



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die falsche Einstellung ist die richtige

Jörg Kalt, Filmemacher

Verfasserin

Katharina Stöger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

317 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

DANKSAGUNG

Ich danke meiner Familie für ihr Interesse, ihr Verständnis und ihre Unterstützung nicht nur während meines Studiums und der Entstehung der Diplomarbeit. Meinen Freundinnen Nadine, Carina, Eva und Lisa danke ich für ihren seelischen Beistand. Ein großer Dank geht auch an Thomas, auf dessen Hilfe ich mich immer verlassen kann.

Bei meinem Betreuer Christian Schulte bedanke ich mich für den gelassenen Freiraum, der mir ermöglicht hat meiner Arbeit eine eigene Form zu geben, sowie für die Motivation das Projekt „Jörg Kalt“ weiterzudenken. Für die Hilfe bei der Recherche der Publikationen zum neuen tschechischen Film danke ich Joachim Dworschak. Dem Filmarchiv Austria gebührt ein großer Dank für die Besorgung des nahezu unauffindbaren tschechischen Films *A case for a rookie hangman*. Vielen Dank an Thomas Ballhaus und Peter Spiegel für ihre Bemühungen. Dem Österreichischen Filmmuseum danke ich für die Projektion von *Richtung Zukunft durch die Nacht*, die den Ausschlag für die Beschäftigung mit Jörg Kalt gegeben hat. Besonderer Dank gilt Elisabeth Streit, Alexander Horwath und Paolo Caneppele für die Unterstützung.

Mein größter Dank gilt allerdings meinen Gesprächspartnern, die sich alle uneingeschränkt Zeit für mich genommen haben und ohne die diese Arbeit nicht in der Form hätte zustande kommen können. Ein Dankeschön an Barbara Albert, Marco Antoniazzi, Emily Artmann, Jiri Babek, Stefan Bachmann, Hubert Canaval, Matt Kaden, Markus Mörth, Kathrin Resetarits, Simon Schwarz, Ursula Strauss, Antonin Svoboda, Eva Testor und Jiri Zeiner für die sehr offenen und persönlichen Gespräche und das Vertrauen. Eva Testor danke ich außerdem für die zur Verfügungstellung von Jörg Kalts unveröffentlichten Filmen und des Storyboards zu *Richtung Zukunft durch die Nacht*. René Moser gilt weiters mein Dank für die Zusendung der Exemplare von *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde*, sowie für die Unterstützung bei der Recherche der Animationsfilme. Bei Antonin Svoboda und der coop 99 bedanke ich mich für das Drehbuch zu Kalts nicht mehr realisierten Film *Tiere* und einigen Materialien, die mir zur Verfügung gestellt worden sind, genauso wie bei Markus Mörth für die Zusendung seines Films *Die Europa Tapes*. Vielen Dank auch an Valentin Hitz und an Plinio Bachmann.

Ganz besonders zu bedanken habe ich mich bei Martin Schwehla, der von Anfang an meine Arbeit begleitet hat und mir eine große Hilfe gewesen ist, sei es die Beschaffung wichtiger Kontakte, die zur Verfügungstellung diverser Materialien oder ein schneller Rat. Vielen Dank für die freundliche Unterstützung.

INHALTSVERZEICHNIS

VORHER	4
---------------	----------

DIE FALSCH EINSTELLUNG IST DIE RICHTIGE	8
--	----------

KOLUMNEN/LITERARISCHES DREHBUCH/DIALOGE/RICHTUNG ZUKUNFT DURCH DIE NACHT

IRGENDWIE, IRGEDNWO, IRGENDWANN

<i>TIERE/WIRKLICHKEITSBEGRIFF/ZEITBEGRIFF</i>	30
---	-----------

MARTHA SAH TRAM

<i>PRAG/ETERNITY STARTS HERE/PATAPHYSIK/TIERE-MOTIV/BRETAGNE</i>	57
--	-----------

BEOBACHTEN SIE MICH!

<i>CRASH TEST DUMMIES/NOUVELLE VAGUE VIENNOISE/NEW YORK/MUSIKVIDEO</i>	90
--	-----------

KALT KOCHT

<i>KOCHTHEMATIK/DOKUMENTE ÜBER JÖRG KALT</i>	123
--	------------

NACHHER	130
----------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	132
----------------------	------------

INTERNETQUELLEN	137
------------------------	------------

KOLUMNENNACHWEIS	139
-------------------------	------------

FILMOGRAPHIE	143
---------------------	------------

FILMOGRAPHIE JÖRG KALT	145
-------------------------------	------------

ANHANG	147
---------------	------------

ABSTRAKT	147
-----------------	------------

CURRICULUM VITAE	149
-------------------------	------------

VORHER

Ich schreibe über Jörg Kalt. Immer, wenn ich die Frage nach dem Thema meiner Arbeit beantworte, formen sich die Gesichter meiner Gegenüber zu Fragezeichen, denn selten hat jemand zuvor von dem Filmemacher gehört. Auch mir ist es vor einiger Zeit nicht anders gegangen, was sich allerdings ändert, als mich am 20. November 2008 das Österreichische Filmmuseum in sein Unsichtbares Kino lockt:

„Als Filmemacher war Jörg Kalt (1967-2007) einer der ungewöhnlichsten Künstler im österreichischen Kino. Nun ist er, posthum, auch als Schriftsteller zu entdecken. [...] Die Veranstaltung würdigt Jörg Kalts literarisches wie filmisches Schaffen: Georg Friedrich und Ursula Strauss lesen aus seinen Texten, danach ist einer seiner schönsten Filme zu sehen: *Richtung Zukunft durch die Nacht* mit Kathrin Resetarits, Simon Schwarz und Barbara Albert. Die drei Darsteller/innen, die mit Jörg Kalt eng befreundet waren, werden anwesend sein.“¹

Es ist ein sehr magischer und liebevoll gestalteter Abend gewesen, was einerseits den Beteiligten, vor allem aber dem wundervollen *Richtung Zukunft durch die Nacht*² zu verdanken gewesen ist. Dem ist durch die Lesung einiger *du*-Kolumnen des neu erschienen Buches *Mögliche Filme*³ ein fabelhafter Einstieg geboten worden. Ich erinnere mich noch gut an den Charme der unterschiedlichen Vorlesungsweisen. Nach dem Publikumsgespräch ist der Abend zu Ende und es bleibt die Euphorie und der Drang, mehr von diesem Filmemacher zu erfahren. Schnell erfolgt darauf die Ernüchterung, denn nachdem das Buch vor- und rückwärts durchgelesen und Kalts letzter Film *Crash Test Dummies*⁴ gesichtet ist, gibt es nicht mehr viel über den Regisseur und Schriftsteller herauszufinden. Ein knappes Jahr später, am 17. September 2009 erscheint die DVD-Edition *In Memoriam Jörg Kalt*, die sowohl *Richtung Zukunft durch die Nacht* als auch die drei Kurzfilme *Bitte – Danke. Gute Fahrt!*⁵, *Telekolleg 'Pataphysik'*⁶ und *Meine Mutter war ein Metzger*⁷, sowie das Interview *Kalt kocht*⁸ beherbergt. Um mit Winfried Pauleit zu sprechen, ist mit der Handhabbarwerdung und somit auch der Zitierfähigkeit des Films, dessen Kinoerlebnis mich so beeindruckt hat, die

¹ Österreichisches Filmmuseum (Hg.), „Jörg Kalt – Mögliche und wirkliche Filme. Lesung und Filmvorführung“, *Monatsprogramm Österreichisches Filmmuseum*, November 2008, S. 30.

² *Richtung Zukunft durch die Nacht*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2002.

³ Jörg Kalt, *Mögliche Filme*, Wien: Czernin 2008.

⁴ *Crash Test Dummies*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2005.

⁵ *Bitte – Danke. Gute Fahrt!*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1997.

⁶ *Telekolleg 'Pataphysik'*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1996.

⁷ *Meine Mutter war ein Metzger*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1997.

⁸ *Kalt kocht*, Regie: Eva Testor/Niki Mossböck, Österreich 1999/2008.

Entscheidung gefallen, mich mit Jörg Kalt näher auseinander zu setzen.⁹ Es ist für mich außerdem schnell klar gewesen, Filme und Kolumnen zusammen zu denken, schließlich ist das auch mein erster Zugang zu seiner Arbeit gewesen. Nach erneuter aufwallender Euphorie erfolgt wiederum Ernüchterung. Sekundärliteratur zu Jörg Kalt gibt es praktisch nicht. Die Presse wird erst ab *Richtung Zukunft durch die Nacht* auf ihn aufmerksam, seine zuvor entstandenen Kurzfilme werden abschätzig bis gar nicht erwähnt, gehen in der Wellenbewegung unter, die da Neuer Österreichischer Film heißt. Neben den Filmen und Kolumnen bilden meine größte Quelle daher Gespräche mit Jörg Kalts Familie, Freunden und Kollegen¹⁰, die ich aufgezeichnet habe und zu großen Teilen hier wieder geben werde. Dabei habe ich mich auf eine Auswahl von Interviewpartnern beschränken müssen, denn es ist bald ersichtlich geworden, dass Kalt in großen Teilen der österreichischen Filmszene Eindruck hinterlassen hat. Aber auch über die Landesgrenze hinaus lässt sich seine Spur verfolgen. Meine Recherche hat mich zum Beispiel nach Prag geführt, wo Jörg Kalts filmische Laufbahn ihren Ausgangspunkt genommen hat. Durch die Gespräche ist außerdem deutlich geworden, dass nicht nur seine literarischen und filmischen Arbeiten sehr stark aufeinander bezogen sind, sondern dass einige auch eng mit seinem Privatleben verbunden und daraufhin zu lesen sind. So finden sich manche erzählten Anekdoten und Erlebnisse als Kolumnen und realisierte Filme wieder. „Es ist darüber hinaus nun eine Art Autobiografie geworden.“¹¹, schreibt Dieter Bachmann in seinem Nachwort zu *Mögliche Filme*. Stefan Bachmann meint in Bezug auf die versteckte Autobiographie:

„Man konnte sich mit Jörg eigentlich nicht wirklich auf einer normal analytischen Ebene unterhalten. Es ging immer ein bisschen über ein Spiel, genauso wie die Kolumnen ja auch spielen mit Formen, mit Vorstellungen, mit Verschleierungstechniken dessen, was der Kern ist. Trotzdem haben sie etwas total Berührendes, weil man merkt, dass sie aus einer Not, aus einem Anliegen, aus einem Gefühl heraus entstanden sind.“¹²

Sehr persönlich ist auch die Kolumne „Die falsche Einstellung ist die richtige“, deren Titel ich für meine Arbeit entlehnt habe.¹³ In ihr beschreibt Kalt den Weg vom Jugendlichen, der sein Leben zum Film macht, hin zum Filmemacher, der Filme zu seinem Leben macht. Sie

⁹ Vgl. Winfried Pauleit, „Filmwissenschaft und Videoüberwachung“, *nach dem film* 5, www.nachdemfilm.de/print/251, Zugriff am 11. 5. 2011.

¹⁰ Zu Gunsten einer besseren Lesbarkeit sind im Folgenden alle Formulierungen geschlechtsneutral zu verstehen.

¹¹ Dieter Bachmann, „Unmöglich mögliche Filme“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 207-211, hier S. 211.

¹² Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

¹³ Jörg Kalt, „Die falsche Einstellung ist die richtige“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 7-10.

handelt vom Außenseitersein und von falschen Einstellungen, von sogenannten Outtakes, die das eigentliche Leben im Film zum Vorschein bringen. Ich werde ebenfalls das Hauptaugenmerk auf Kalts Weg als Filmemacher legen, als der er in der Öffentlichkeit gerne wahrgenommen worden wäre, wie ihn Simon Schwarz bei unserem Gespräch zitiert.

„Ich will nicht als Journalist wahrgenommen werden, ich möchte als Filmemacher wahrgenommen werden. Ich möchte nicht gute Kolumnen schreiben oder tolle journalistische Reportagen machen. Das wollte ich nie, das muss ich nur machen, damit verdiene ich mein Geld, aber es macht mich nicht glücklich. Ich bin Filmemacher und ich möchte als Filmemacher wahrgenommen werden, aber niemand nimmt mich als Filmemacher wahr. Und ihn hat auch niemand so wahrgenommen.“¹⁴

Die Arbeit widmet sich daher Jörg Kalts gesamten filmischen Oeuvre und bietet Lesarten an, die den Ausgangspunkt zu weiteren Auseinandersetzungen bilden sollen. Sie dokumentiert außerdem meine persönliche Reise, deren Ziel es gewesen ist, ein Bild von einem Filmemacher zu konstruieren, den ich selbst nie persönlich kennen gelernt habe und das durch Hilfe anderer entstanden ist. Der klassisch wissenschaftliche Aufbau weicht deshalb einem eher essayistischen Stil. Obwohl ich zu Beginn gänzlich auf eine Gliederung habe verzichten wollen, habe ich mich zu Gunsten einer besseren Lesbarkeit für vier Zwischentitel entschieden, die allerdings nur der Orientierung und nicht zur Klassifizierung dienen sollen.

Beginnend mit Jörg Kalts Kolumnentätigkeit wird, unter der Berücksichtigung der literarischen Drehbücher und Dialoge, der Bogen zu *Richtung Zukunft durch die Nacht* geschlagen. Hierbei wird auch die persönliche Komponente seiner Arbeit berücksichtigt und auf Kalts letztes Filmprojekt *Tiere*, das nur als Drehbuch vorhanden ist, eingegangen. Unter dem ersten Titel **IRGENDWIE, IRGENDWO, IRGENDWANN** wird *Tiere* weiterführend unter zu Hilfenahme einiger Filme und Kolumnen analysiert und eine Konstruktion versucht. Auch wird Kalts Wirklichkeits- und Zeitbegriff erläutert. Der Abschnitt **MARTHA SAH TRAM** beschreibt anschließend seine Zeit an der Filmschule FAMU in Prag und kommt dann auf seinen ersten Film *Eternity starts here*¹⁵ zu sprechen, ehe die Rolle der 'Pataphysik für sein Werk Erwähnung findet. Auch das häufig auftretende Tiere-Motiv, sowie die Bretagne als Handlungsort einiger seiner Kolumnen werden besprochen. Der dritte Zwischentitel **BEOBACHTEN SIE MICH!** leitet zu Kalts letztem realisierten Film *Crash Test Dummies* über, bezüglich diesem in der Presse und Literatur geläufige Lesarten besprochen und überdacht werden. Weiters wird Kalts genereller Stellenwert in der Öffentlichkeit unter dem Eindruck

¹⁴ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

¹⁵ *Eternity starts here*, Regie: Jörg Kalt, Tschechien 1992/1993.

der Nouvelle Vague viennoise erläutert. Auch auf seinen New York Aufenthalt, bei dem der Kurzdokumentarfilm *Living in a box*¹⁶ entsteht, wird eingegangen, genauso wie auf den Dreh des Musikvideos *Happy together*¹⁷ der Band Fuzzy Casino. Diesen Teil abschließend wird Kalts Mitarbeit bei Produktionen anderer Filmemacher aufgezeigt. Der letzte Abschnitt **KALT KOCHT** verbindet seine Leidenschaft Kochen mit seinen filmischen und literarischen Werken und verweist schließlich auf vier filmische Arbeiten von und über Jörg Kalt, die uns als Dokumente erhalten geblieben sind.

