfüllende Spielfilm, den ich geschnitten habe. Ich denke, am Anfang ist es am schwierigsten, das Vertrauen der Produzenten zu gewinnen – dass sie nicht nur überzeugt sind, dass du das Material in Form bringen kannst, sondern dass sie dir auch zutrauen, das Projekt im zeitlich begrenzten Rahmen gut zu Ende zu bringen. Je mehr Erfahrung man gesammelt hat, umso leichter wird es dann. Eine der größten Veränderungen beim Einstieg ins Berufsleben ist, dass aus budgetären Gründen die Schnittzeiten oft sehr knapp angesetzt sein können. Während man im Studium schlimmstenfalls ein Semester verliert bis der Film sitzt, muss man im Berufsleben in der vereinbarten Schnittzeit den Film fertigstellen können.

Julia Drack © Klemens Hufnagl

Sie arbeiten in vielen verschiedenen Bereichen – von dokumentarisch oder experimentell bis hin zu Spielfilm und Fernsehen. Welcher Form fühlen Sie sich am nächsten, wie unterscheidet sich jeweils Ihre Arbeit?
In den letzten Jahren habe ich hauptsächlich Kinospielfilme geschnitten, und dem fühle ich mich auch am nächsten. Ich liebe es, Geschichten zu erzählen und mich in deren Charaktere hineinzuversetzen, die man während der Wochen oder Monate, die man mit ihnen im Schneideraum verbringt, in- und auswendig kennenlernt. Ich habe auch Dokumentarfilme geschnitten, die mir sehr am Herzen liegen. Dokumentarfilmschnitt ist eine gute Schule, da man die Struktur des Films meistens im Schnitt finden muss und man dabei sehr viel über Dramaturgie lernt, während man beim Spielfilm ein Drehbuch als Vorlage hat, dessen Idee man so gut wie möglich umzusetzen versucht. Allerdings werden bei Dokus oft Unmengen an Material gedreht, sodass man während der Schnittzeit hauptsächlich damit beschäftigt ist, dieses zu bewältigen und weniger Zeit für Experimente und Feinheiten bleibt. Das ist auch ein Grund, warum ich Spielfilm so gerne mag – da muss man sich Zeit nehmen und erfinderisch sein, um sich über Problemstellen zu retten, und oft entsteht dabei etwas Geniales. Ich denke, im Kino hat man mehr Freiheiten und darf radikalere, künstlerische Ansätze verwirklichen, während man sich im Fernsehen manchmal gewissen Richtlinien und Sendeformaten anpassen muss.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Das sehr praxisorientierte Studium an der Filmakademie Wien hat es ermöglicht, gemeinsam mit meinen Studienkolleginnen und -kollegen viele kleine Filme zu realisieren. Es war gut, sich ausprobieren zu dürfen und in einem geschützten Umfeld Fehler machen zu können, die man später im Berufsleben nicht mehr machen sollte. Der Großteil der Studentenfilme ist nicht besonders gut geworden. Doch wir konnten sehr viel aus unseren Fehlern lernen, auch dass man nicht so schnell aufgeben soll. Teamwork und das gemeinsame Scheitern hat uns zusammengeschweißt, und es sind sehr wertvolle Freundschaften daraus entstanden.

MARKUS KIRCHER

Absolvent Digital Art – Compositing (Klasse Alexander Lemke)

Markus Kircher absolvierte nach seinem Bachelor-Studium Schnitt an der Filmakademie Wien den Master-Studiengang Digital Art – Compositing ebendort. Bevor es ihn als selbstständigen Compositor wieder nach Wien zurückzog, sammelte er Berufserfahrung unter anderem bei Pixomondo in Beijing, bei MPC in Vancouver und bei Iloura in Sydney, wo er an Produktionen wie *Godzilla, Star Trek* oder *Game of Thrones* mitarbeitete.

BLAUTÖNE

GRATULIERT DER FILMAKADEMIE WIEN ZU 65 JAHREN
HINGABE, ENGAGEMENT, INNOVATION, WIRKUNG UND ERFOLG.

BLAUTÖNE – 1000 m² Sounddesign, Foley, Mischung, Musik, 6 Regieräume, 4 Edits, 4 Aufnahmeräume, Dolby®-Atmos.

TIERE

coop99 FILMPRODUKTION

TONI ERDMANN

coop99 filmproduktion gratuliert
der Filmakademie zum 65-jährigen Bestehen!

WESTERN

TEHERAN TABU

Markus Kircher © Leni Lauritsch

Sie sind einer der ersten Absolventen des Studiengangs Digital Art – Compositing. Wie sind Sie dazu gekommen? Seitdem hat sich viel verändert, war die Wichtigkeit des Faches damals schon absehbar?
Eigentlich bin ich in den damals neu gegründeten Studiengang hineingestolpert. Alex Lemke, der damalige Professor, saß in meiner Bachelorprüfung (Filmschnitt) und hat gefragt, ob mich nicht sein Masterstudiengang Digital Art – Compositing interessieren würde. Als er mir seine Arbeitsproben u.a. von *Herr der Ringe* zeigte, wusste ich zwar nicht, wie man solche Visuellen Effekte (VFX) überhaupt machen kann, allerdings war mir schnell klar, dass ich sowas auch irgendwann können wollte.
Visuelle Effekte im Film sind ja fast so alt wie Film selbst, wenn man an Georges Méliès oder Ray Harryhausen denkt. Natürlich entwickeln sich VFX-Arbeitsvorgänge, Software und Hardware kontinuierlich weiter, ebenso gibt es immer viele Möglichkeiten und es eröffnen sich mit Innovationen wieder weitere, um eine visuelle Idee künstlerisch und technisch zu realisieren. Ich möchte nicht behaupten, dass der Fachbereich in letzter Zeit wichtiger geworden sei, eher wollen moderne, auch nicht VFX-lastige Filme kaum auf VFX verzichten, um etwas sonst nicht Mögliches kontrollierter, ungefährlich oder überhaupt machen zu können.