¹⁶ *Living in a box*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2000.

¹⁷ *Happy together*, Regie: Jörg Kalt, Deutschland 2003.

DIE FALSCH EINSTELLUNG IST DIE RICHTIGE

„Sie heißt Petra, eine Tschechin, ich kenne sie seit zwei Monaten. Sie liegt vor mir, ihr schneeweißer, ebenmäßiger Körper, ihr hellblondes Haar, zu einem zylinderartigen Aufbau zusammengesteckt. Ihr Äußeres mag unscheinbar sein, doch ist ihr Inneres so reich, der Genuss, den sie verschafft, so groß. Diese Glut, die in ihr brennt, und doch, die Beherrschung, die Geduld, mit der sie auf mein heißes Hartholz wartet, dessen roten Kopf ich reibe, bis er zu brennen scheint und ich ihn an ihren krausen Busch führe. Dort springt der Funke über, und ein Fest der Sinne beginnt, einziehen, ausstoßen.

- Lassen Sie doch diese Frau in Ruhe!

- Das war eine Zigarette!

- Friede ihrer Asche.

- Allerdings. Hören Sie sich das an: „Eine Kolumne soll das Denken anregen!“¹⁸

Mit diesen ersten Zeilen beginnt im Januar 1992 Jörg Kalts Tätigkeit als Kolumnist des Schweizer Kulturmagazins *du – Zeitschrift der Kultur*, die er bis zu seinem Tod 2007 ausübt. Zu dieser Zeit befindet er sich in Prag, um dort an der Filmschule FAMU zu studieren und seine ersten Filme zu verwirklichen. Dieser Text, in dem Kalt eine Zigarette der Marke „Petra“ zu seiner Geliebten personifiziert, bevor er in den Dialog mit dem Leser tritt, um sich über Zeit- und Realitätsbegriff auszutauschen, beinhaltet schon ziemlich viel davon, worum sich seine künstlerische Arbeit hauptsächlich drehen wird, um die Möglichkeiten von Wirklichkeit und dem grotesken Umgang mit Dingen und Tieren. Da das regelmäßige Schreiben nahezu gleichzeitig mit seinem filmischen Schaffen einsetzt, verwundert es nicht, dass sich Film und Literatur ständig durchdringen und dringlichst einfordern, gemeinsam betrachtet zu werden. „Kalts Kolumnen aber waren Kino pur, quasi das Konzentrat von Film.“¹⁹, schreibt Dieter Bachmann, von 1988 bis 1998 Chefredakteur der Zeitschrift, in seinem Nachwort zu Jörg Kalts gesammelten Kolumnen, die 2008 in Buchform erschienen sind.

„Er war kein Journalist. Das war er wirklich nicht. Er war auch nicht einfach nur Kolumnenschreiber, sondern das war schon literarisch, was er da geschrieben hat. Das ist einfach so. Das ist besser als manch anderer Roman, der ganz gut verkauft wird. Es waren halt keine Romane, sondern Kurzgeschichten.“²⁰

¹⁸ Jörg Kalt, „Geld und Nacktheit“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 193-197, hier S. 193.

¹⁹ Bachmann, „Unmöglich mögliche Filme“, S. 211.

²⁰ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

Dass Simon Schwarz damit Recht hat, wird nicht nur jeder zu bestätigen wissen, der jemals eine Zeile von Jörg Kalt gelesen hat, sondern lässt sich auch durch Judith Ricker-Abderhaldens Definitionsversuch der literarischen Kolumne zeigen, die sie damit als neue literarische Form der deutschsprachigen Schweiz einführt.

„Die literarische Kolumne ist eine Sonderform des Feuilletons, das wiederum eine Sonderform des längeren Essays ist. Literarische Kolumnen sind kurze, leicht verständliche, aber kluge und originelle, meist auch unterhaltsame und – was wichtig ist – *künstlerisch gestaltete* Abhandlungen über beliebige Themen, häufig aus dem Erfahrungsbereich der Leser.“²¹

Jörg Kalts literarisches Schaffen in der Zeitschrift *du* entspringt allerdings sehr seinem eigenen Erfahrungsbereich und lässt sich in vier Etappen einteilen, die auch seine Lebensabschnitte widerspiegeln. Die ersten Kolumnen erscheinen unter dem Oberbegriff „Moral & Fantasy“ und entstehen in Prag. Die von Januar 1992 bis November 1993 erscheinenden Texte sind daher von Kalts Eindrücken und Erlebnissen in Tschechien geprägt und meist aus seiner persönlichen Sicht erzählt. Danach pausiert er von 1994-96, zieht in der Zwischenzeit von Prag nach Wien und beginnt sein Studium an der Wiener Filmakademie, bis im Februar 1997 erneut Kolumnen, diesmal unter dem Titel „Abspann“, erscheinen. Anhand von Filmbeispielen, die auch ganz gut den persönlichen Geschmack Kalts verraten, wird jeweils ein Filmberuf erklärt, den er durch Interviews mit den betreffenden Personen recherchiert hat.

„Das tönt trocken – aber man sieht in diesem Buch, was ein Virtuose wie Jörg Kalt daraus gemacht hat. Traumwandlerische Sicherheit in der Auswahl von Film und Filmjob ... und dann wird aus dem Anlass etwas ganz Eigenständiges, eine Novelle über Film und Leben. Was da unter dem lapidaren Titel „Abspann“ erschien, das war vom ersten Augenblick an schon Literatur.“²²

Bis Ende 1998 erscheinen diese Kolumnen, die mit Lars von Triers *Breaking the waves*²³ und dem Beruf des Focus-Pullers beginnen und mit Scorseses *Taxi Driver*²⁴ enden. Vom Januar 1999 bis zur Juli/August-Ausgabe des Jahres 2003 entstehen Texte, die, ähnlich wie die

²¹ Judith Ricker-Abderhalden, „Die Kolumne als literarische Gattung. Bemerkungen zur neueren Kurzprosa der deutschsprachigen Schweiz“, 1945-1995. *Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Hg. Gerhard P-Knapp/Gerd Labrousse, Amsterdam: Rodopi 1995, S. 211-237, hier S. 233.

²² Bachmann, „Unmöglich mögliche Filme“, S. 210.

²³ *Breaking the waves*, Regie: Lars von Trier, Spanien/Dänemark/Schweden/Frankreich/Niederlande/Norwegen/Island 1996.

²⁴ *Taxi Driver*, Regie: Martin Scorsese, USA 1976.

„Moral & Fantasy“-Texte, starken Bezug auf Kalts damalige Situation als Filmemacher in Wien und persönliche Erlebnisse nehmen, aber auch Fantasiekolumnen sind darunter zu finden. Diese werden schließlich von den „Noch nicht gedrehten Filmen“ abgelöst, die von Februar 2004 bis Juni/Juli 2007 erscheinen. Hier besetzt Jörg Kalt seine Filmideen bereits mit Schauspielern.

Als weiteren Definitionspunkt der literarischen Kolumne sieht Ricker-Abderhalden, dass sie an ein breites Publikum gerichtet ist.²⁵ Dies wird in Jörg Kalts Fall schon dadurch relativiert, dass die Zeitschrift *du*, im Gegensatz zu Tageszeitungen, nur eine bestimmte Leserschicht anspricht. Weiters wird eine, nicht von Anfang an geplante, Buchveröffentlichung der gesammelten Kolumnen genannt.²⁶ Diese übernimmt übrigens nur zum Teil die Einteilung des *du*-Magazins, nämlich im Falle der „Abspann“-Kolumnen und der „Noch nicht gedrehten Filme“, die hier allerdings den Titel „Mögliche Filme“ tragen. Dagegen werden einige der „Moral & Fantasy“-Texte, sowie der nicht näher betitelten Arbeiten, im Buch durchmischt und unter die Oberbegriffe „Kino“ und „Zwischentitel“ gestellt. Aber das nur am Rande. Als Produktionsbedingungen nennt Ricker-Abderhalden das Erscheinen in relativ regelmäßigen Abständen – dass dies der Fall ist, ist soeben bewiesen worden – genauso wie den „extremen Zeitdruck“, unter dem die Kolumnen entstehen.²⁷ „Das war immer ein riesiges Problem, dass die Kolumnen nie termingerecht eingetroffen sind. Es war immer auf den letzten Drücker.“²⁸, erinnert sich Stefan Bachmann. Auch wenn Ricker-Abderhalden der literarischen Kolumne kein „verbindliches Formschema“ vorgibt, erwähnt sie dennoch immer wieder den „Plauderton“, der zumindest für die von ihr untersuchten Beispiele symptomatisch zu sein scheint.²⁹ In Jörg Kalts Texten spiegelt sich sehr deutlich seine jeweilige Gemütslage wieder. Mal sind sie ironisch, erhellend, aufmunternd positiv, dann wieder düster und beklemmend, doch als „plaudernd“ würde ich sie nicht bezeichnen. „Ich glaube, dass er wirklich eine düstere Seite hatte und gleichzeitig ein irrsinnig warmherziger, irrsinnig liebenswerter Mensch war.“³⁰, so Kathrin Resetarits. Als ein Beispiel wäre hier die Kolumne „Grammatik“³¹ zu nennen. Dieser „mögliche Film“ hat das Substantiv „Kombüse“ und das Verb „kentern“ als Hauptdarsteller vorgesehen, die zuerst noch gut von

²⁵ Vgl. Ricker-Abderhalden, „Die Kolumne als literarische Gattung“, S. 233.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²⁹ Vgl. Ricker-Abderhalden, „Die Kolumne als literarische Gattung“, S. 234.

³⁰ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

³¹ Jörg Kalt, „Grammatik“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 137-139.

einem Abenteuerromanschreiber gebucht, nach einer Sinnkrise desselbigen aber zu arbeitslosen Worten werden.

„Am nächsten Tag steht „Kombüse“ etwas verunsichert in einem Worthaufen und wartet auf die Satzstellung. Sie versucht Konversation zu machen, ohne Erfolg, ihr Aussehen (ausgefranzte, kurze Hosen, gestreifter Pulli) scheint den Rest der eher arrogant wirkenden Vokabeln zu befremden. Einige Verben rauchen, andere trinken Kaffee. Bald erklingt die Sirene, man positioniert sich: „Hugh Barley stieg von seinem Ross und flanierte Richtung Reservatenkammer, als sich ihm seine Kombüse Sarah in den Weg stellte, deren gerötete Backe er küsste.“ „Was macht die Dicke hier?“, murmelt „flanieren“, als sie aus der Deklination aufsteht. Allgemeines Schulterzucken. Das Komma tuschelt mit dem Relativpronomen. Die Tür fliegt auf, und ein verschwitztes Hauptwort wirft sich ins Satzgefüge, sie sei spät, jemand habe die Luft aus ihren Autoreifen abgelassen, sie habe die U-Bahn nehmen müssen und was die Dicke an ihrem Platz verloren hätte. „Konkubine“ mustert „Kombüse“ von oben bis unten. Diese Hosen! [...] Heute arbeiten „kentern“ und „Kombüse“ nur noch selten zusammen, manchmal, wenn ein Platz in einem Kinderbuch frei wird, treffen sie sich. Kurz flackern dann die alten Zeiten wieder auf. In der Mittagspause sitzen sie allein am Tisch. Am anderen sitzen „Maus“, „Bär“ und „hoppeln“, machen schlechte Witze und lachen eine Spur zu lange darüber.“³²

Dieser Ausschnitt vermittelt, denke ich, sehr gut die Stimmung der gesamten Kolumne, eine der Lieblingskolumnen von Simon Schwarz, die während der Dreharbeiten zu *Crash Test Dummies* entstanden ist. „Da war er sehr glücklich, da ging es ihm sehr gut und das merkt man auch sofort an dieser Kolumne. Es hat etwas sehr Positives, was sehr Freudiges, was sehr Kindliches, das hat er nicht oft in seinen Kolumnen.“³³ Im starken Gegensatz dazu steht „Falsche Beschreibung“³⁴, in der Jörg Kalt Sexualität und Gewalt alternierend montiert. Während ein Mann und eine Frau in der Wohnung Zärtlichkeiten austauschen, fällt die Tochter einem Gewaltverbrechen zum Opfer.

„Er berührt seine Frau und seine Augen glitzern, denn eben hat eine Wolke einem Wind gehorcht, und die Sonne drang gerade durch das Fenster, an den geputzten Stellen zumindest, an manchen klebt noch Mittel und schneidet das Licht in Teile. Die reflektieren dann bloss, spiegeln kurz das, was draussen vorgeht und dringen nie nach innen. Die Sonne geht unter im See, und der Schatten des Schuppens wird länger und der Kerl greift an sein Messer und reibt es, während der Schatten des Mädchens am Wegrand zerklüftet und Teile davon in den Graben fallen. [...] Oben steht der Vater, und seine Gedanken werden blutig. Er weiss, dass seine Tochter ihm ab heute nicht mehr gehört. Er

³² Kalt, „Grammatik“, S. 138f.

³³ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

³⁴ Jörg Kalt, „Falsche Beschreibung“, *du Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1999, S. XIV.

wird sie später zur Polizei begleiten, sie wird den Tathergang schildern und den Kerl beschreiben, und ihre Beschreibung wird falsch sein.“³⁵

Nach Jörg Kalts Tod im Juli 2007 veröffentlicht das *du*-Magazin in der Augustausgabe nochmals seine Kolumne „Die lästigen Haustiere“³⁶, sowie „Von den Vorzügen der Pizza Grande“³⁷, ein Text zum Thema Locarno. Im letzten Heft des Jahres findet sich „Taschenmesser“³⁸, ein von ihm hinterlassener Lexikontext, eigens für diese Ausgabe. In diesem erinnert sich Kalt an einen Irlandaufenthalt, von dem mir auch Stefan Bachmann erzählt hat, der mit ihm gemeinsam die Reise bestritten hat.