Sie haben bereits an Hollywood-Blockbustern gearbeitet. Kann man darauf überhaupt im Studium in Österreich vorbereitet werden?
Auf jeden Fall ist das möglich. Natürlich lässt sich in zwei Jahren vieles nur ankratzen, was man danach im Berufsleben brauchen wird. Aber in dieser Hinsicht gelang es im Master-Studium sehr gut, sich auf ein Spezialgebiet, eben Compositing zu konzentrieren, aber ebenso einen Überblick über die gesamten Disziplinen der Visuellen Effekte zu kriegen. Professor Lemke war und ist ja selber als VFX-Supervisor und Compositor tätig, ist am Puls der Zeit und kennt den „state of the art". Zum einen hat er so gezeigt, was für Möglichkeiten man überhaupt im Compositing hat, ebenso wie Tipps und Tricks und was man lieber anderen Departments überlässt.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Am wertvollsten fand ich, dass man im Studium pro Semester ein Projekt als VFX-Verantwortlicher betreut hat. Man wurde also nicht erst involviert, als der Film gedreht war und man sich einsam in die dunkle VFX-Kammer zurückzog. Schon im Drehbuchstadium begann man zu überlegen, wie man welche visuellen Vorstellungen umsetzen könnte. Das gibt einem einen guten Blick auf das gesamte Projekt und ein gutes Verständnis für den Beitrag der VFX am jeweiligen Film. So fand ich diese Zusammenarbeit mit Regie, Kamera und Produktion, den Praxisbezug im Studium, professionelles Feedback und die Arbeit mit Software, die dem Industriestandard entspricht, wohl die wichtigsten Lektionen.

LEENA KOPPE

Absolventin Kamera (Klasse Walter Kindler)

Leena Koppe steht seit ihrem Abschluss in Bildtechnik und Kamera an der Filmakademie Wien für zahlreiche Spielfilme, Dokumentationen und Musikvideos hinter der Kamera. Sie erhielt für ihre Arbeiten angesehene Preise, darunter die Romy in der Kategorie Beste Kamera Kinofilm (2015 für *Gruber geht*) oder den Diagonale-Preis in der Kategorie Beste Bildgestaltung Spielfilm (2011 für *Die Vaterlosen*) sowie Nominierungen für den Österreichischen Filmpreis (2016 für *Gruber geht* und 2017 für *Was hat uns bloß so ruiniert*).

Wie haben Sie den Sprung ins Berufsleben nach Ihrer Ausbildung an der Filmakademie Wien wahrgenommen?
Ich habe schon während des Studiums gearbeitet. Als Beleuchterin und Kamerafrau, aber vor allem als Materialassistentin und später als Kameraassistentin. Es war an manchen Sets sehr unpopulär, von der Filmakademie zu kommen. Ich glaube, die Studierenden hatten einen Ruf als verwöhnte Idealistinnen und Idealisten, die Überstunden machen und von der Realität eines Drehalltags keine Ahnung haben. Ich habe oft einfach verschwiegen, dass ich an der Filmakademie studiere. Ich weiß nicht, wie das heute ist, aber leicht wurde es mir als angehende Assistentin nicht gemacht. Ich habe mich oft behaupten müssen und beweisen, dass ich das kann. Meistens habe ich mir nicht helfen lassen. Ich hatte Angst, wenn ich Hilfe annehme, dass ich als schwach gelte. Trotz mancher spitzer Bemerkungen habe ich mein Ding durchgezogen, und nach einer Weile wurde ich dann akzeptiert. Aber selten ohne getestet zu werden. Richtig bösartig wurde ich nie behandelt. Aber wie gesagt: getestet. Der Umstieg an die Kamera war nochmal eine Durststrecke. Nachdem ich für *Die Vaterlosen* bei

Leena Koppe © Ingo Pertramer

der Diagonale den Kamerapreis bekommen habe, hat mich niemand mehr als Assistentin angefragt. Ich habe überlegt, ob ich mich bei den Firmen melden soll und sagen, dass ich weiterhin assistieren würde, denn ich habe von der Arbeit als Assistentin gelebt. Aber ich hatte das Gefühl, wenn ich als Kamerafrau ernst genommen werden will, muss ich irgendwann aufhören, als Assistentin zu arbeiten. So habe ich den Zeitpunkt genützt und darauf vertraut, dass irgendwann schon ein weiteres Projekt daherkommen wird. Zur Überbrückung habe ich in einer Bäckerei Brot verkauft. Ich wollte lieber etwas ganz anderes machen als im Filmbereich etwas, das ich nicht wirklich möchte. Ich wollte gleich zum Kinospielfilm. Es hat zwei Jahre gedauert, bis das nächste Projekt da war, aber es hat sich gelohnt.

Sie arbeiten noch immer regelmäßig mit Kolleginnen und Kollegen aus der Filmakademie Wien zusammen. War Ihnen schon zu Studienzeiten klar, dass Sie alle ein gutes Team sind?
Der Weg, den wir jetzt gehen, war ein Wunsch. Mir war nicht klar, dass es so kommen würde, weil ich am Anfang bei Marie Kreutzers Filmen als Ausstatterin und auch einmal als Kostümbildnerin mitgearbeitet habe. Aber schon da habe ich gemerkt, dass wir ähnlich ticken und empfinden. Wir haben uns ergänzt und sogar darüber hinaus: gegenseitig inspiriert und „hochgeschaukelt". Marie hat ja Drehbuch studiert. Mir hat ein Buch von ihr sehr gut gefallen. Das habe ich in der Kameraklasse als Diplomfilm vorgeschlagen, und es wurde angenommen. Ab da hat diese wunderbare Zusammenarbeit dann begonnen aufzublühen. Auch finde ich es toll, dass Ulrike Kofler nach wie vor unsere Filme schneidet. Ich vertraue ihr und lege ihr gerne das Material in die Hände und bin begeistert, was sie daraus macht!

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Wertvoll fand ich, dass man Ideen ausprobieren konnte und lernen, auf die eigene Intuition zu hören. Wir konnten viele Projekte realisieren und Fehler machen. Die Fehler haben mir viel beigebracht. Unter anderem, dass man nicht fehlerfrei sein muss. Bestimmte Fehler aber darf man sich einfach nicht erlauben, das Berufsleben ist dann gnadenlos. Auch die Beziehungen und Freundschaften fand ich sehr wertvoll. Untereinander haben wir uns viel beibringen können und Erfahrungen sammeln, die der Grundstein für das Arbeiten von heute sind.

ASTRID HEUBRANDTNER VERSCHUUR

Absolventin Kamera (Klasse Christian Berger)

Astrid Heubrandtner Verschuur studierte Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Wien, absolvierte das Kolleg für Fotografie an der Graphischen und arbeitete mit verschiedenen Fotografen in Paris, bevor sie Bildtechnik und Kamera sowie Produktion an der Filmakademie Wien studierte. Einige Jahre nach ihrem Abschluss begann sie ein interdisziplinäres Doktoratsstudium an der Musikuniversität Wien gemeinsam mit der Universität Wien und promovierte mit Auszeichnung. Von 2010 bis 2011 hatte sie eine Gastprofessur für Kamera an der Filmakademie Wien inne. Astrid Heubrandtner Verschuur ist seit 1998 als Kamerafrau und Regisseurin tätig.