Im Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren lernen sich Jörg Kalt und Stefan Bachmann am Literargymnasium Rämibühl in Zürich kennen – über die Literatur:

„Er war jemand, der wahnsinnig gerne gelesen hat und er hatte so einen guten, skurrilen, ausgefallenen Büchergeschmack und ich war latent auch an so was interessiert und habe über ihn aber noch mal eine andere Literatur kennen gelernt. Mehr so amerikanische, englische, auch irische Schriftsteller und darüber hat sich irgendwie eine Freundschaft entsponnen und ich weiß nicht wie wir ins Gespräch gekommen sind, aber irgendwie haben wir angefangen uns Briefe zu schreiben.“³⁹

In diesem jungen Alter ist dann ein Briefwechsel entstanden, der sich bis zuletzt fortgesetzt hat und während der Schulzeit täglich vollzogen worden ist.

„Oft waren das so pubertäre, merkwürdige, pathetische, überzogene Schwelgereien, die immer ein bisschen versucht haben, den Ton einer bestimmten Literatur zu imitieren. Zwischen den Zeilen haben wir uns über unsere Sorgen und Nöte ausgetauscht. Vordergründig war es eigentlich immer eine Attitüde oder eine Rolle, fast wie wenn wir Figuren gewesen sind. Und so war eigentlich die Freundschaft von mir zu ihm immer, dass wir uns in Szenerien hinein fantasiert haben und unser Leben zum Film gemacht haben.“⁴⁰

Aus dem Briefwechsel sind Fortsetzungsromane geworden, die im Alter von achtzehn bis zweiundzwanzig entstehen und im Wechsel geschrieben werden. Zu den literarischen Vorbildern zählen dabei unter anderen Charles Bukowski und Hunter S. Thompson – auch bei den gemeinsamen Reisen. So zum Beispiel bei einem gemeinsamen Berlinaufenthalt im Alter

³⁵ Kalt, „Falsche Beschreibung“, S. XIV.

³⁶ Jörg Kalt, „Die lästigen Haustiere“, *du Kulturmagazin* 778, August 2007, S. 82.

³⁷ Jörg Kalt, „Von den Vorzügen der Pizza Grande“, *du Kulturmagazin* 778, August 2007, S. 62.

³⁸ Jörg Kalt, „Taschenmesser“, *du Kulturmagazin* 782, 2007, S. 76+78.

³⁹ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

⁴⁰ Ibid.

von ungefähr achtzehn, neunzehn Jahren, wo sie im bukowskischen Sinne die Zeit verbracht haben oder bei einer Reise ins Engadin, die Jörg Kalts Kolumne „Alea iacta est“ beschreibt:

„Es mag gut sechs Jahre her sein, als S. und ich uns auf die Suche nach dem schweizerischen Traum machten. Angespornt durch die Lektüre von Hunter S. Thompsons „Fear and Loathing in Las Vegas (A Savage Journey to the Heart of the American Dream)“, ein Buch, das wir beide zu unserem Knigge ernannt hatten und das die einmalige und drogenzerfräste Odyssee zweier Wahnsinniger nach, in und um Las Vegas zum Thema hat, beschlossen wir, es Thompson und seinem samoanischen Anwalt, unseren Helden, gleichzutun, uns ebenfalls mit einer Armee von Narkotika zu bewaffnen und uns ebenfalls in die gefährlichen Regionen der Heimat aufzumachen, ins Engadin, um dort den schweizerischen Traum in seiner Wahr- und Wirklichkeit aufzuspüren und dingfest zu machen. Das Ganze artete nicht eben aus. [...] Freilich, später, als wir die Realität fiktionalisierten, schrieben wir uns Szenen an den Hals, in denen S. fremde Menschen mit großen Messern bedrohte und ich mich als sein Arzt ausgab, ihm Pillen fütterte, worauf er, zum Identitätswolpertinger mutiert, Hauswände vollspeichelte und, nicht unähnlich dem Zwerg von Fantasy Island, „Der Traum! Der Traum!“ brüllend, mit ausgestreckten Zeigefingern durch die Gegend rannte. Später, freilich.“⁴¹

Bei der Beschäftigung mit Hunter S. Thompson kommt man um den Begriff des „Gonzo journalism“ nicht herum. „Er schrieb [...] das ultimative Buch jener speziellen Spielart des New Journalism, die er selbst „Gonzo Journalism“ taufte. Das hieß nichts anderes, als dass der Erzähler, sagen wir, aktiv an der Geschichte teilnimmt.“⁴² Es ist allerdings nicht ganz richtig von Christian Seiler, dass Thompson selbst den Gonzo-Begriff erfunden hat. Die Bezeichnung stammt von Bill Cardoso, „a phrase he thought stemmed from the French Canadian *gonzeaux*, meaning a ‘shining path’.“⁴³ Thompson hat jedenfalls den Begriff übernommen und ihn für sich adaptiert, indem er ihn als Reportagestil bezeichnet hat, der auf William Faulkners Idee basiert, „that the best fiction is far truer than journalism [...] – and the best journalists have always known this.“⁴⁴ Wie es Travis Elborough ausdrückt, hat Thompson damit sein schon zuvor praktiziertes „stream-of-consciousness writing“ bezeichnet.⁴⁵ „His idea was to buy a fat, spiral-bound notebook and record everything as it happened and then get it published exactly – facsimile –without editing. [...] He hungered

⁴¹ Jörg Kalt, „Alea iacta est“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 202-205, hier S. 202ff.

⁴² Christian Seiler, „Der letzte Schuss“, *profil* 9, 28. Februar 2005, S. 152-153, hier S. 152.

⁴³ Travis Elborough, „P.S. Ideas, interviews & features“, *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, Hunter S. Thompson, Illustrated by Ralph Steadman, London: Harper Perennial 2005, S. 1-26, hier S. 16.

⁴⁴ Ralph Steadman, *The joke's over. Bruised memories: Gonzo, Hunter S. Thompson, and me*, Orlando: Harvest Books 2007, S. 69.

⁴⁵ Vgl. Elborough, „P.S. Ideas, interviews & features“, S. 16.

after a mind picture.“⁴⁶, schreibt Ralph Steadman über Thompson. Travis Elborough beschreibt Gonzo dazu als Hybrid und verbindet es mit der gleichnamigen Figur des Gonzos aus der Muppet Show. „Rather like our blue furry Muppet friend, *Fear and Loathing* is itself a hybrid. ‘It’s reportage, it’s fiction...What is it? It’s Gonzo!’“⁴⁷ Ohne Zweifel müssen neben Thompsons Schreibstil aber auch die Illustrationen von Ralph Steadman Erwähnung finden, die Jörg Kalt ebenfalls sehr verehrt hat. In einem Porträt, das Kalt über sich selbst mit einer Handkamera gefilmt hat und wahrscheinlich als Bewerbungsvideo für die Wiener Filmakademie gedient hat, sieht man sein Zimmer, das ein von Steadman für Stefan Bachmanns *Titus Andronicus* Inszenierung gestaltetes Poster beherbergt.⁴⁸ Zu der Verbindung von Schreiben und Zeichnen gesellt sich noch der „cruel humor“, der stilbildend für den Gonzo Humor, aber auch für Jörg Kalt ist.⁴⁹ „Sein Humor kannte ja keine Grenzen. Das schätze ich ja auch sehr. Der schwarze Humor, der wirklich vor nichts Halt macht.“⁵⁰ Somit lässt sich Kalts Schaffen zwischen literarischer Kolumne und Gonzo Journalismus ansiedeln. Denn wie schon bereits erwähnt, zeugen seine Texte meist von einer fiktiven Bearbeitung und Überhöhung eigener Erlebnisse, denn von gesellschaftlich relevanten Themen aus dem Erfahrungsbereich der Leser, sind aber doch künstlerisch gestaltet und durchdacht und ähneln nicht einem stream-of-consciousness-writing. Wie wichtig Thompsons Buch für Jörg Kalt gewesen ist, hat mir auch Matt Kaden, der mit ihm die Filmschule FAMU in Prag besucht hat, in einer amüsanten Anekdote geschildert.

„*Fear and Loathing In Las Vegas* already was my favourite book, but he kindly lent me his copy which had significant sentimental value to him due to some writing and drawings that he did with Stefan Bachman during some relevant rampage. There was a point when I could no longer find this book, although I had not misplaced it. Jörg was very upset. It later turned out to be my friend David Demallie who had visited and smuggled it with him when he left. He claimed that I had let him borrow it along with my copy of *A Clockwork Orange*. This was nonsense. I never would have lent him either one. I got to tell Jörg this in a letter. His response was hilarious: "What is this David Demollay? Spirit of christmas past? Cook his intestines on small flame, whiff of oregano on the outer crust, whisk for 15 minutes and then let him SIMMER! The stupid shit took hold of the two single books, that could have saved you here, it's important to realize, that all this is his mistake. He should know that, explain it to him!"“⁵¹

⁴⁶ Steadman, *The joke's over*, S. 69.

⁴⁷ Elborough, „P.S. Ideas, interviews & features“, S. 15f.

⁴⁸ Selbstporträt Jörg Kalt, Österreich ca. 1994.

⁴⁹ Vgl. Steadman, *The joke's over*, S. 154.

⁵⁰ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

⁵¹ Interview mit Matt Kaden per E-mail am 5. 8. 2011.

Neben den, meist amerikanischen und irischen, literarischen Vorbildern, zu denen auch noch Flann O'Brien und Kurt Vonnegut zu zählen wären, findet Jörg Kalt natürlich auch zahlreiche filmische Inspirationsquellen. Hier liegt das Interesse vor allem bei den so genannten Nischenfilmen, obwohl auch das Populäre Kino einige Denkanstöße zu bieten gehabt hat:

„Wir haben zusammen auch *Dirty Dancing* geguckt und haben dann eine Nacht lang darüber diskutiert und den eigentlich unter der Maßgabe angeschaut, dass der komplett dadaistisch und surreal ist. Das hat immer total Spaß gemacht, dieses Querdenken mit ihm zusammen, das war einfach wunderschön.“⁵²

Dennoch, *Dirty Dancing*⁵³ hat es nicht unter die „Abspann“-Kolumnen geschafft, wohl aber Filme wie *Midnight Run*⁵⁴ – „Er ist nicht in die Geschichte eingegangen, außer vielleicht in die persönliche Geschichte derer, die damals im Kino Wellenberg saßen und die Worte von der Leinwand klaubten.“⁵⁵ – und besonders *Withnail and I*⁵⁶, den sie – so Stefan Bachmann – mehrmals zusammen im Kino gesehen haben.

„Die arbeitslosen Schauspieler Withnail (Richard E. Grant) und I (Paul McGann) leben, zusammen in ihrer Wohnung, im London der späten sechziger Jahre. Die Stadt stinkt, im Waschbecken wächst etwas, der Weinvorrat geht zur Neige, das dynamische Duo beschliesst, ein paar Tage im Landhaus von Withnails schwulem Onkel Monty zu verbringen. Der Kurzurlaub artet zur Katastrophe aus, insbesondere als Monty zu ihnen stösst und beginnt, I den Hof zu machen. Gerade noch rechtzeitig ruft die Bühne, I ist engagiert, der Rückzug nach London wird angetreten, I schert sich die Haare und verabschiedet Withnail, der allein im Regen zurück bleibt und Shakespeare zitiert.“⁵⁷

Stefan Bachmann erinnert sich: „Rückblickend ist das auch wieder unsere Geschichte. Das wird mir jetzt eigentlich klar. Und er ist natürlich Withnail und ich bin natürlich I und ja, so kann man sich das eigentlich vorstellen. Genauso.“⁵⁸ Ähnlich wie Hunter S. Thompson hat sich hier eine gute Vorlage zur Imitation geboten:

„Vor zwölf Jahren, in den Tiefen einer düsteren Zeit also, man war bereits zu alt für die Pubertät, wachte aber trotzdem noch jeden Morgen neben ihr auf,

⁵² Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

⁵³ *Dirty Dancing*, Regie: Emile Ardolino, USA 1987.

⁵⁴ *Midnight Run*, Regie: Martin Brest, USA 1988.

⁵⁵ Jörg Kalt, „Midnight Run“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 19-22, hier S. 21.

⁵⁶ *Withnail and I*, Regie: Bruce Robinson, Großbritannien 1987.

⁵⁷ Jörg Kalt, „Withnail and I“, *du Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1998, S. 95.

⁵⁸ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

waren Filme wie *Withnail and I* sinnstiftende und existenzversichernde Medikamente, Anleitungen zum wahren Leben, vollgestopft mit zitierbaren Dialogen und seltsamen Situationen, die zu kopieren man sich die grösste Mühe gab. [...] In Kombination mit der anderen, literarischen, Bedienungsanweisung für erfolgreiches Versagen, Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas*, war *Withnail and I* eine Quelle des Guten und des Wahren. Hier wurde nicht gelogen.“⁵⁹

Neben Anleitungen zum „erfolgreichen Versagen“, hat *Withnail and I* bestimmt auch genug Vorlage für die Reisen geboten. „Es sind eigentlich immer um unsere Reise herum große Geschichten entstanden, die aber eher im Kopf stattgefunden haben. Erlebt haben wir eigentlich gar nicht so viel, aber wir haben uns immer ausgedacht, was wir alles hätten erleben können.“⁶⁰ So auch bei der erwähnten Reise nach Irland mit sechzehn, die Kalt, neben der Kolumne, auch in einem gezeichneten Reisetagebuch festgehalten hat.