Astrid Heubrandtner Verschuur © Gerald Helf

Rückblickend auf Ihre Studienzeit, worauf wurden Sie in der Ausbildung nicht vorbereitet? Was waren die größten Herausforderungen beim Einstieg ins Berufsleben?
Als ich in den neunziger Jahren an der Filmakademie Wien studierte, gab es eigentlich wenig bis keine Zusammenarbeit zwischen Filmakademie und Branche. Während meiner Studienzeit bewegte ich mich wie in zwei verschiedenen Universen: hier die Filmakademie, mit der Möglichkeit, so viel wie an sonst keiner vergleichbaren Ausbildungsstätte (damals hauptsächlich noch analog auf Film!) zu drehen, sich auszuprobieren, die so oft zitierten Fehler machen zu dürfen bis hin zum gelegentlichen Scheitern – aber all das geschah völlig abgeschottet und von der restlichen Branche unbeachtet. Auch stießen unsere Studentenfilme auf wenig Interesse und Neugier von Seiten der Branche. Eine Nachwuchsförderung existierte nicht wirklich. Dennoch arbeitete ich bereits nach der Regieübung im zweiten Jahr immer parallel zum Studium: anfangs als Beleuchterin, dann als Kameraassistentin und zuletzt als Schwenkerin, bis ich schließlich als Kamerafrau engagiert wurde. So war es für mich einerseits eine große Herausforderung, noch als Studentin in der Branche anerkannt zu werden, andererseits konnte ich von Anfang an wichtige Erfahrungen auf großen Sets sammeln. In beiden Welten schon während der Ausbildungszeit zu Hause gewesen zu sein, davon habe ich beim Einstieg ins Berufsleben am meisten profitiert.

Sie sind ja auch Gründungsmitglied von FC Gloria. Welche Erfahrungen haben Sie in dieser Funktion und als Kamerafrau in dem immer noch männlich dominierten Bereich gemacht?
Obwohl in meiner Studienzeit in jedem Jahrgang eine Frau in der Klasse Kamera aufgenommen wurde, lag die Dropout-Rate bei fast hundert Prozent. So weit ich mich erinnern kann, hatten vor mir nur vier bis fünf Kamerastudentinnen das Studium abgeschlossen und waren danach auch tatsächlich als Kamerafrauen tätig. Diese wenigen Kamerafrauen waren prinzipiell und speziell für mich damals natürlich nicht wirklich sichtbar – es gab so gut wie kein greifbares Rollenmodell, abgesehen von Gisela Ortner und Johanna Heer. Etwas Mut machte da allein das französische Kino. Zwar hat sich das Genderverhältnis im Kameradepartment in den letzten 25 Jahren auch in Österreich etwas gebessert, aber dennoch ist das Ungleichgewicht in der Anzahl von aktiven Kameramännern zu aktiven Kamerafrauen immer noch immens groß, von den Kamerafrauen

in hochbudgetierten Projekten ganz zu schweigen. So geht es häufig immer noch darum, sich als Frau an der Kamera rechtfertigen zu müssen. Sehr oft muss man als Kamerafrau auf folgende Frage antworten, die zwar mit Bewunderung gestellt wird, aber trotzdem nervt: „Ach, du machst Kamera!" – und nach einer kurzen Pause gleich nachgelegt: „… und wie ist das so als Frau?" oder „Super, dass du als Frau das machst." Nicht die persönliche Arbeitsweise oder das gelungene Produkt der Arbeit, nämlich die Bilder, stehen zu Diskussion, sondern permanent das Geschlecht, auf das man reduziert wird. Damit irgendwann auch Kamerafrauen so wie ihre männlichen Kollegen allein über ihre persönliche Arbeit definiert und ihre Bilder beurteilt werden, gibt es meiner Meinung nach noch viel zu tun.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Eine der besten Lektionen war sicher die Regieübung, deren Wert mir erst später klar wurde. Einmal in allen Funktionen eines Filmteams zu arbeiten, hat mir sehr viel Verständnis für das Arbeiten am Set gebracht. Und ich bin auch sehr froh, dass ich noch Gelegenheit hatte, in der „analogen" Zeit zu studieren. Die Ausbildung hauptsächlich auf Film zu bekommen, hat uns die Basics beim Drehen gelehrt, die später im Wandel zur digitalen Technik von großem Vorteil waren und auf die ich nach wie vor zurückgreifen kann.

ALEXANDER GLEHR

Absolvent Produktion (Klasse Peter Mayer)

Alexander Glehr studierte von 1999 bis 2005 an der Filmakademie Wien in der Klasse Produktion und an der deutsch-französischen Filmakademie Ludwigsburg-Paris. Seit Ende 2006 arbeitet er als Herstellungsleiter bei diversen Filmprojekten, seit 2010 ist er Teilhaber und Produzent der Novotny & Novotny Filmproduktion GmbH. Glehr ist außerdem Präsident des AAFP (Verbandes österreichischer Filmproduzenten), Vorstandsmitglied der Akademie des österreichischen Films sowie Wiener Filmpreis- und Romy-Preisträger.

Inwiefern haben sich die Anforderungen an Produzentinnen und Produzenten bzw. an Filmemacherinnen und Filmemacher seit Ihrem Studium verändert? Was sind neue Herausforderungen oder auch Chancen?
Die Rahmenbedingungen für die Filmwirtschaft haben sich sicher verbessert, der Zugang zu den Fördertöpfen ist offener, die Branche wurde vielfältiger. Die Tatsache, dass österreichische Filme und ihre Macherinnen und Macher weltweit ausgezeichnet wurden und werden, mit den Oscars für *Die Fälscher, Das weiße Band* und *Amour* als Höhepunkte, hat zu einer höheren Relevanz des österreichischen Filmschaffens geführt. Von den Finanzierungsmöglichkeiten, die wir in Österreich für Filme heute haben, konnte man vor 18 Jahren, als ich mit dem Studium begann, noch nicht einmal träumen. Damit einhergehend hat sich aber natürlich auch die Branche explosionsartig vergrößert – was zur Folge hat, dass der Konkurrenzdruck sowohl für uns als auch für die Filmschaffenden nicht nur gleich geblieben, sondern wahrscheinlich sogar gestiegen ist. Eines bleibt gleich – mit unseren Produkten unterhalten wir Menschen. Wie wir das tun, das ist aber steter Veränderung unterworfen. Die technische Entwicklung seit damals ist so umfassend und betrifft so sehr alle Bereiche des Seins, dass es mittlerweile müßig ist, überhaupt noch Anekdötchen über 35mm-Filmmaterial oder die Bedeutung von Fax-Geräten hervorzukramen.
Bei allen Chancen, die wir in den letzten Jahren bekommen haben, bei allen Freiheiten, die wir durch diese technische Revolution in Produktion und Verwertung erlangt haben, gibt es eine bedenkliche Entwicklung: Die unüberschaubare Vielzahl an Möglichkeiten führt in vielen Bereichen zu Monopolisierung. Vielfalt geht verloren. So gibt es endlos viele VoD-Plattformen, das große Geschäft machen aber nur eine Handvoll internationale Anbieter. Obwohl so viele Filme wie noch nie gleichzeitig im Kino sind, sind es nur ganz wenige, die die Zuschauer wirklich anziehen. Die restlichen Filme verkommen zu Füllmaterial. Als österreichische Filmschaffende müssen wir viel stärker danach trachten, dass wir Mittel und Wege finden, wie wir unseren Produkten die Relevanz geben, die sie auch wahrnehmbar werden lassen.