„Wir wollten dringend zwei Wochen lang überleben, tote Igel von der Strasse kratzen und daraus Hasenfallen basteln, mit deren Inhalt wir einen Bären anlocken würden, aus dessen Fell sich ein Mantel schneiden liesse. Falls der Winter einfiel und hart würde. S. wurde knapp nach Dublin krank und blieb es für fünf Tage. Flüsse durchquerten wir nicht watend, sondern per Autostopp [...]. Wir schliefen auch nicht im mitgebrachten Zelt, benützten meine Brillengläser nicht zum Feuermachen und frassen keine Maden zum Frühstück. Wir übernachteten bei alten Damen, pflegten S.s Schnupfen am bullernden Ofen, tranken heissen Whisky und schworen uns jeden Abend, am nächsten Tag Speck und Bohnen zu kaufen und einfach in die Landschaft loszugehen, abseits von Wegen, vielleicht ein Floss aus den aufgeblähten Leichen einer Biberfamilie zu bauen und den Shannon ein stück [sic] flussaufwärts zu fahren.“⁶¹

Welche Rolle das Schreiben auch für seine filmische Arbeit gespielt hat, beschreibt Jörg Kalt selbst in einem Katalogtext der Diagonale 2006, wo zwei seiner Kurzfilme – *Meine Mutter war ein Metzger* und *Living in a box* – gemeinsam mit *Richtung Zukunft durch die Nacht* gezeigt werden. Ein Jahr nachdem er das Festival mit *Crash Test Dummies* eröffnet hat und ein Jahr vor seinem Tod, scheint ein Interesse für den Filmemacher aufzukeimen.

„Das Schreiben ist mein wichtigster Beitrag zum Film, vermutlich deshalb, weil ich sehr spät mit Regie begonnen habe und sehr früh mit Schreiben und das deshalb meine sicherere Disziplin ist. Ich schreibe meistens, so wie jetzt, in der Früh, am Küchentisch. Ich trinke Unmengen von Kaffee, der viel zu süß ist, neuerdings ist der Zucker aus, seitdem nehme ich Kandisin. Ich versuche,

⁵⁹ Kalt, „Withnail and I“, S. 95.

⁶⁰ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

⁶¹ Jörg Kalt, „Taschenmesser“, S. 76.

meine Drehbücher möglichst lesbar zu machen, also ihnen, soweit es meinen Möglichkeiten entspricht, auch eine literarische Qualität zu geben.“⁶²

Es ist diese literarische Qualität, die mich sofort begeistert hat, als ich das Drehbuch zu *Crash Test Dummies* durchgelesen habe. Schon nach wenigen Seiten hat mich zum Beispiel folgende Stelle zum lachen gebracht.

„JAN KELLER, ein junger Mann um die Dreissig, sitzt mit aufgesperrtem Kiefer im Zahnarztstuhl. Der Zahnarzt (Jans VATER) ist über ihn gebeugt, bohrt in seinem Mund herum, mit einem äusserst hochoffenen Bohrer. JAN zuckt zusammen und versucht zu sprechen, sein Mund ist allerdings voll Zahnarzt.“⁶³

Ich finde es bemerkenswert, wie viel Kreativität und Liebe schon in der Vorarbeit zum eigentlichen Filmdreh steckt. Die Wichtigkeit des Drehbuchs für den Regisseur Jörg Kalt ist spürbar. In Kürze schafft er es ein geniales Gedankenbild zu konstruieren, was sonst umständlich und kühl beschrieben werden müsste: „...sein Mund ist allerdings voll Zahnarzt“. Sofort hat man die Szene vor Augen, sie verliert sogar in ihrer tatsächlichen Realisierung an Witz. Ein weiteres Beispiel wäre auch die Szene, in der Jan die Rumänin Ana nach ihrem Autounfall mit zu sich nach Hause genommen hat.

„JAN geht ins Wohnzimmer und legt etwas von U2 auf. Als er in die Küche zurückkehrt ist ANA eingeschlafen. Er nimmt ihr die Zigarette aus der Hand, die bedrohlich nah am Finger glüht. ANA erwacht.

ANA Sorry.

JAN winkt ab. ANA rappelt sich auf. JAN setzt sich wieder. Die Zeit scheint still zu stehen, nichts passiert, die zwei sitzen wie in einer Blase, ANA nippt an ihrem Tee, JAN schaut sie manchmal an, sie lächelt zurück.

JAN You don't have to tell me anything.
ANA o.k. ... I ... maybe you ...

Sie stottert ein bisschen herum, weiss nicht, soll sie ihn um Geld bitten, als Chauffeur anheuern. Egal, denn MARTHA steht plötzlich in der Tür.“⁶⁴

⁶² Jörg Kalt, „Zwei oder drei Dinge, die ich von mir weiß.“, *Diagonale 2006*, Katalog, Wien: Diagonale 2006, S. 240.

⁶³ Herzlichen Dank an Martin Schwehla für das zur Verfügung gestellte Drehbuch zu *Crash Test Dummies*, hier S. 3.

⁶⁴ Drehbuch zu *Crash Test Dummies*, S. 85f.

Auf meine Frage, wie es als Schauspielerin ist mit dieser Art von Drehbuch zu arbeiten, antwortet mir Ursula Strauss:

„Es ist ein irrsinniges Vergnügen gewesen. Weil wenn du Filme machst, ist es ja so, dass du schon auch den Ton treffen musst, den man sprechen kann und den man glaubhaft sprechen kann und das war wirklich irre bei ihm. Man hat das Gefühl gehabt, man liest einen Roman, aber ohne dass es irgendwie nicht funktionieren würde. Drum, es ist so wahnsinnig schade. Er war schon wirklich was ganz Besonderes. Auch in seiner Art sich auszudrücken und im Umgang mit allem. Auch im Umgang mit den Menschen und mit dem Leben und mit der Arbeit und mit Humor und das war schon sehr besonders. Ein Verrückter. Ein Toller.“⁶⁵

Nicht nur als Schauspielerin, sondern auch als Kamerafrau habe ich Kathrin Resetarits dazu befragt. Sie ist dem Ganzen anfangs kritischer gegenüber gestanden und betont ebenfalls den starken Bezug zur Literatur.

„Es ist eine andere Art der Filmsprache, weil diese literarische Überhöhung ja auch im Bild statt findet oder aus der Kombination heraus mit den Texten. Komischerweise habe ich gefunden, dass es erstaunlich gut funktioniert, am besten vielleicht bei – weil auch da die Geschichte von ihm war und alles aus einem Guss war – bei *Richtung Zukunft durch die Nacht*. Wo man schon das Gefühl gehabt hat, was ist das jetzt, weil es ist ja eigentlich ein Bastard, weil es von verschiedenen Seiten kommt und gleichzeitig sieht man aber, es ist eine Einheit. Sehr verspielt natürlich auch. Das ist er ja auch in seinen Texten.“⁶⁶

Richtung Zukunft durch die Nacht ist Jörg Kalts Diplomfilm, mit dem er sein Studium an der Wiener Filmakademie abgeschlossen hat. Er selbst beschreibt sein Langfilmdebüt im Katalog der Diagonale 2006 so: Eine mögliche Geschichte über die Liebe und die Zeit. Zwei verlieben sich, später verlässt sie ihn, er bleibt allein zurück, die Zeit dreht sich um. Der Film beginnt am Ende und endet in der Mitte, um dann an den Anfang zurückzukehren und dort aufzuhören.“⁶⁷ Simon Schwarz und Kathrin Resetarits spielen darin das Hauptdarstellerpaar.

Nick war Vorspeisenkoch und testet jetzt die neuen Kreationen seines Barkeeper-Freundes. Beim Genuss des „Roten Khmers“ bewundert er Anna auf der Tanzfläche, die sich später neben ihn an der Bar einfindet. Fasziniert beobachtet er sie beim Wasser trinken, ein kleiner Tropfen läuft ihren Hals hinauf. Nick lernt Anna besser kennen, erfährt bald, dass sie Filmstudentin ist und in aufregenden Situationen ein bisschen asynchron. „Manchmal hab ich

⁶⁵ Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

⁶⁶ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

⁶⁷ Jörg Kalt, „Richtung Zukunft durch die Nacht“, *Diagonale 2006*, Katalog, Wien: Diagonale 2006, S. 242.

halt den Mund zu wenn ich red.“ Aber das macht sie nur noch interessanter. Schnell ist klar: „Komm wir fahren auf Feuerrädern Richtung Zukunft durch die Nacht“ zu den Klängen einer Heavy Metal-Version von „California Dreaming“ interpretiert von Jörg Kalt selbst. Eine Verfolgungsjagd mit der Polizei und ein Besuch im Prater machen hungrig und Nick verschafft ihnen an seinem ehemaligen Arbeitsplatz Zutritt – durch einen via Abdruck im Nudelteig hergestellten Nachschlüssel. Alla Fernsehkoch zaubert er für Anna ein Vorspeisengericht: Flan mit Flusskrebsen und Spargel. Beim romantischen Dinner im Mond kommen sie sich näher, tauschen Filmideen und Superheldenidentitäten aus. „Und jetzt überfall ma noch eine Autobahntankstelle.“ Doch vorher wird Nick von Bikern gekidnappt und gemeinsam mit den Polizisten festgehalten. „Was kriegst, wennst einen Country-Song rückwärts spielst? Dann kriegst deine Frau zurück, deinen Job und dein Truck.“ Nach dieser Weisheit des Entführers, die ihm später noch nützlich sein wird, singt Nick mit „Oh, wann kommst du“ von Daliah Lavi die Superheldin „Das tragische Mädchen“ herbei. Aber er weiß sofort, dass es Anna ist. Ihre Asynchronität verrät sie. Nachdem die Beute des Tankstellenüberfalls verzehrt ist und Müdigkeit die beiden befällt, zaubert Nick ein Bett aus einem Bahnhofsgebüsch hervor, das die zwei am Zugdach platziert in den Schlaf fährt. Zeitsprung. Nick erwacht zur Endlosschleife von „Was hat dich bloß so ruiniert“ von Die Sterne. Er steht auf, tritt auf Glasscherben, erinnert sich an den Streit mit Anna. Er verlässt das Haus und fährt zur Autowaschanlage. Über die immer schmutziger werdende Scheibe läuft der Abspann. Ab diesem Zeitpunkt passiert und spricht alles und jeder rückwärts – außer Nick. Er erinnert sich: „Was kriegt man, wenn man einen Countrysong rückwärts spielt?“ Er beginnt diese neue Sprache zu lernen, versteht allmählich sich in der neuen Alltagsroutine zurechtzufinden. Er gewinnt schließlich Anna zurück, die wieder bei ihm einzieht.

„Sie begannen zusammen zu leben, entdeckten sich, sie rückwärts, er vorwärts. Er verliebte sich immer mehr, alles an ihr wurde neu und neuer. Und als es zwischen ihnen explodierte, sie sich in die Augen blickten und kein anderer Mensch mehr existierte, als sie sich auf den ersten Blick verliebten lernten sie sich kennen, und sie verliess ihn für immer.“⁶⁸

Richtung Zukunft durch die Nacht ist ein sehr persönlicher Film. Jörg Kalt verarbeitet darin private Beziehungen, die Erfahrung von Liebe und Trennung.

„Ich bin verlassen worden und saß irgendwann ganz tragisch auf einem Hügel in Niederösterreich und hab eine Zigarette geraucht, die Sonne ging auf ... es

⁶⁸ Jörg Kalt, „ebeiL“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 699, September 1999, S. XXV.

war alles sehr romantisch. Als ich nach Hause gefahren bin, ist mir ein Lastwagen auf der Landstraße rückwärts entgegen gekommen. Dann habe ich mir überlegt, was passieren würde, wenn man in diesem Moment die Zeit umdrehen würde.“⁶⁹

Kalt dreht in seinem Haus in Untertullnerbach, in seinem Schlafzimmer und in seiner Küche. Am Kleiderkasten hängt ein selbstgestaltetes Plakat von *Eternity starts here*, seinem ersten Film. „Wir sind am Abend alle heim gefahren und er hat am Set geschlafen. Und da hat er dann nicht mehr schlafen können, weil die ganze Energie ist ja ziemlich heftig dort. Aber es hat ihm damals, glaube ich, sehr getaugt, so mittendrin zu sein.“⁷⁰ Dass Schlaflosigkeit ein begleitendes Thema gewesen ist, zeigt auch seine Kolumne „Schlaflos in Überall“:

„Schlaflosigkeit führt nicht dazu, dass man Meg Ryan kennen lernt. Sie beschert einem Bilder, die in Minuten Katastrophen herbeiführen, sie verselbstständigen sich in Sekunden, explodieren in Augenblicken. Man erwacht vom Lärm, den der Kopf macht. Schlaflosigkeit ist Kino im Körper.“⁷¹

In *Richtung Zukunft durch die Nacht* läuft auch Jörg Kalts Hund Lobo durchs Bild und in seinem Auto – ein rostroter Honda auf den Namen „Fleischsau“ getauft – fahren Nick und Anna durch die Nacht. Wie mir Simon Schwarz erzählt, ist vom Tankwart der nahegelegenen Tankstelle extra ein langer Schlauch bestellt worden, um die Überfallszene, in der Nick den Wart mit eben diesem bedroht, drehen zu können.

„Und dann hatten wir viele helfende Hände, die eigentlich mit Film nie was zu tun hatten, eben wie der Tankwart oder Walter Schulz vom Steirer Eck, der Vorspeisenkoch, der das dann für uns gekocht hat und der in der Zeit auch ein guter Freund geworden ist vom Jörg und auch von mir. Und der auch kochmäßig für Jörg echt wichtig war.“⁷²

Weiters scheint die Figur Nick ein alter ego auszudrücken, zumindest verwendet Jörg Kalt den Namen auch in einer sehr persönlichen Kolumne, die den Titel „Möglich“ trägt. „Der Film könnte die Geschichte eines Jungen erzählen, von seiner Geburt bis zum dreizehnten Lebensjahr, Nick könnte er heißen.“⁷³ Die Kolumne beschäftigt sich folgend mit Kalts Vater.

⁶⁹ Jörg Kalt in: Catherine Holzer/Gini Brenner, „Kino im Sturzflug“, *skip*, www.skip.at/interview/295/, Zugriff am 27. 2. 2011.

⁷⁰ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁷¹ Jörg Kalt, „Schlaflos in Überall“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 705, April 2000, S. XXIV+XXVI, hier S. XXVI.

⁷² Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁷³ Jörg Kalt, „Möglich“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 155-157, hier S. 155.

Wie mir Barbara Albert erzählt, hat er aus ihr auch einen Film realisieren wollen, was er dann aber doch nicht geschafft hat.