Alexander Glehr © AAFP, 2015

An der Filmakademie sind die Produktionsbudgets recht überschaubar. Wie war es für Sie, das erste Mal mit einem Millionenbudget zu arbeiten?
Ernüchternd. Das mag jetzt naiv klingen, aber Geld macht die Dinge nicht wirklich besser. Im Gegenteil, sobald Geld im Spiel ist, verliert man auch an Freiheit. In der Situation, in der wir ohne Geld Filme machten, war vieles möglich, was uns heute selbst bei großen Filmen nicht mehr gelingen würde. Aber das sagend muss ich diesen Gedanken auch gleich wieder vernichten – glücklicherweise können wir heute Filme mit halbwegs ordentlichen Finanzierungen machen, sonst wären wir ja alle nur Hobbyfilmer, die in ihrem eigentlichen Leben viel langweiligere Jobs erledigen müssen, um sich das Filmemachen leisten zu können.

Was war die wertvollste Lektion, die Sie aus Ihrem Studium mitgenommen haben?
Das Scheitern war am wichtigsten. Da es an der Filmakademie Wien im Bezug auf die Herangehensweise an die Projekte wenig Regeln gab, war im Prinzip alles möglich. Das führte dazu, dass wir die Erfolgskriterien selbst definieren konnten. Wir scheiterten, wenn, dann nur an uns selber. Und das taten wir gerne und oft und lernten so wahrscheinlich mehr durch unsere Fehlversuche, als es auf anderen Filmschulen, in denen es strikte Regel- und Kriterienkataloge zu erfüllen gab, möglich war.

lotus film

Wir gratulieren
der Filmakademie
zum 65-jährigen
Bestehen.

www.lotus-film.at

epo-film

gratuliert
der **FILMAKADEMIE WIEN**
zu ihrem 65jährigen Bestehen
und damit verbunden den vielen
hervorragenden Absolventen.

epo FILM
wien graz

Alumnae und Alumni

Absolventinnen und Absolventen und ehemalige Studierende aus 65 Jahren Filmakademie Wien

Orhan Abdel-Kader, Hans Abel, Georg Agelastos, Peter Aigner, Christine Ajayi, Fatollah Akbar, Ali Al-Suaidi, Barbara Albert, Michael Alt, Karin Amcher, Darko Ampaw Boama, Johannes Anderwald, Helmut Anscheringer, Marco Antoniazzi, Gerhard Antony, Maria Arlamovksy, Aarina Arnaudowa, Norbert Arnsteiner, Ivane Arsehishvili, Monja Art, Emily Artmann, Katrin Elke Artner, Regine Asboth, Reinhard Astleithner, Jörg Auzinger, Manfred Axterer, Richard Bachinger, Marc Oliver Bader, Sandor Bagi, Gustav Adolf Bähr, Jakob Ballinger, Bernhard Bamberger, Dan Barcea, Tarrokh Bassiry, Fotios Bastunopulos, Claudia Bauer Boran, Herbert Bauer, Ortrun Bauer, Peter Baumann, Gerda Baumgartner, Herbert Baumgartner, Juliane Beer, Peter Belko, Esther Ben-Chur, Lajos Bende, Judith Maria Benedikt, Kurt Benesch, Thomas Benesch, Joachim Berc, Peter Berecz, Johanna Berger, Josef Berger, Birgit Bergmann, Martin Betz, Jasper Beutin, Walter Bierbaumer, Alexander Binder, Gerhard Binder, Gebhard Birnbauer, Barbara Biskup, Maximilian Biskup, Ruth Blankenstein, Beate Blaschek, Daria Blazevic, Astrid Blind, Alfred Bödecker, Alexander Bogner, Sandra Bohle, Siegfried Borutta, Gerhard Botz, Karlheinz Boy, Karin Brandauer, Heinz Brandner, Kurt Braumüller, Kurt Brazda, Diego Breit Lira, Zuzana Brejcha, Claudia Brody, Alex Brunner, Christoph Brunner, Peter Brunner, Stefan Brunner, Manfred Brünnler, Christoph Buch, Jean Christopher Burger, Karlheinz Bursa, Torsten Büsing, Hubert Canaval, Eva Carda (geb. Lootz), Markus J. Carney, Claudio Carniel, Kartrin Elisabeth Cebul, Michael Cencig, Georg Centner, Wilhelm Cerveny, Alejo Cespedes, Guenter Gerhard Challupner, Bo Chen, Claude Pierre Chenou, Norbert Chmel, Paul Choung, Walter Christen, Yung-Ok Chung, Walter Chybik, Katharina Conradi, Pavel Cuzuioc, Hermann Czech, Christoph Czernin, Umut Dag, Carl Dahlen, Wesselin Dakev, Gundula Daxecker, Sandro Decleva, Hermann Delacher, Sabine Derflinger, Claudia Dermutz, Georg Diemannsberger, Angelos Dimitriadis, Julia Dobler, Stephanus Domanig, Petro Domenigg, Diego Donnhofer, Goswin Dörfler, Rudolf Dorfmeister, Robert Dornhelm, Milan Doroslovac, Andrea Dotter, Julia Drack, Johannes Drapal, Donatello Dubini, Franz Dude, Josef Duebell, Hermann Dunzendorfer, Manes Dürr, Roland Dutzler, Erich Dworak, Hedwig Dworak, Christoph Dydak, Robert Eberl, Anette Ebert, Franz Ebner, Klaudia Ecker, Helga Eckert, Barbara Eder, Fabian Eder, Hannes Eder, Johann Eder, Nikolaus Eder, Otto Eder, Patricia Ehrenfried, Michael Ehrenzweig, Ronald Eichhorn, Awad El Kish, Ahmed Elsandbisy, Peter Elster, Laurentius Emmelmann, Juno Englander, Erik Etschel, Josef Ettlinger, Elfriede Euller, Tamara Euller, Peter Evers, Johannes Fabrick, Hartmut Friedrich Karl Fanslau, Marika Farkas, Robert Leon Faustmann, Klaus Feldmann, Mario Renée Felice, Tamas Ferkai, Herbert Feuerstein, Severin Fiala, Frieder Fielitz, Ernst Finder, Hans-Hermann Fink, Claudia Fischer, Franz Fischer, Henriette Fischer, Johannes Fischer, Melitta Fitzer, Hartwig Fitzthum, Birgit Flasskamp, Hans Fleischner, Markus Flenner, Peter Fluger, Birgit Foerster, Nikolaus Forgo, Christa Förster, Katharina Frank, Stefanie Franz, Peter Freisz, Gerald Frey, Andreas Friesz, Werner Fritz, Harald Fritzer, Paul Fröhlich, Sebastian Frommelt, Christian Frosch, Corinne Frottier, Peter Gaitandjiev, Gerald Gam, Adrian Garcia-Landa, Ana Cecilia Gastaldi, Carl-Egbert Geiger, Gunther Geltinger, Nikolai Gemel, Roland Giczi, Moritz Gieselmann, Sandra Gigerl, Adolf Giuliani, Volker Gläser, Michael Glawogger, Alexander Glehr, Inge Glöckner, Lukas Gnaiger, Selina Gnos, Franz Goess, Johann Golznig, Norbert Görlich, Daphne Goslar, Agnes Göth, Georg Gottesmann, Liselotte Gottesmann, Wilhelm Gottesmann, Franz Josef Gottlieb, Ingrid Götz, Hannelore Götzinger, Rotraud Graf, Otmar Gräfinger, Vanessa Gräfingholt, Barbara Gräftner, Arnold Graggaber, Ernst Grandits, Alfred Grandl, Barbara Grascher, Adolf Greber, Silvia Gregor, Valeska Grisebach, Dominique Gromes, Andreas Gruber, Florian Grünmandl, Martin Gschlacht, Kitty Gschöpf (Kino), Hans Gullner, Henriette Gumpelmayr, Zoltan Gyurcsanyi, Christian Haake, Sigrid Haas, Herbert Habersack, Roland Hablesreiter, Libertad Hackl, Wolfgang Hackl, Rainer Hackstock, Petko Hadjieff, Michael Peter Haedener, Stefan Hafner, Alexander Hahn, Wolfgang Haipl, Ludwig Halacz, Matthias Halibrand, Ulrike Halmschlager, Eduard Hamersky, Johannes Hammel, Karin Hammer, Maximilian Handt, Rudolf Hanusch, Paul Harather, Drago Hari, Dominik Hartl, Florian Anselm Hartmann, Heidemaria Hasenzagel, Gudrun Hasivar, Judith Hasleder, Alexander Hass, Esther Hassfurther, Alex Hauk, Tibor Hauk, Peter Hauptmann, Jessica Hausner, Margaret Havlik, Luise Heesters, Susanne Hegyi, Karin Heide, Caronline Emanuela Heider, Torsten Heinemann, Karl Roland Heinreichsberger, Margarete Heinrich, Günter Heinzel, Bodo Ernst Hell, Markus Heltschl, Otmar Herges, Astrid Heubrandtner, Anna Heuss, Peter Hiller, Klaus Hubert Hipfl, Markus Hippmann, Lisa Christina Hirt, Vallentin Hitz, Herbert Hlawatsch, Veronika Hlawatsch, Johann Höbinger, Christoph Hochenbichler, Florentina Hofbauer, Hans-Jörg Hofer, Paul Hofer, Malte Mario Hoffmann, Viktor Hoffmann, Walter Hoffmann, Rudolf Höfling, Thomas Hofmann, Astrid Hofstätter, Johannes Holzhausen, Fridolin Hörmann, Stefan Horstenegg, Stefan Horvag, Martina Horwath, Robert Hruschka, Regine Margareta Huber, Rosalie Hübl, Margarete Hübler, Eva Hüffel, Klemens Hufnagl, Egon Humer, Klaus Hundsbichler, Julius Hunyadi, Simone Hutter, Johann Hüttner, Rumjana Ignatowa, Nadcjida Ivanova, Elisabeth Jäckl, Ralf Jacobs, Peter Jaitz, Ursula Marisa Jandl, Peter Janecek, Viktor Jaschke, Mohammed Jebaovi, Alois Jedlicka, Hubert Jelinek, Kimber Lee Jerett, Andreas Thomas Jesionek, Kurt Jetmar, Manfred Johannsen, Lambros Jokaris, Gert Jonke, Herbert Jost, Karl Jülling, Kyo Mali Jung, Erhard Jungnikl, Eva Jürgens, Martin Kainz, Marco Kalantari, Elisabeth Kalista, Rudolf Kaller, Jörg Kalt, Maria Kaltschema-Ivanova, Lena Kammermeier, Marcus Kanter, Kurt Karlick, Karl Kases, Barbara Kastner,