„Der Vater arbeitet in der Forschungsabteilung einer größeren amerikanischen Kaugummifirma. [...] Nick entdeckt im Kaugummi das Leitmotiv seines Lebens. Gehen lernt er, abgesehen von einem kurzem Intermezzo zwei Stunden nach seiner Geburt, erst spät, wachsen ebenso, aber hüpfen kann er bald, Fliegen interessiert ihn weniger, aber dieses kurze Abheben, dieser kurze Vorgeschmack von Freiheit. [...] Er wird sich Gummibären einverleiben, Hüpfstöcke aus Besenstielen und Spiralfedern basteln und halbierte Gummibälle unter seine Tennisschuhe kleben, und währenddessen wird sein Vater, spät an Mumps erkrankt, einen Hodenkrebs nähren, der erst zur Querschnittslähmung, dann zum Tod führt. Die Geschichte könnte auch anders enden. Aber das wird sie nicht.“⁷⁴

Einen persönlichen Hintergrund haben sowohl die Szene im Prater, als auch die Superheldensequenz, die auch in der Kolumne „Moussaker“⁷⁵ vorkommt. Hier geht es um den Helden Sensibel Boi und seinen Sidekick, „ein Gehilfe, wie er jedem Superhelden zusteht, ein Kerl namens Weich-Schal-Hart-Kern-Man, der in Wirklichkeit nichts anderes als die zweite Identität des Sensibel Boi ist, seine böse Seite sozusagen, und aus diesem Grund auch nur für ihn sicht- und ansprechbar.“⁷⁶ Barbara Albert, die mit Jörg Kalt auch eine partnerschaftliche Beziehung eingegangen ist, verrät mir hierzu: „Jörg war tatsächlich Sensibel Boi und ich das Tragische Mädchen, so haben wir uns genannt.“⁷⁷ Im Film wählt Nick, seiner Rolle als alter ego gerecht, „Weich-Schal-Hart-Kern-Mann“ als seinen Superheldennamen, später wird er von Anna als „Tragisches Mädchen“ gerettet werden. Die Kolumne hat Jörg Kalt übrigens einem amerikanischen Film gewidmet. In einer Fußnote zu „Moussaker“ in der Zeitschrift *du* schreibt er: „Der Film zu dieser Kolumne heisst «Mystery Men» von einem/r gewissen Kinka Usher, mit Ben Stiller, William H. Macy, Geoffrey Rush u.a. Wurde leider grossflächig übersehen, ist aber äusserst empfehlenswert.“⁷⁸ In Ushers Film formieren sich die „Mystery Men“, um die Stadt zu retten, ihre Superkräfte sind aber eigentlich gar keine und auch sonst agieren die Anti-Helden sehr amateurhaft.⁷⁹ Es ist ein gutes Beispiel für Kalts Interesse an Nischenfilmen.

Wichtig sind für Jörg Kalt auch die persönlichen Beziehungen zu seinen Schauspielern und seinem Team gewesen, das betont er immer wieder in Interviews und es wird auch in den

⁷⁴ Kalt, „Möglich“, S. 156f.

⁷⁵ Jörg Kalt, „Moussaker“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 706 Mai 2000, S. XXII+XXV.

⁷⁶ Kalt, „Moussaker“, S. XXII.

⁷⁷ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

⁷⁸ Kalt, „Moussaker“, S. XXV.

⁷⁹ Vgl. *Mystery Men*, Regie: Kinka Usher, USA 1999.

Gesprächen, die ich mit seinen Freunden und Kollegen geführt habe, deutlich. „Ich finde ja, dass die Stimmung am Dreh noch viel magischer war, als der Film ist.“⁸⁰, so Emily Artmann. Alle sprechen über den großen Spaß, den sie am Set gehabt haben und über den Freiraum, der ihnen gegeben worden ist. Die meiner Meinung nach beste Metapher für Jörg Kalts Arbeitsweise hat Simon Schwarz gefunden, der sie mit der Weitergabe eines Teigs verglichen hat.

„Mit meinem Lebkuchenteig oder mit dieser Gewürzmischung, die ich da drinnen hab – was machst du damit, was wirst du daraus kochen. Das sind die Grundmaterialien, das möchte ich, das drinnen ist und jetzt mach etwas daraus, aber was du daraus machst, war ihm eigentlich egal und ob's gut ist oder schlecht, er fand's toll. Wenn es fürchterlich geschmeckt hätte, wenn ihm schlecht geworden wäre dabei, er hätte es großartig gefunden. Er hätte es toll gefunden, dass du daraus so etwas Schlechtes machst. Das hätte ihm gut gefallen. Und das ist das Spezielle an ihm.“⁸¹

Ursula Strauss hat nur bei *Crash Test Dummies* mit Jörg Kalt zusammen arbeiten können, ein großes gemeinsames Projekt ist nicht mehr realisiert worden. Als ich sie auf Simon Schwarz' Aussage anspreche, antwortet sie:

Das stimmt, er hätte es auch toll gefunden, wenn's schlecht gewesen wäre. Aber nur bis zu einem gewissen Grad, weil er hat schon einfach sehr viel können, er hat schon genau gesehen, was richtig und was falsch war. Also, was ist Wahrheit, Wahrheit liegt ja nur in der Wahrhaftigkeit, in der Authentizität. Darum gibt es ja auch nicht schlecht und gut, weil wenn es wahrhaftig ist, kann es noch so schräg sein, aber dann stimmt's, dann wird es stimmen. Und das war er glaube ich schon, ein Wahrhaftigkeitsdenker und –liebhaber. Aber halt in allen Facetten, in den größten Spitzen und in der Normalität war er glaube ich nicht so verhaftet.⁸²

In dem Porträt *Kalt kocht* verrät Jörg Kalt genau das, dass es ihm Spaß macht etwas zu erfinden, dass es nicht gibt, aber trotzdem darin eine Logik zu kreieren, die diese Erschaffung plausibel macht.⁸³ Eine ähnliche Auffassung von Wirklichkeit beschreibt er auch in Markus Mörths Film *Die Europa Tapes*⁸⁴. „Ich versuche keine Realität auszudrücken in meinen Filmen, sondern ich versuche eine Möglichkeit einer Realität auszudrücken.“⁸⁵ Dass es nicht

⁸⁰ Gespräch mit Emily Artmann am 11. 3. 2011, Wien.

⁸¹ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁸² Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

⁸³ Vgl. *Kalt kocht*, Regie: Eva Testor/Niki Mossböck, *In Memoriam Jörg Kalt. Richtung Zukunft durch die Nacht und ausgewählte Kurzfilme*, DVD Video, polyfilm video 2009, 0:13ff; (Orig. Österreich 1999/2008).

⁸⁴ *Die Europa Tapes*, Regie: Markus Mörth, Österreich 2006.

⁸⁵ Jörg Kalt in: *Die Europa Tapes*, Regie: Markus Mörth, unveröffentlicht, 0:43; (Orig. Österreich 2006).

nur positive Reaktionen auf Kalts Regiestil gegeben hat, verrät mir zum Beispiel Eva Testor. „Seine Arbeitsweise hat sicher nicht jedem behagt, vielleicht weil sie gedacht haben, er macht das zu wenig ernsthaft, aber er hat es total ernsthaft gemacht. Aber halt immer mit sehr viel Leidenschaft und Spaß.“⁸⁶ Als anfängliche Skeptikerin seiner Arbeitsweise hat sich mir gegenüber auch Kathrin Resetarits geoutet.

„Ich habe damals auf der Filmakademie und später – ich kenne ja auch andere und bin selber auch anders und habe das eine Zeit lang auch so ausgelegt als Laissez-faire und bin aber ziemlich bald darauf gekommen, dass es eigentlich eine sehr menschenfreundliche und kunstfreundlich Art ist zu arbeiten. Es gibt ja die beiden Ansätze beim Film, du bist sowieso immer von irrsinnig vielen Leuten abhängig und dann gibt es die Leute, die das Unmögliche probieren, nämlich Autorenfilme zu machen, wo sie quasi sogar das Kostüm nähen beziehungsweise die Person, die das Kostüm näht, terrorisieren – Tag und Nacht – mit großem Misstrauen und dann gibt es die Leute, die sagen, ich respektiere dich und ich schätze dich und ich versuche dir klar zu machen, was ich will und dann freue ich mich aufs Ergebnis. Und das ist genauso legitim und hat bei ihm super funktioniert. Und deswegen war es toll, mit ihm zu arbeiten.“⁸⁷

Dass die persönliche Ebene sehr wichtig für seine Arbeit gewesen ist, bestätigt auch, dass meistens dieselben Leute seine Arbeit begleiten. In seinen Wiener Kurzfilmen spielt Sebastian Blomberg die Hauptrollen, mit dem er auch eine Zeit eine Wohnung geteilt hat. Seit *Richtung Zukunft durch die Nacht* übernimmt Simon Schwarz den männlichen Part in seinen Filmen. Gemeinsam mit Kathrin Resetarits beginnt hier der Ausgangspunkt für zukünftige Projekte. „Wir waren ein super Dreier-Team. Da haben wir uns irgendwie gefunden, dass war wahnsinnig lustig und wahnsinnig sprühend und sehr improvisiert, aber mit viel Liebe und ja, war eine tolle Zeit.“⁸⁸ Kathrin Resetarits lernt er schon auf der Filmakademie kennen, genauso wie Eva Testor, die in acht seiner Filme die Kameraarbeit übernommen hat.

„Es war üblich, – anscheinend – dass die Kameraleute beim Regisseur nachgefragt haben, ob sie einen Kameramenschen brauchen. Ich habe aber niemanden gefragt. Und dann hat bei der Produktionssitzung der andere Kamerastudent ganz viele Projekte gehabt und ich keines. Dann hat der Kameraprofessor Kindler gesagt, dass ich kein Projekt habe und der Jörg wird quasi um meine Hand anhalten müssen, weil ich halt so ein bisschen zickig war. Und das hat er dann gemacht und das war ganz lustig so im Nachhinein,

⁸⁶ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁸⁷ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

⁸⁸ Ibid.

weil ich dann mehr oder weniger bei ihm geblieben bin. Von da weg haben wir eigentlich alles zusammen gemacht.“⁸⁹

Die genaue Kenntnis seiner Schauspieler ist Jörg Kalt auch in einem anderen wesentlichen Punkt nützlich gewesen. „Die Tatsache, dass ich mir diese Schauspieler bereits beim Schreiben in ihren Rollen vorstellen konnte, half mir insbesondere auch beim Schreiben der Dialoge, ich wusste wie Sätze gesprochen werden würden und konnte sie dementsprechend formen.“⁹⁰ Kalts Gespür für Dialogwitz ist essentieller Bestandteil seiner Arbeit und hebt ihn auch von der sogenannten Neuen Wiener Welle ab. Öfters betont er den hohen Stellenwert von Dialogen in seiner Arbeit. „Wie immer in meinen Filmen und Drehbüchern lege ich Wert auf Dialoge. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Menschen meist viel „zitierbarer“ sprechen als in Filmen gemeinhin gezeigt wird.“⁹¹ In einem Interview zu *Crash Test Dummies* wird Kalt diesbezüglich nach Vorbildern gefragt. „Ein großer Einfluss war für mich immer Friedrich Dürrenmatt, vor allem was die Dialoge anbelangt. Das mag in *Crash Test Dummies* nicht mehr deutlich sein, aber früher habe ich einen Film gemacht, der könnte von Dürrenmatt sein.“⁹² Ich denke dabei an den Kurzfilm *Lesen macht tot*⁹³, den Jörg Kalt 1999 fertig gestellt hat. In dem 30minütigen Film wird ein Dorf von einer mysteriösen Mordserie vor ein Rätsel gestellt. Der Kolumnist und von einer Lesesucht befallene Ormond Brasil klagt die örtliche Polizei an, nicht genug in dieser Sache zu ermitteln, vor allem den Hauptkommissar Kerl, der jetzt mit seiner Exfrau, der Buchhändlerin Hannah, verheiratet ist. Als auch der Kommissar ermordet aufgefunden wird, kommt Ormond als Haupttatverdächtiger ins Gefängnis. Für den Gefangenen eine besonders harte Strafe, denn die Versorgung mit Lesestoff ist rar, Hannah besorgt ihm als Rache für den getöteten Ehemann nur Schundliteratur. Darunter befindet sich auch ein dünnes Buch mit dem Titel „Der Leser ist der Mörder“, dessen Figuren sich angestiftet von einer äußeren Macht das Leben nehmen. Am Ende wird der Leser als Mörder angeklagt, er sei Schuld an deren Tod, denn hätte er nicht gelesen, wären die Figuren nicht gestorben. Während Hannah selbst herausfindet, dass die Mordserie etwas mit dem Buch zu tun haben muss, alle Opfer hatten es zuvor gekauft, stellt sich heraus, dass die Polizei selbst in diesen Fall verwickelt ist. Von dem – neuen – Hauptkommissars Degenmatt und seinem Gehilfen Schädlinger wird die Autorin des Buches Magdalena von Heitz informiert, wenn

⁸⁹ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁹⁰ Herzlichen Dank an Antonin Svoboda und coop 99 für die zur Verfügung gestellten Materialien, hier Jörg Kalt zur „Besetzung“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 15

⁹¹ Jörg Kalt zu „Sprache/Humor“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 11.

⁹² Jörg Kalt in: Frank Arnold, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit. Interview mit Jörg Kalt“, *Diagonale 2005*, Materialien # 002, www.diagonale.at/materialien, Zugriff über Bibliothek des Österreichischen Filmmuseums.

⁹³ *Lesen macht tot*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1999/2000.

sich ein Leser gefunden hat, der gerichtet werden müsse. Die Schriftstellerin zahlt dafür einen hohen Preis, dass die Polizei potentielle Leser ausfindig macht. „Polizisten sind die besten Henker.“ Diesmal ist nur Schädling der Informant. Er hofft, allein das Geld einstecken zu können, sogar eine höhere Summe als zuvor, denn der lesesüchtige Ormond ist heiß begehrt. Sein Geständnis soll eigentlich die Mordserie zu einem Ende bringen, ohne den Verdacht auf Degenmatt zu lenken. Die Schriftstellerin besucht ihn in seiner Zelle, verkündet ihm als Richterin sein Todesurteil, während ihr Henker Schädling draußen wartet. Ein Klopfzeichen ihrerseits genügt, aber zuvor solle Ormond ihr das Buch noch einmal vorlesen.