Unterricht in den achtziger Jahren © Gabriella Reisinger

Andreas Katsimitsaulias, Angela Kauf, Manfred Kaufmann, Eva Kausel, Otto Kelmer, Josef Kepold, Krisztina Kerekes, Gerald Kerkletz, Stefanie Kern, Matin-Walter Kersting, Alexander Kielmanegg, Thomas Kiennast, Markus Kircher, Thomas Kirschner, Anna Maria Kirst, Gunter Kittel, Otto Klaber, Friedrich Kleibel, Aimee Klein, Benjamin Klein, Luzie Klein, Peter Klein, Maxim Kliewer, Liselotte Klimitschek, Rudolf Klingohr, Carina Klöpfel, Joachim Dieter Knaf, Constanze Knoche, Thomas Knoglinger, Peter Kodera, Reinhard Kofler, Ulrike Kofler, Gabriele Kögl, Paula Köhlmeier, Mario Kojetinsky, Kortas Kokkonis, Alfred Koll, Demetre Kollatos, Karl Koller, Monika Kolm, Alexander Komarek, Peter Kondera, Walter König, Werner Kopecky, Helga Kopetzky, Josef Kopold, Leena Koppe, Andreas Kopriva, Alexander Kordatos, Thomas Korn, Vedran Kos, Dagmar Koschu, Nikolaus Kostopulos, Peter Kotraba, Josef Kotscherer, Constantin Koustsomitis, Oswin Kozissnik, Kurt Kralovec, Hubert Kramar, Judita Kramer, Walter Kranl, Libor Kratochvil, Käthe Kratz, Elke Kratzer, Ursula Kraupp, Cornelia Krebs, Anna Kregl, Martina Kreihsl, Michael Kreihsl, Marie Kreutzer, Hannes Kreuzer, Chrysostomos Krikellis, Herbert Krill, Wilhelm Krizek, Viktor Krobath, Victor Kroboth, Michel Kröll, Florian Krügel, Josefine Krump, Peter Kubelka, Sonja Kulkarni, Matthias Kunert, Herbert Kupka, Christoph Küstler, Nina Kusturica, Karlheinz Kutilek, Walter Lackner, Emil Florian Langhammer, Ildiko Lanyi, Dagmar Ingrid Larsen, Gero Lasnig, Jakob Laub, Karl Laure, Magdalena Lauritsch, Ernst Lauscher, Clemens Lechner, Alexandra Ledl, Herbert Lehmann, Friedrich Lehner, Alexander Leidenfrost, Martin Leidenfrost, Wilhelm Leinweber, Gernot Leitner, Peter Hugo Lemm, Alarich Lenz, Jannis Lenz, Rene Levett, Hermann Lewetz, Nikolaus Leytner, Joachim Lieben, Saskia Lieben-Seutter, Mirjam Lincker, Willibald Lindenberger, (Max) Wolfgang Linder, Claudia Linzer, Ludwig Löckinger, Lotte Loebenstein, Karin Lomot, Sebastian Longariva, Ursula Lösch, Bela Lukac, Gertraud Luschützky, Kevin Lutz, Werner Lutz, Helga Lysek, Karin Macher, Ruth Mader, Alfons Maderna, Guido Maggi, Ali Mansur Mahdawi, Alexander Mahler, Selma Mahlknecht, Christine Maier, Edgar Maier, Martin Maier, Frieda Mair, Said Manafi, Karin Manafi-Rasi, Gahsi Manafikhi, Anna Manhardt, Beate Mantl, Edith Marek, Rudolf Margreiter, Martin Marincek, Thomas Marschall, Jacques Martens, Gerda Mascher, Gertrude Matawonsky, Gabriele Mathes, Anton Mathis,Gustav Mauler, Andrea Maurer, Udo Maurer, Eva Mayer, Nikolaus Mayr, Sebastian Mayr, Reinhard Meirer, Sebastian Michael Meise, Peter Meiselmann, Susanne Meitz, Alexander Melach, Walther Menhardt, Gerhard Meseck, Claudia Messmer, Geza Metyko, Ulrich Meuel, Lydia Mischkulnig, Alfred Mitterhammer, Mladen Mladenoff, Magda Mladenov, Mladen Mladenov, Johanna Moder, Sime Modric, Gregor Modrzejewski, Aml. Babak Mohammadi, Lydia Ludmilla Mohapp, Hans Molin, Catalina Molina, Helmut Molnar, Andreas Moosmann, Walter Moritz, Albert Mörth, Elisabeth Mosberger, Reinhold Moshammer, Veronika Mossböck, Philipp Mosser, Marwan Mouazzen, Michael Mrkvicka, Katharina Mückstein, Franz Mühlberger, Wolfgang Muhr, Udo Müller, Wolfgang Müller, Wolfgang Murnberger, Günter Musalek, Jakob Mytteis, Jacobo Naar, Christoph Nagel, Ferdinand Natter, Barbara Nehoda, Godwin Nejo, Laszlo Nemeth, Bernd Neuburger, Helga Neudeck, Natascha Neulinger, Lisa Neumann, Oliver Neumann, Robert Neumann, Robert Neumüller, Gertraud Neurath, Alexander Newrkla, Wolfgang Niedermair, Zdrawko Nikoloff, Walter Nobel, Friedrich Noltmann, Hubert Nussbaumer, Robert Oberrainer, Birgit Obkircher, Kurt Ockermüller, Astrid Johanna Ofner, Kurt Ofner, Artem Ohandjanians, Hildegard Ohandjanians, Maria Luz Olivares Capelle, Kurt Orator,

Alumnae und Alumni

Absolventinnen und Absolventen und ehemalige Studierende aus 65 Jahren Filmakademie Wien

Hubert Canaval, damals Student im ersten Semester (1982), heute Dozent für Regie © Hubert Canaval

Gerhardt Ordnung, Betram Ortner, Gisela Ortner, Thomas Ott, Jerzy Palacz, Rudolf Palla, Gottlieb Pallendorf, Michael Palm, Johann Panner, Konstantinos Papanikolopoulos, Mariot Papetz, Martin Papouschek, Günter Pateisky, Elinor Pavlousek, Thomas Pavlousek, Stylianos Pawlides, Jiri Pech, Leopold Pech, Elisabeth Peer, Petja Pertschewa, Helmut Peschina, Anton Peschke, Karl Helmut Peter, Susanna Petroni, Helmut Pfandler, Peter Pfannenstiel, Stefan Pfundner, Ba To Phung, Jörg Pibal, Fridolin Pig, Michael Pilz, Akif Pirincci, Helmut Pirnat, Szabeles Piskelti, Elfriede Pitkowitz, Svenja Plaas, Doris Plank, Anita Platzer, Petar Plavec, Erich Poeschl, Renate Pogner, Olga Pohankova, Ruth Pohl, Robert Polak, Stefan Polasek, Harald Pollak, Julian Pölsler, Julia Maria Pontiller, Michael Prager, Matthias Praml, Jörg Prandler, Rudolf Preinsperger, Cornelia Presich, Manuel Prett, Jakob Pretterhofer, Klaus Pridnig, Thomas Pridnig, Jörg Priesner, Marion Priglinger, Richard Prikatzky, Christine Prochazka, Anna Proksch, Danielle Proskar, Karl Prossliner, Zannis Psaltis, Kurt Pultar, Daniela Purer, Johann Pusswald, Ulrike Putzer, Heinz Puzicka, Reinhard Pyrker, Catherine Radam, Franz Radax, Christoph Rainer, Joachim Ramsauer, Philipp Ramspeck, Ulricke Rasper, Hannes Rauchberger, Astrid Rausch, Alexander Rauscher, Goran Rebic, Karin Reder, Virginia Reelitz, Gerhard Regenspursky, Charles Reichel, Peter Reichel, Michael Reichenberg, Thomas Reider, Ernst Reinhardt, Irene Reiserer, Gabriella Reisinger, Josef Reitl, Gerhard Rekel, Peter Otto Rentsch, Kathrin Resetarits, Karina Ressler, Heinz Riebler, Erhard Riedlsperger, Rudolf Riedmann, Thomas Rigler, Georg Riha, Hubert Anton Rinnhofer, Daniel Ritter, Nikolai Ritter, Patrick Michael Ritter, Peter Röhsler, Evi Romen, Bernhard Roos, Gert Rosenberg, Johannes Rosenberger, Johann Rossacher, Claudia Rössler, Heinz Röttinger, Franz Rozsnyai, Fabian Rüdisser, Ruprecht Rudolfsky, Detlef Ruge, Rudolf Ruisinger, Anton Russ, Norbert Rychly, Rosana Saavedra Santis, Merdad Sadjadi-Irani, Peter Sallai, Anja Salomonowitz, Jamal Samann, Peter Sämann, Dimitris Sambatakakis, Amos Santhaus, Michael Satzinger, Hubert Sauper, Christian P. Saupper, Boris Schafgans, Franz Schafranek, Barbara Schärf, Rudolf Schattauer, Martin Schaub, Walter Schaub, Jakob Schäuffelen, Gerhard Schedl, Ursula Scheiber, Maria Scheiblhofer, Peter Scheiblin, Peter Schellnast, Christoph Schertenleib, Hans Scheugl, Marcus Schindler-Strauss, Hellwig Schinko, Marc Schlegel, Sigrid Schlesinger, Henrik Schlottmann, Gerd Schmeja, Franz Leopold Schmelzer, Bernhard Schmid, Herbert Schmid, Ernst Schmidt, Johannes Schmidt, Hanns-Ivo Schneider, Peter Schneider, Wolfgang Schneider, Herwig Schöber, Hans Schoeppe, Robert Schöfer, Karl Schöfmann, Steve Scholl, Paul Schön, Wassih Schopov, Franz Schoys, Raimund Schreieck, Peter Schreiner, Sebastian Schreiner, Gabriele Schrems, Lucia Schrenk, Hans Schubert, Regina Schubert, Otto Schukoff, Herbert Schuler, Theodor Schuler, Wladimir Schulha, Lutz