„Der Leser ist der Mörder“⁹⁴ ist auch der Titel einer Kolumne von Jörg Kalt, die bereits im März 1993 in der Zeitschrift *du* erschienen ist. Sie kann eigentlich als Synopsis des Films *Lesen macht tot* gelesen werden, nur in ihrem Ende unterscheidet sie sich davon. Die Änderung beginnt mit der Figur des Schriftstellers. „In diesem Moment öffnet sich die Tür, und ein fülliger Mann in schwarzem Pelzmantel betritt das Zimmer des Lesers. Ohne ein Wort zu sprechen, legt er Mantel und Hut ab und entblößt dabei seinen ungeheuren, vollkommen haarlosen Kopf, der wie ein Mond glänzt.“⁹⁵ Im Film betritt Magdalena von Heitz die Zelle, eine magere Frau mit ausladendem Hut gespielt von Silvia Fenz. Ihr Buch habe sie diktiert, ihr wurde immer vorgelesen, was Ormond zur Annahme bringt, sie sei Analphabetin, ein Wort, auf das sie allergisch reagiert. „Der Leser packt das Buch, schlägt es auf und beginnt, erst stockend, dann immer freier, vorzulesen. Wunderbar, summt der Schriftsteller und schließt die Augen.“⁹⁶ An der Stelle, an der die Kolumne aufhört, setzt die Wendung im Film ein. Ormond beginnt die Geschichte abzuändern, lässt die Figur doch nicht aus dem Fenster springen, woraufhin die Schriftstellerin das Buch packt, um selbst – nun doch – zu lesen. Ihr Protagonist stirbt, Schädling wird herein gerufen, um den Leser zu töten, doch Ormond erinnert sie, dass sie sich nun selbst des Mordes schuldig gemacht habe. Magdalena von Heitz erfreut über diese Erkenntnis, zwingt Schädling die Pistole auf sie zu richten, ein Schuss fällt, Gegenmatt stürmt in die Zelle, Schädling wendet den Fall zu seinen Gunsten, er habe die Mordserie geklärt, er wird befördert und bezahlt Ormond für seine Verschwiegenheit einen Aufenthalt in einem Sanatorium, um seine Lesesucht zu mildern.

Die Dialoge orientieren sich formal an Dürrenmatt in dem Stilmittel der Aufzählung und den fragmentierten Sätzen. Der Humor ist sehr subtil und bezieht sich vor allem auf den Dialogwitz.

⁹⁴ Jörg Kalt, „Der Leser ist der Mörder“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Czernin: Wien 2008, S. 161-164.

⁹⁵ Kalt, „Der Leser ist der Mörder“, S. 163.

⁹⁶ Kalt, „Der Leser ist der Mörder“, S. 164.

„Trafikant: Ah, die Polizei. Immer auf dem Sprung. Immer beschäftigt.
 Kerl: Lassen Sie mich durch
 Trafikant: Polizei, Freund und Helfer. Muss immer durch, muss dringend durch. Wahrscheinlich weil wieder eine Leiche irgendwo herum liegt. Spuren sichern, Akten durchstöbern, Fingerabdrücke nehmen, verhaften, einbuchen, so steht's zumindest in den Büchern.
 Kerl: Wir tun unser bestes.
 Trafikant: Tun unser bestes. Tun immer unser bestes. Tun Sie unser bestes, Herr Kommissar! Zur Abwechslung. Ihres reicht nicht mehr!“⁹⁷

Ein zweites Beispiel zeigt Ormond im Gespräch mit dem Hauptkommissar Kerl in einem Chinarestaurant.

„Kerl: Das Übliche.
 Kellnerin: Gerne. Und der Herr?
 Ormond: Der Herr muss erst fertig lesen. Ein Reiswein. Du siehst müde aus.
 Kerl: Ormond, ich muss dich bitten dich in deinen Artikeln...
 Ormond: Die Polizei versagt.
 Kerl: Die Polizei, mein Lieber, benötigt die Mithilfe der Bevölkerung.
 Ormond: Falsch. Die Bevölkerung benötigt die Mithilfe der Polizei. Fünf Morde in drei Wochen, ihr tut nichts.
 Kerl: Wir tun Ormond. Wir tun...
 Ormond: Nichts. Anstatt Blutgruppen zu bestimmen, sitzt du hier und frisst das Übliche.“⁹⁸

In *Crash Test Dummies* entsteht die Komik vor allem durch das Nonverbale. Zum Beispiel, als Martha den Toupetträger Jan an seinem Arbeitsplatz am Bahnhof Wien-Mitte besucht.

„MARTHA Du hast gesagt, ich soll dich besuchen kommen!

JAN antwortet nicht. MARTHA schaut schon seit längerem aus JANs dichte, blonde Haare. JAN bemerkt das.

JAN Was ist?
 MARTHA Nix. Steht dir gut.“⁹⁹

Ein zweites Beispiel zeigt Nicolae zurück im Hotel, als er erfährt, dass seine Freundin Ana im Spital ist. Hier liegt die Komik im Spiel mit der Sprache.

⁹⁷ *Lesen macht tot*, Regie: Jörg Kalt, unveröffentlicht, 00:03:04-00:03:40; (Österreich 1999/2000).

⁹⁸ *Lesen macht tot*, Regie: Jörg Kalt, unveröffentlicht, 00:05:58-00:06:33; (Österreich 1999/2000).

⁹⁹ Drehbuch zu *Crash Test Dummies*, S. 19.

„Der Portier glaubt, daß Spital ein englisches Wort ist und spricht es dementsprechend aus.

PORTIER Im Spital...

NICOLAE glaubt dasselbe.

NICOLAE Where is the Spital?
PORTIER There is a Telefon number. Waitens.“¹⁰⁰

Als drittes Beispiel wäre zu nennen, als Ana Unterschlupf bei Jan gefunden hat und sich die beiden in der Küche unterhalten, sich dabei näher kommen und Musik hören.

„ANA I like U2.
JAN I like you too.“¹⁰¹

Jörg Kalt spricht sich grundsätzlich gegen das Proben von Szenen aus und auf die genaue Einhaltung der Dialoge.¹⁰² Das hätte sich bei seinem letzten Film ändern sollen. „Bei „Tiere“ werde ich es anders handhaben und extensiv proben. Da der Stoff verschiedene Deutungsmöglichkeiten hat, erachte ich es für wichtig, sich mit diesen auch zu beschäftigen und die richtigen zu erarbeiten, bevor man das Ganze einer Kamera vorsetzt.“¹⁰³ In *Tiere* spielt ebenfalls die enge Verbindung zu den Schauspielern eine wichtige Rolle. Dabei war es nicht so, dass der Cast für das Drehbuch geholt wurde, sondern genau umgekehrt. „Tiere wurde für drei Schauspieler geschrieben: Simon Schwarz, Kathrin Resetarits und Ursula Strauss.“¹⁰⁴

Jörg Kalts zuletzt geplantes Filmprojekt ist in zweierlei Hinsicht ein möglicher Film. Zum einen existiert es als *du*-Kolumne unter den noch nicht gedrehten Filmen, zum anderen bleibt es nur als Drehbuchversion erhalten. Die Finanzierungsfrage ist noch nicht ganz geklärt gewesen, als Jörg Kalt sich im Juli 2007 das Leben nimmt. Eine zuvor erhaltene Absage hat sich allerdings nach seinem Tod wiederholt. Als Hybrid zwischen Literatur und Film ist es trotzdem oder sogar besonders wert, betrachtet zu werden. Mithilfe des Drehbuchs¹⁰⁵ und einer sehr aufwendig gestalteten Produktionsmappe, die mir beide von der coop 99 zur

¹⁰⁰ Drehbuch zu *Crash Test Dummies*, S. 66f.

¹⁰¹ Drehbuch zu *Crash Test Dummies*, S. 88.

¹⁰² Vgl. Arnold, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit“.

¹⁰³ Jörg Kalt zur „Besetzung“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 15.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Herzlichen Dank an Antonin Svoboda und coop 99 für das zur Verfügung gestellte Drehbuch zu *Tiere*, Version 4, November 2006.

Verfügung gestellt worden sind, sowie einiger Kolumnen werde ich mich an einer Konstruktion dieses noch nicht gedrehten Films versuchen.

Tiere ist als eine Art Fortsetzung zu *Richtung Zukunft durch die Nacht* geplant gewesen. „Und das hat aber glaube ich keiner verstanden. Das ist das Problem dabei. Dass es keiner verstanden hat, dass das eigentlich so weiter gehen muss in irgendeiner Form.“¹⁰⁶ Kathrin Resetarits und Simon Schwarz hätten auch hier wiederum das Hauptdarstellerpaar Anna, eine ehemalige Ghostwriterin und angehende Kinderbuchautorin, und Nick, von Beruf Koch, spielen sollen. Beide stehen kurz vor der Reise in die Westschweiz um dort eine halbjährige Auszeit als Rettung ihrer Beziehung zu versuchen. Neu hinzu als dritte Hauptperson kommt die Figur der Mischa, eine Doktorandin der Kunstgeschichte, die währenddessen auf die Wiener Wohnung der beiden aufpasst. Sie hätte von Ursula Strauss gespielt werden sollen, genauso wie Andrea, der Grund für Annas und Nicks Abreise. Sie wohnt über ihnen und hat ein Verhältnis mit Nick. Sie tritt als Erste im Film in Erscheinung, als sie aus dem Fenster des Mietshauses springt. Danach setzt der Film zwei Tage früher ein, zeigt Anna, Nick und Mischa beim ersten Kennenlernen und Essen. Auch hier verweist Jörg Kalt auf *Richtung Zukunft durch die Nacht*, denn Nick serviert als Vorspeise Flan mit Flusskrebse und Spargel. Doch vom romantischen Dinner im Mond ist nichts mehr übrig, Nick flirtet stattdessen mit Mischa, während Anna vor Eifersucht vergeht. Bei der Wohnungsbesichtigung wird ein Zimmer ausgespart, das Katzenzimmer, das seinem Namen einem entsprechenden Bild an der Tür verdankt. Es ist verschlossen, was sich darin verbirgt, bleibt ein Geheimnis. Als Mischa engagiert ist und das Haus wieder verlässt, rutscht sie aus. Ihre Kopfwunde wird von dem Arzt Tarek versorgt, dem ein Finger fehlt.

Am nächsten Morgen fahren Anna und Nick Richtung Westschweiz, bevor sie jedoch das Haus im Jura erreichen, kollidieren sie mit einer Schafherde. Ab dem Zeitpunkt des Autounfalls ist die Plausibilität von Zeit und Wirklichkeit aufgehoben. Verschiedene mögliche Handlungsstränge und Perspektiven vermischen sich. „Mein Hauptinteresse beim Schreiben liegt im Spiel. Ich spiele gern. Ich spiele gern mit Zeit und Form. Ich mag Möglichkeiten, viel eher als Wirklichkeiten.“¹⁰⁷, so Jörg Kalt. Mischa betritt die Wohnung, hört Geräusche aus dem Katzenzimmer, wird aber durch Türklingeln gestört. Sie übernachtet in der Wohnung, als Andrea sich aus dem Fenster stürzt. Beide sehen identisch aus, tragen das gleiche Nachthemd.

¹⁰⁶ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

¹⁰⁷ Kalt, „Zwei oder drei Dinge, die ich von mir weiß.“, S. 240.

Das Paar erreicht mittlerweile das Haus, in dem sich im Obergeschoss der gleiche Gang wie in ihrer Wohnung befindet, auch hier ist das gleiche Zimmer verschlossen. Anna hört darin Geräusche, ruft nach Nick, kommt aber in der nächsten Szene in anderer Kleidung und ohne Panik die Treppe hinunter. Ein anderer Handlungsstrang wird eingeschoben. Eine Amsel kommt durchs Fenster ins Haus und tötet sich selbst, indem sie immer wieder gegen die Wand fliegt, auf der sie einen Blutfleck hinterlässt.

In Wien erfährt Harald, Andreas Exfreund, von deren Tod, klingelt an Annas und Nicks Tür und findet Mischa vor, die er mit der Verstorbenen verwechselt. Mischa bringt Tarek den geliehenen Arztkittel zurück, er hat jetzt alle zehn Finger. Sie geht mit ihm etwas Trinken und wird von einem Dartpfeil getroffen.

In der Westschweiz ist Anna noch immer geschockt von der selbstmörderischen Amsel, Nick erinnert sich nicht daran. Auch der Blutfleck an der Wand ist verschwunden. Sie fahren zu Nicks neuer Arbeitsstätte in Lausanne, kaufen sich ein Eis. Die Verkäuferin ähnelt Mischa. Während Anna auf Nick wartet, setzt sich eine Katze mit gelben Augen neben sie. Sie sucht Nick im Restaurant, dem Barkeeper dort fehlt ein Finger. Zurück im Haus herrscht Uneinigkeit über die Länge des Aufenthalts. Nick meint schon zwei Wochen in der Westschweiz zu sein, Anna hat hingegen dasselbe Zeitgefühl wie wir von zwei Tagen. Während die beiden noch diskutieren, kommt Anna die Treppe hinunter und fragt Nick, mit wem er da rede. Sie trägt wieder die Kleidung aus der unterbrochenen Szene vor dem versperrten Zimmer. Während die beiden vor der Türe bleiben, findet die Kamera ihren Weg durch das Schlüsselloch und gibt den Blick auf das Zimmer frei.

Der Blutfleck an der Wand ist wieder da. Anna ist allein und verbrennt Nicks Rezeptnotizen, als die Klinke des versperrten Zimmers gedrückt wird. Sie erschrickt und läuft in den Garten. Wieder setzt sich die Katze neben sie und spricht mit ihr auf französisch. Anna sieht durch das Küchenfenster und sich selbst mit Nick über seine Beziehung zu Andrea streiten. In der Nacht während Anna schläft, spricht die Katze erneut zu ihr. Sie solle aufwachen, denn Nick hätte ein Messer mit ins Bett genommen. Die Katze heißt Mischa. Ihre Stimme geht in die von Tarek über, der die vom Dartpfeil getroffene Mischa bittet aufzuwachen. Zurück in der Wiener Wohnung wollen Tarek und Mischa ins Katzenzimmer, werden aber von Haralds Türklingeln wiederum daran gehindert. Tarek geht, Mischa bleibt allein, es passiert ein Stromausfall, als das Licht wieder geht, steht die Katzenzimmertür offen. Die westschweizerische Katze befindet sich in der Wohnung. Tarek führt den betrunkenen Harald in Andreas Wohnung, ein Streit eskaliert und Harald schneidet dem Arzt einen Finger ab.

Im Katzenzimmer findet Mischa ein Skizzenbuch, das ihren Namen trägt. Es zeigt Annas und Nicks Erlebnisse in der Westschweiz im positiven Licht. Im Haus im Jura sind Anna und Nick glücklich, von Streit keine Spur. Nick hat eine Affäre mit der Eisverkäuferin, von der Anna nichts ahnt. Sie kauft einen Fisch – auch hier wieder ein Zitat aus *Richtung Zukunft durch die Nacht* – und liest in dem ausgewickelten Zeitungspapier von ihrem schweren Unfall. Sie erinnert sich nicht daran.

Nick sitzt allein am Tisch und lässt Wein über Annas Skizzen laufen. Anna kommt um halb elf morgens in die Küche, draußen ist es dunkel. Nur sie bemerkt das fehlende Licht. Wenig später kollidieren Anna und Nick mit einer Schafherde, ein Fotograf schießt das Foto, das Anna zuvor in der Zeitung gesehen hat. Nick fährt alleine nach Hause, verteilt Annas Sachen und ihr Skizzenbuch im versperrten Zimmer. Rote Flüssigkeit läuft über die Skizzen. In der Wiener Wohnung hat die Katze Mischas Weinglas umgeschmissen und verschüttet den Wein über die Skizzen. Mischa ruft Tarek an, folgt dem Klingeln in Andreas Wohnung. Die Katze kommt ihr hinterher und springt durch das Fenster. Mischa sieht ihr nach und fällt aus dem Fenster, die Katze klettert wieder ins Wohnzimmer. Andreas Handy klingelt. Nick ruft Andrea an. Keine Antwort. Kurz darauf wird Nick angerufen, er beginnt zu weinen. Man hört Annas Stimme, sie ist aber nicht zu sehen. Eine Amsel fliegt ins Zimmer und gegen die Wand.

„Ich bin mir bewusst, dass die Geschichte, die in “Tiere” erzählt wird, keine wirkliche Lösung anbietet, mehrere Lösungen sind möglich, da mehrere Perspektiven eingenommen werden. Klassische dramaturgische Muster werden nicht angewendet. Allerdings werden wir versuchen, einen atmosphärischen Sog zu entwickeln, der den Zuschauer in den Film zieht, ihn dort gefangen nimmt, ihn rätseln lässt und ihn soweit konditioniert, dass keine Frustration eintritt, wenn zum Schluss die alleinglücklichmachende und definitive Lösung ausbleibt. Sie ist – bei diesem Film – weder nötig noch möglich.“¹⁰⁸

IRGENDWIE, IRGENDWO, IRGENDWANN

Ich bin sehr gespannt darauf gewesen, endlich das umstrittene *Tiere*-Drehbuch lesen zu dürfen, von dessen Existenz ich erst durch die Gespräche erfahren habe. Davor habe ich nur die gleichnamige Kolumne gekannt, ohne zu wissen, dass dieser mögliche Film tatsächlich kurz davor gestanden hat, realisiert zu werden. Doch schon da ist mir eine Verbindung zu *Richtung Zukunft durch die Nacht* aufgefallen. Abgesehen von Anna und Nick, die in der

¹⁰⁸ Jörg Kalt, „Autorenstatement/Bemerkungen zur Regie“, Produktionsmappe zu *Tiere*, S. 10

Kolumne mit Ursula Strauss und Georg Friedrich besetzt sind, hat es auch hier wieder Sprünge in der Zeit und Vorwegnahmen von Geschehnissen, die sich später einlösen, gegeben. Interessanterweise hätte es auch für den Film einen Alternativvorschlag für die Besetzung gegeben.

„Für die Rolle von Harald setzten wir ein Casting an, bei dem Lukas Miko teilnahm. Wir liessen ihn in einer Szene auch den Nick spielen. Ursula Strauss übernahm die Rolle der Anna. Diese Paarung hat zwar eine völlig andere Qualität als Simon Schwarz/Kathrin Resetarits, wir erachten sie aber als überlegenswert.“¹⁰⁹

Über das Drehbuch ist man geteilter Meinung gewesen. Einerseits ist Ursula Strauss begeistert von dem Drehbuch und bedauert sehr, dass das Projekt nicht mehr realisiert werden konnte. „Die große Zusammenarbeit wäre ja dann erst gekommen. Ich weiß nur, dass mir unendlich leid ist drum, dass das nicht passiert ist und dass dieser Film nicht entstanden ist und dass ich dieses Drehbuch geliebt habe und dass das super geworden wäre. Das weiß ich.“¹¹⁰ Auch Kathrin Resetarits hat sich mir gegenüber positiv über *Tiere* geäußert. „Ich glaube, dass das letzte Buch *Tiere*, und das sage ich jetzt nicht wegen falsch verstandener Pietät, jetzt wirklich ganz gewesen wäre.“¹¹¹ Auf der anderen Seite hat es auch kritische Stimmen, wie etwa die von Simon Schwarz, gegeben.

„Dieses Buch war nicht ganz seins habe ich den Eindruck gehabt. Wobei ich mir erst vor einem Jahr mal überlegt habe, dass ich jetzt so langsam wüsste, was er vielleicht wollte damit. Ich hab überhaupt den Eindruck gehabt, es hat niemand verstanden, was er eigentlich will damit. Es wäre ja nicht gefördert worden. Das hat er nicht mehr erfahren, er hat es vielleicht geahnt, aber ich glaube, wir haben erst zwei Tage nach seinem Tod erfahren, dass es nicht gefördert geworden wäre.“¹¹²

Diese zwiespältigen Auffassungen spiegeln sich auch in der nicht erfolgten Förderung wieder. Ich habe eine Finanzierungsabsage gelesen, bei der als Kontrapunkte angegeben worden sind, der Film würde kein Zielpublikum finden und eine Identifikation mit den Figuren sei sehr schwer. Dagegen ist positiv vermerkt worden, dass das Drehbuch sehr spannend zu lesen sei und eine fantastische Atmosphäre entstehen lässt, sowie dass der Film Kultstatuspotential hätte. Dass diese widersprüchlichen Argumente sehr frustrierend wirken müssen ist

¹⁰⁹ Jörg Kalt zur „Besetzung“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 15.

¹¹⁰ Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

¹¹¹ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

¹¹² Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

nachvollziehbar. Meine Leseerfahrung ist eine sehr positive gewesen. Ich habe mir ebenfalls die Dialoge und die Schauspieler in ihren Rollen gut vorstellen können. Es ist sehr flüssig zu lesen gewesen, an keiner Stelle bin ich ins Stocken geraten oder habe mich nicht mehr zurecht gefunden. Dass die fehlende Identifikation mit den Figuren bemängelt wird, lässt sich wahrscheinlich aus den vielen Perspektivenwechsel erklären, die ich persönlich aber für sehr spannend und stilbildend für Jörg Kalt halte. Sie decken sich mit seinem Wirklichkeitsverständnis, das jedem eine eigene Realität zugesteht. „Ich gehe von der Annahme aus, dass es keine objektive Wirklichkeit gibt, dass die Wirklichkeit subjektiv ist und jeder Mensch und jedes Wesen, das Sinnesorgane hat, seine eigene Wirklichkeit herstellt.“¹¹³ Bei *Tiere* betont er auch den Wunsch, jede Figur zu ihrem Recht kommen zu lassen, „ihnen allen die Möglichkeit einer eigenen Perspektive und Wahrheit zukommen zu lassen“¹¹⁴. Der potentielle Zuschauer beziehungsweise in diesem Fall Leser, kann mit jeder Figur Zeit verbringen. Zum Beispiel Anna. Wir bleiben bei ihr, warten mit ihr am Strand, während Nick auf seinem Arbeitsplatz verschwindet, gehen mit ihr gemeinsam auf die Suche nach ihm und streiten mit dem neunfingrigen Barkeeper. Wir bleiben mit ihr alleine im Haus zurück und folgen nicht Nick nach Lausanne, sondern flüchten mit Anna in den Garten und sprechen mit der französischen Katze. Wir verbünden uns mit ihr, als Nick behauptet schon zwei Wochen da zu sein, während wir mit ihr doch sicher sind erst gestern hier angekommen zu sein. Wir werden gemeinsam mit ihr beschuldigt verrückt zu sein und in uns steigt dasselbe unheimliche Gefühl. Ein Einfühlen wird vielleicht dadurch verhindert, dass im Moment des sich an die Figur gewöhnens die Lage kippt und das Erlebte sich als „falsch“ oder „unwirklich“ darstellt und die Perspektive einer anderen Figur eingenommen wird. Dabei ändert sich nicht nur die Sicht, sondern auch der Charakter der Figur. Jörg Kalt verzichtet in *Tiere* auf die Stereotypen von gut und böse, auch wenn dies zunächst nicht so aussieht. Lange hat Nick die Rolle des Buhmanns über, er betrügt Anna mehrmals, wirkt oft bedrohlich, man kann ihm nicht trauen. Erst am Ende fällt dieses Bild zusammen, aber es gibt auch schon davor Momente, wo es ins Schwanken gerät. Man entwickelt Mitgefühl für diesen Mann, der jetzt, im Nachhinein, womöglich bei dem Unfall seine Frau verloren hat und sie nur noch in seiner Vorstellung existiert. Lange klammert man sich an Mischa, deren Handlungsstrang zunächst als einziger konstant und halbwegs linear erscheint. Auch hier verliert man gegen Ende den Halt, als sich der Kreis zu Andrea wieder schließt. Aber darin liegt der Reiz des Films, man kann ihm nicht trauen.

¹¹³ Jörg Kalt, „Autorenstatement/Bemerkung zur Regie“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 10.

¹¹⁴ Ibid.

Zugegeben, ich habe mich lange mit dem Drehbuch beschäftigt. Dass es zu Beginn etwas schwer zu durchschauen ist, mag wohl sein, vor allem, wenn man sich sonst mit Jörg Kalts Arbeit nicht auseinandergesetzt hat. „Und *Tiere* ist ja ein Drehbuch, das sehr komplex ist und sehr schwer zu durchschauen ist. Und das ist glaub ich etwas, was wahrscheinlich jemand, der strukturierte Filme macht, unter Umständen gefördert bekommen hätte.“¹¹⁵ Ein guter Leitfaden sind Jörg Kalts Kolumnen. Einige Ideen, die im Drehbuch auftauchen, sind schon Jahre zuvor im *du* Magazin erschienen. *Tiere* sammelt sie und fügt sie in ein Ganzes ein. „Anfangs war der Schreibprozess, ähnlich wie bei „Richtung Zukunft durch die Nacht“, zu grossen Teilen von unbewussten Entscheidungen geprägt, richtete sich noch nicht nach einem bestehenden Plan.“¹¹⁶, so Jörg Kalt über die Entwicklung des Drehbuchs. Ich werde im Folgenden unter zu Hilfenahme der Kolumnen verschiedene Lesarten anbieten. *Tiere* bildet aber auch ein gutes Gerüst, um sich mit Jörg Kalts anderen Filmen auseinander zu setzen.

Ein Anhaltspunkt kann das sogenannte Katzenzimmer sein, das als Verbindung zwischen dem Wiener Mietshaus und dem Haus im Jura fungiert. An beiden Orten wird der gleiche Gang beschrieben mit je zwei Zimmern auf der rechten und drei Zimmer auf der linken Seite, wobei das linke mittlere Zimmer verschlossen ist. Es schlägt somit eine Brücke zwischen Mischa und dem Paar Anna und Nick, zwischen Stadt und Land, zwischen Österreich und Schweiz, beides die Heimat Jörg Kalts. Im Juni 2004 erscheint die Kolumne „Zimmer 12“¹¹⁷ im *du* Magazin, passenderweise lässt er auch hier Simon Schwarz und Kathrin Resetarits die Hauptrollen Stefan und Lisa spielen. Wie in *Tiere* sucht ein Paar, hier allerdings mit seinem einjährigen Sohn Arthur, eine Auszeit am Land. Nach einem kleinen Streit und nachdem ihr Kind schlafen gelegt ist, gehen Stefan und Lisa ins hoteleigene Restaurant essen.

„Dann knackt es im Babyphon. Lisa und Stefan verstummen, starren auf das Gerät, man hört Arthur, der macht Geräusche, dann eine dumpfe Stimme, man versteht nicht, was sie sagt. Stefan steht auf, rennt nach oben, die Tür ist versperrt, er öffnet sie: das Bett ist leer. [...] Man hört wieder Stimmen durch das Babyphon, Arthurs Lachen und die tiefe Stimme. Aufgrund der beschränkten Reichweite des Babyphons, schließen Stefan und Lisa, dass Arthur noch irgendwo im Hotel sein muss, sie beginnen, zusammen mit dem Nachtportier, sämtliche Zimmer zu durchsuchen, ohne Erfolg. [...] Zum Zimmer 12 passt der Generalschlüssel nicht, sie brechen die Tür auf, das Zimmer ist leer. [...] Irgendwann in der Nacht schreckt Lisa aus ihrem Schlaf, Arthurs Stimme ist zu hören, er spricht zum ersten Mal verständlich. „Zimmer 12“, sagt er. Lisa weckt Stefan, die beiden rennen in den zweiten Stock,

¹¹⁵ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

¹¹⁶ Jörg Kalt, „Zur Entwicklung des Drehbuches“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 12.

¹¹⁷ Jörg Kalt, „Zimmer 12“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 130-133.

erreichen Zimmer 12, die Tür ist offen, Arthur liegt auf dem Bett , unverletzt, wie früher.“¹¹⁸

Die Familie fährt zurück nach Wien, geht wieder in den Alltag über. Allerdings scheint mit Arthur etwas nicht zu stimmen. „Der hat sich seit den Ferien irgendwie verändert, er lacht nicht mehr, liegt nur da, glotzt und schweigt. Manchmal fallen in seiner Nähe Gegenstände um. Manchmal hört Lisa ihn reden, er sagt deutliche Worte. [...] Lisa wird das Kind langsam unheimlich.“¹¹⁹ Stefan bemerkt davon nichts. Eines Tages hat er einen Autounfall, fährt im betrunkenen Zustand gegen einen Baum.