Schultheiss, Constanze Schumann, Anja Schürenberg, Gernot Schusta, Klaus Schuster, Thomas Schüttken, Reinhard Schwabenitzky, Natalie Schwager, Tanja Schwaiger, Heinz Schwarzinger, Alfred Schwarzlmüller, Ulrike Schweiger, Thomas Schwendemann, Silke Schwinger, Paul Sedlacek, Therese Seemann, Can Segban, Jürg Seiberth, Georg Seidl, Ulrich Seidl, Stefanie Seiter, Gerhard Seitz, Hans Selikovsky, Franz Selles, Gerlinde Semper, Christian Senn, Ghaleb Shaat, Klaus-Peter Siegler, Peter Simmandl, Wolfgang Simon, Khosrow Sinai-Espéhani, Lydia Smejda, Frank Soiron, Roman Sorger, Anton Sotiriades, Michael Spalt, Susanne Spellitz, Götz Spielmann, Kosta Spirov, Simon Spitzer, Ivan Sramek, Gerlinde Stahl, Wilfried Stanzer, Rudolf Staszkiewicz, Harald Staudach, Alexander Stecher, Johannes Steger, Anders Stenmo, Ludwig Stepanik, Ingeborg Steurer, Wolfgang Stickler, Hans Stockhammer, Andreas-Oliver Strassl, Johannes Strassl, Anton Strassnig, Peter Arthur Straubinger, Erika Strazicky, Felix Striegel, Wolfgang Strobl, Sonja Strohmaier, Monika Stuhl, Axel Stummer, Bernadette Stummer, Albert Sturm, Michael Sturminger, Heinz Stussak, Angela Summereder, Ahu Sun, Antonin Svoboda, Agate Szechenyi, Alexander Szigetvary, Hüseyin Tabak, Keyhan Tabatabai, Reinhard Tanzer, Annie Tardos, Manouchehr Tayyab, David Teichert, Axel Teichgräber, Eva Testor, Sebastian Thaler, Wolfgang Thaler, Martina Theininger, Alexandra Thurn, Cordula Thym, Bettina Ties, Wilhelm Till, Georg Tiller, Barbara Tillian, Lisa Tillinger, Stella Tinbergen, Felix Tissi, Roland Töfferl, Gisela Tolle, Stanislaus Tomicek, Karen Tonne, Philip Töpfer, Geza Torday, Harald Traindl, Axel Traun, Alexander Trejo, Grigor Trichkov, Clara Trischler, Heinz Trnka, Georgi Tscholakoff, Günter Ubermanowicz, Thomas Ujlaki, Rolf Ulbing, Gerhard Ulbrich, Miriam Unger, Walter Untersalmberger, Marijan Vajda, Georg Vanc, Laszlo Vancsa, Ronald Vaughn, Christin Marie Veith, Marianne Viragh, Anatol Vitouch, Walter Vogel, Patrick Vollrath, Karl Vospernik, Hans Vybiral, Gert Waage, Andrea Wagner, Saskia Wagner, Stephan Wagner, Michael Wagula, Dimitrios Wagurdis, Klaus Jürgen Wahl, Herbert Waitz, Christian Waldl, Rainer Warnecke, Sarah Wassermair, Panajotis Watikiotis, Peter Weber, Rolf Weibel, Bernadette Weigel, Rudolf Wein, Thomas Weingartner, Franziska Weinhandl, Bernhard Weirather, Andreas Weiss, Fritz Wendl, Roman Wessely, Ulrich Weyland, Thomas Wider, Virgil Ernst Widrich, Julian Wiehl, Anton Wieser, Marianne Wieser, Elisabeth Wiesmann, Martina Wildberger, Nina Wilhelm, Helmut Wimmer, Gerhard Winkler, Robert Winkler, Theresa Winkler, Manfred Winter, Andreas Anton Wippel, Ernst Witzel, Sebastian Wöber, Günter Wolf, Hermann Wolf, Lutz Wollek, Jörg Wollmann, Merle Kristina Wolters, Matthias Writze, Constantin Wulff, Onnik Yusserfian, Lucas Zallinger, Mohamed Reza Zarrin, Agnes Zaunegger, Friedrich Zauner, Erich Zdeb, Judith Zdesar, Franz Zecha, Alfred Zeisel, Peter Zeitlinger, Johannes Zell, Christoph Ziereis, Wolfgang Zierhut, Istvan Zimre, Thassilo Zoepf, Barbara Zuber, Detlef Zühl, Roland Zumbühl, Michael Zusanek, Wilhelm Zvacek

Studentinnen und Studenten

Aktuell Studierende an der Filmakademie Wien

Achmed Abdel-Salam, Akram Al Halabi, Lukas Max Allmaier, Özgür Anil, Clara Maria Bacher, Henning Backhaus, Lola Basara, Jasmin Baumgartner, Josef Martin Berger, Karin Christine Berger, Julian Berner, Adrian Bidron, Florian Norbert Bischoff, Béla Baptiste Blezinger, Caroline Bobek, David Bohun, Stefan Bohun, Dominik Brauweiler, Karl Bretschneider, Florian Brüning, Christoph Brunner, Torsten Büsing, Albert Car, Magdalena Chmielewska, Samuel Deisenberger, Deniz Kamber Dikmen, Alexander Dirninger, Tobias Dörr, Jasmina Eleta, Yanina Eresina, Simon Essl, Laura Ettel, Luise Marlen Etzel, Camilla Feiks, Esther Fischer, Lixi Frank, Stefanie Franz, Rosa Friedrich, Alisa Frischholz, Jakob Fuhr, Maximilian Valentin Fürst, Mark Gerstofer, Georg Geuterbürck, Samira Ghahremani, Ernst Golda, Philipp Luka Grandits, Anna Grenzfurthner, Magdalena Gruber, Michael Grudskiy, Julian Grumer, Rafael Haider, Germaine Haller, Simone Hart, Eva Hartl, Anselm Hartmann, Lisa Hasenhütl, Anna Hawliczek, Daniel Helmer, Peter Hengl, Victoria Herbig, Rebecca Hanna Hirneise, Bernhard Hochenauer, Leon Joshua Hofmann, Hanna Hofstätter, Rupert Höller, Shirin Hooshmandi, Johannes Höß, Felix Kalaivanan, Lukas Kampichler, Florian Kogler, Clara König, Leonie Krachler, Gabriel Krajanek, Rebecca Kramer, Bruno Kratchovil, Raffaella Krenmeier, Matthias Krepp, Felix Krisai, Sebastian Kubelka, Dominic Kubisch, Petra Ladinigg, Aleksey Lapin, Marie Luise Lehner, Jannis Lenz, Leander Leutzendorff, Jana Libnik, Guy Lichtenstein, Wolf-Maximilian Liebich, Jessica Lind, Claudia Linzer, Christoph Listabarth, Christoph Loidl, Bela Lukac, Flavio Marchetti, Philipp Mayer, Sebastian Mayr, Gwendolyn Meisinger, Albert Meisl, Lukas Meissner, Marius Ismael Mertens, Konrad Milan, Andreas Moser, Andrina Mracnikar, Michael Mrkvicka, Kalman Nagy, Malina Nnendi Nwabuonwor, Helen Parkes, Kerstin Parth, Benjamin Philippovich, Felix Pichler, Nicolas Pindeus, Paul Ploberger, Florian Pochlatko, Michael Podogil, Niklas Pollmann, Paul Porenta, Doris Posch, Matthias Pötsch, Jan Prazak, Ulrike Putzer, Franz Quitt, Michael Ramsauer, Melanie Ratz, Alexander Rauscher, Alexander Reinberg, Robert Reinschedl, Julia Reiter, Yannick Reuter, Lukas Rosatti, Diana Rosu, Jonny Roth, Daniel Rutz, Lydia Salner, Jakob Carl Sauer, Barbara Schachner, Barbara Schärf, Johannes Schellhorn, Andreas Schiessler, Michael Schindegger, Bernhard Schlick, Rafaela Schmid, Alexandra Schneider, Lukas Schöffel, Sebastian Schreiner, Natalie Schwager, Mathias Seebacher, Barbara Seidler, Sophia Sixta, Maximilian Smoliner, Angelika Spangel, Dominic Spitaler, Serafin Spitzer, Carolina Steinbrecher, Sigmund Steiner, Henry Steinmetz, Clara Stern, Moritz Stieber, Roland Stöttinger, Felix Striegel, Steven Swirko, Sophie Sy, Tamara Tadic, Rudolf Takacs, Nooran Talibi, Nadine Taschler, Lisa Terle, Rodrigo Thurler, Georg A. Vogler, Patrick Wally, Lisa Weber, Lena Weiss, Bernhard Wenger, Jakob Widmann, Andreas Widmer, Sophia Wiegele, Albin Wildner, Julia Willi, Christina Wintersteiger, Silvia Winzinger, Matthias Writze, Julia Zborowska, Markus Zizenbacher, Marie-Therese Zumtobel, Lukas Andreas Zweng

ray Filmmagazin gratuliert herzlich zu

65 Jahren
FILMAKADEMIE WIEN

www.ray-magazin.at

Red Carpet zum Jubiläum

65 Jahre Film-Aus/Bildung 1. und 2. Juni 2017

FILMAKADEMIE WIEN

VORTRÄGE UND GESPRÄCHE DER FACHBEREICHE

Donnerstag, 1. Juni 2017

10.00 Uhr: Medien- und Filmwissenschaft
METTERNICHGASSE 12. EINE ARCHÄOLOGIE
Ein Einblick in die Geschichte der Filmakademie Wien

10.30-12.00 Uhr: Bildtechnik und Kamera
IM FOKUS
Kamera-Ausbildung im Spannungsfeld zwischen Handwerk und Kunst

13.30-15.00 Uhr: Regie
ALS DIE FREIHEIT NOCH ZUKUNFT HATTE
Wieviel Hochschulreform verträgt die Kunst?

15.30-17.00 Uhr: Buch und Dramaturgie
„MAN MUSS NICHT POLITISCHE FILME MACHEN, SONDERN FILME POLITISCH MACHEN“
Ein Gespräch über die Verantwortung des Filmemachens – über das Erzählen und die Politik – über Kunst, Ethik und Gesellschaft

Veranstaltungsort:
Filmstudios der Filmakademie Wien
Anton-von-Webern-Platz 1
1030 Wien

www.filmakademie.wien

18.00-19.30 Uhr: Digital Art - Compositing (DAC)
10 JAHRE DAC
Ein Blick in die Vergangenheit und Zukunft mit einem Vortrag von Visual Artist Alexander Lemke

Freitag, 2. Juni 2017

11.00-12.30 Uhr: Produktion
REALIST*INNEN UND TRÄUMER*INNEN – AUS DEM ALLTAG VON PRODUZENT*INNEN
Produktions-Absolvent*innen sprechen über ihren Werdegang und ihre Beweggründe Filme zu produzieren

13.00-14.30 Uhr: Schnitt
SCHNITTMEISTER*IN – EDITOR*IN – CUTTER*IN – MON*TEUR*TEUSE?
Beeinflussen die verschiedenen Bezeichnungen das Wirken, Selbstverständnis und die Außenwahrnehmung?

Eintritt zu allen Veranstaltungen frei.

GALA

Freitag, 2. Juni 2017, 19.00 Uhr:
GALA 65 JAHRE FILMAKADEMIE WIEN
Professor Michael Haneke begrüßt als Ehrengast die Schauspielerlegende und Hauptdarsteller seines neuen Films Jean-Louis Trintignant

(nur mit Einladung)

Wir gratulieren
der Filmakademie zu Ihrem
65-jährigen Bestehen!
Das LISTO Team
Listo MediaServices Cine + TV Postproduction GmbH
Gumpendorferstr. 132 | A-1060 Wien
tel: +(431) 596 15 15 | office@listo.at
LISTO
www.listo.at