„Lisa ist sich sicher, dass Arthur etwas damit zu tun hat. Sie betritt sein Zimmer nicht mehr. Eines Nachts liegt er plötzlich neben ihr im Bett. [...] Am nächsten Morgen nimmt sie Arthur, muss dabei alle Kraft anstrengen, geht zum Bahnhof, besteigt den Zug, kommt in dem Bergkaff an, geht zur Pension, nimmt sich ein Zimmer, das Zimmer 12, legt Arthur ins Bett, stellt das Babyphon auf den Nachttisch, verschließt die Tür, geht zum Bahnhof, besteigt den Zug, fährt zurück. Kurz vor Wien hört sie keine Geräusche mehr aus dem Babyphon.“¹²⁰

Das Zimmer 12 ist hier ein Tor zu einem Ort, an den der einjährige Arthur verschwindet und von dem er verändert wieder zurückkehrt. Alles Kindliche und Fröhliche an ihm ist verschwunden, er ist seiner eigenen Mutter unheimlich und verwandelt auch die heimische Umgebung. Das Zimmer nimmt somit auch Einfluss auf die Wiener Wohnung, gibt ihr eine unbehagliche Atmosphäre. Das eigentliche Ziel, durch den Aufenthalt der angespannten Situation zu Hause eine neue Wende zu geben, läuft in die falsche Richtung. Anstatt wieder neue Energien zu tanken und Zukunftspläne zu schmieden, wird das Paar in eine beklemmende Situation geschickt.

In *Tiere* wird die Idee des Zimmers weiter ausgeführt. Bereits zu Beginn bekommt es einen zentralen Stellenwert. Anna und Nick zeigen Mischa die Wohnung und die zu gießenden Pflanzen, als sie das Zimmer passieren.

„ANNA schliesst die Tür wieder. Die drei gehen den Gang entlang zurück. MISCHA deutet auf die zweite Tür links, die Tür, die ANNA nicht geöffnet hat.

MISCHA	Was ist hier drin?
ANNA	Nix.

¹¹⁸ Kalt, „Zimmer 12“, S. 131f.

¹¹⁹ Kalt, „Zimmer 12“, S. 132.

¹²⁰ Kalt, „Zimmer 12“, S. 133.

Wir sehen die Tür. Auf ihr klebt ein Blatt Papier, darauf das Bild einer Katze mit eigenartig gelben toten Augen.“¹²¹

Durch Annas Reaktion wird klar, dass sich dahinter ein Geheimnis befinden muss. Die fehlende Erklärung steigert die Neugier bei Zuschauer und Mischa. Im Drehbuch wird vorerst nicht weiter auf den Raum eingegangen. Der Erzählstrang konzentriert sich auf Annas und Nicks Fahrt in die Westschweiz bis der Autounfall passiert. Erst dann erfolgt ein Wechsel zu Mischa in die Wiener Wohnung, die sie mittlerweile bezogen hat.

„MISCHA verlässt das Schlafzimmer und kommt den Gang entlang. Sie passiert das Zimmer mit dem Katzenbild, bleibt stehen, macht zwei Schritte zurück steht vor der Tür. Geräusche dringen aus dem Zimmer, sehr leise allerdings. MISCHA presst ein Ohr an die Tür, irgendetwas schreit verhalten, irgendetwas, das wie ein Tier klingt. MISCHA drückt vorsichtig die Klinke nach unten. Es klingelt an der Wohnungstür.“¹²²

Das Klingeln entwickelt sich zur rituellen Verhinderung des Öffnens des Zimmers. Diesmal steht allerdings niemand vor der Tür. Ähnlich wie in „Zimmer 12“ dringen hier zum ersten Mal Geräusche aus dem Zimmer, die verraten, dass sich tatsächlich etwas in ihm verbirgt. Bis zu diesem Zeitpunkt weiß man auch noch nichts von dem anderen Zimmer. Anna und Nick erreichen erst jetzt das Haus im Jura, beziehen es und finden einen Gang im ersten Stock vor, der dem in ihrer Wohnung gleicht.

„Bei der mittleren linken Tür stellt sie fest, dass sie verschlossen ist. NICK kommt ins Bild, bleibt am Anfang des Gangs stehen, linst ins erste Zimmer.

ANNA	Hast du nicht das ganze Haus gemietet?
NICK	Sicher.
ANNA	Die Tür ist zugesperrt.

NICK zuckt mit den Schultern, geht zu ANNA, drückt die Klinke, Tür ist zu.

NICK	Vielleicht findest den Schlüssel. Ich geh das Schaf zerteilen.
------	--

Er geht den Gang hinab Richtung Treppe. ANNA bleibt vor der Tür stehen. Sie kniet nieder und versucht durch das Schlüsselloch zu schauen. Sie konzentriert sich. Erschrickt und weicht zurück. Schaut noch einmal durchs Schlüsselloch, spricht dann mit erstickter Stimme.

¹²¹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 8.

¹²² Drehbuch zu *Tiere*, S. 28.

ANNA Nick!¹²³

An der Stelle wird dieser Handlungsstrang unterbrochen. Ort des Geschehens ist weiterhin das Haus im Jura, doch vom Zimmer ist keine Rede mehr. Es folgt ein Wechsel nach Wien, wo sich die vorherige Szene wiederholt. Bei Mischas Versuch die Tür zu öffnen, klingelt es. Diesmal steht Harald vor der Tür, der soeben von Andreas Tod erfahren hat und durch Mischas Anblick völlig die Fassung verliert. Es geht wieder in die Westschweiz, jedoch dauert es noch sehr lange, bis die Thematik des Zimmers wieder aufgegriffen wird. Gute dreißig Drehbuchseiten später, was ungefähr einem Drittel entspricht, wird die Szene erst fortgesetzt und Anna holt Nick zum Zimmer.

„Sie beugt sich zum Schlüsseloch, legt das Ohr hin, man hört leise Laute, die nicht wirklich definierbar sind aber von einem Tier stammen könnten. Die Kamera fährt auf das Schlüsseloch zu, durch das Schlüsseloch durch und kommt im Zimmer zu stehen. Es ist dunkel, Schemen einer Einrichtung sind zu erkennen: eine Couch oder ein Bett, ein Tisch, wenige Stühle, ein paar Regale. Man hört ANNAs Stimme dumpf durch die Tür.

ANNAS STIMME Jetzt hör ich auch nix mehr.
NICKS STIMME Gemma schlafen.
ANNAS STIMME Ja. Gemma schlafen.

Man hört die Schritte der beiden, die sich entfernen. Wir bleiben im Zimmer. Dann huscht ein Schatten durchs Bild.¹²⁴

Vermeintlich am nächsten Tag hat Anna das Haus für sich alleine.

„Sie betritt den Gang, will eben nach unten gehen, hält inne, geht stattdessen zum Zimmer mit der verschlossenen Tür. Sie nähert sich langsam der Tür, ist sehr konzentriert, hört genau hin, bleibt vor der Tür stehen, beugt sich langsam und vorsichtig zum Schlüsseloch, will eben durch das Schlüsseloch schauen, als die Klinke heruntergedrückt wird. ANNA erschrickt, springt zurück, die Klinke wird nocheinmal gedrückt, ANNA schreit auf, hält sich den Mund zu und geht langsam und rückwärts, den Blick auf die Tür gerichtet, den Gang Richtung Treppe, erreicht den Treppenabsatz und rennt die Treppe hinab. [...] Man sieht durch eine verstaubte, unregelmässige Fensterscheibe nach draussen in den Garten, hinter dem Gartenzaun steht ANNA und schaut genau in die Kamera, wir ziehen zurück, der Fensterrahmen erscheint, der halbgezogene Vorhang, die Wand links und rechts des Fensters, unter dem Fenster ein Tisch,

¹²³ Drehbuch zu *Tiere*, S. 31.

¹²⁴ Drehbuch zu *Tiere*, S. 66.

links an der Wand den Ansatz einer Couch, mehr Couch, neben der Couch, an der Wand ein Schatten, der hin und her schwankt.“¹²⁵

Interessant ist, dass hier der Austausch mit dem Zimmer nicht über ein weiteres Medium, wie dem Babyphon, sondern direkt durch das Lauschen an der Tür und dem Blick durch das Schlüsselloch stattfindet. Während man in „Zimmer 12“ das Gefühl hat, dass die Geräusche, die da im Babyphon zu hören sind, ganz weit weg sind und in undefinierbarer Ferne liegen, befindet sich das unheimliche Innere des Zimmers in unmittelbarer Nähe, im eigenen Haus. Die Figuren leben damit, es gehört zu ihrer Umgebung dazu. In den Produktionsmaterialien, wo Kalt ebenfalls betont, das Unheimliche im Freudschen Sinne im Heimischen anzusiedeln¹²⁶, schreibt er über die Ausstattung der beiden Häuser:

„Wichtig ist hier die Etablierung des Heimlichen, beziehungsweise des Heimischen, die Wiedererkennbarkeit von Dingen und Räumen, das Zuhause. Eine Welt, die in sich stimmt und die Sicherheit vermittelt. Demgegenüber werden zwei Räume stehen, die sich im Heimischen und Gemütlichen befinden und von ihm umgeben sind, die allerdings eine große Unheimlichkeit ausstrahlen. [...] Beide passen nicht in ihre Umgebung, sind Fremdkörper.“¹²⁷

Weiter in der Westschweiz trifft Anna auf die sprechende Katze, ehe erneut ein Wechsel nach Wien erfolgt. Nach einem turbulenten Abend nimmt Mischa Tarek mit in die Wohnung. Sie kommen auf das Zimmer zu sprechen und auf das begleitende Störgeräusch beim Versuch es zu öffnen. Sie will es Tarek zeigen und wird nicht enttäuscht. Sobald sie die Klinke betätigt, läutet es an der Tür. Wieder ist es Harald, der angetrunken seine Exfreundin sprechen will. Kurz können sie ihn abwimmeln, auch Tarek verlässt die Wohnung und Mischa bleibt allein zurück.

„In der Küche hört man, wie MISCHA den Kühlschrank öffnet, dann schliesst, dann den Wasserhahn öffnet. Die Kamera bewegt sich den Gang hinab, die Geräusche aus der Küche werden leiser, die Kamera erreicht die Tür mit dem Katzenbild. Die Tür ist einen Spalt offen. [...] MISCHA durchquert den Gang Richtung Wohnzimmer, [...] geht ins Wohnzimmer, lange ist der Gang leer, dann huscht ein Schatten durchs Bild.“¹²⁸

Auch das Wiener Katzenzimmer beherbergt eine Schattengestalt, anders als das versperrte Zimmer in der Westschweiz ist es aber nie verschlossen gewesen. Äußere Umstände haben

¹²⁵ Drehbuch zu *Tiere*, S. 67f.

¹²⁶ Vgl. Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, *Psychologische Schriften*, Bd. IV, Studienausgabe, Frankfurt am Main: S. Fischer⁷1989.

¹²⁷ Jörg Kalt zur „Ausstattung“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 18.

¹²⁸ Drehbuch zu *Tiere*, S. 85.

immer dazu beigetragen, das geheimnisvolle Innere zu verbergen. Als Mischa in der Küche eine Lampe einschalten möchte, fällt der Strom aus.

„MISCHA betritt den Gang, leuchtet sich entlang, leuchtet die Wand an auf der Suche nach einem Sicherungskasten, sie passiert die offene Tür, bemerkt aber nicht, dass sie offen ist. Licht schimmert im Türspalt. Sie geht weiter, hält inne, dreht sich um. Sie sieht die Tür, sieht, dass sie offen ist.

MISCHA Oh Gott.

Sie starrt auf die Tür, bewegt sich aber nicht.

MISCHA Hallo?“¹²⁹

Es folgt ein Szenenwechsel zu Tarek, der sich wieder auf den Weg zurück zu Mischa macht, klopfen will, von dem betrunkenen Harald, der im Treppenhaus sitzt, aber daran gehindert wird und somit auch verhindert, dass die Offenbarung des Katzenzimmers erneut gestört wird. Tarek hilft Harald einen Stock höher in Andreas Wohnung, ehe es wieder zurück in Mischas Wohnung geht.

„Plötzlich ein lautes Geräusch aus dem vorderen Wohnungsteil, es klingt, als ob jemand etwas umstösst. MISCHA erschrickt.“¹³⁰

Sie findet den Sicherungskasten und gibt so endlich den Blick auf die Geräuschursache frei.

„Das Licht geht an. MISCHA atmet durch. Sie schaut sich um. Am Ende des Gangs, vor der Wohnzimmertür, sitzt eine Katze, die der westschweizer Katze ziemlich ähnelt. Sie sitzt und schaut.

MISCHA Na geh.

MISCHA nähert sich der Katze, wir sehen, es *ist* die westschweizer Katze.
[...]

MISCHA Haben die dich eingesperrt? Hm? Habens dich in dem Zimmer eingesperrt?

MISCHA geht, die Katze streichelnd, den Gang hinab und hält vor der halboffenen Tür. Sie stösst sie ganz auf, blickt in den Raum und betritt ihn.“¹³¹

¹²⁹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 86.

¹³⁰ Drehbuch zu *Tiere*, S. 87.

An dieser Stelle erfolgt erneut ein Wechsel zu Harald, der in einem ungeschickten Moment Tarek einen Finger abschneidet. Aufgrund der alternierenden Montage mit den Geschehnissen in Mischas Wohnung ist anzunehmen, dass dies gleichzeitig mit der Betretung des Katzenzimmers geschieht.

„MISCHA steht im Katzenzimmer. Ein Arbeitszimmer mit ein paar Bücherregalen, Stühlen, einer Couch, einem grossen Schreibtisch. MISCHA blickt sich um, alles ist sehr ordentlich, aufgeräumt, sauber. MISCHA geht zum Tisch, auf dem Tisch liegt ein grossformatiges Skizzenbuch, darauf steht „MISCHA. Skizzen“. MISCHA setzt sich, öffnet das Buch, man erkennt Bleistiftzeichnungen, Skizzen von Tieren und Menschen, erkennt NICK als Bauer mit Schlapphut und Pfeife und ANNA als Bäuerin, ein Haus in einer hügeligen Landschaft, das Haus sieht genauso aus wie das Haus im Jura. Der Bauer und die Bäuerin fahren in einem alten klapprigen Auto über Land, auf dem Rücksitz sitzt ein lächelndes Schaf, sie erreichen das Haus, eine Amsel begrüsst sie, alle Tiere sprechen, MISCHA die Katze ist ihr Anführer [...] Bauer und Bäuerin gehen schliesslich wieder ins Bett, legen sich hin.

HAUS JURA, SCHLAFZIMMER/I/T

Dasselbe Bild wie auf der letzten Skizze, Anna und Nick schlafen.“¹³²

Hier erfolgt zum ersten Mal ein direkter Übergang vom Katzenzimmer in Wien zum Haus im Jura und lässt dadurch weitere Verbindungen erkennen. Abgesehen davon, dass die Zimmer gleich eingerichtet sind, ist es Mischa, die die Klinke betätigt beziehungsweise betätigen will, während Anna die gedrückte Klinke sieht und davor erschrickt. Weiters könnte auch der Stromausfall, den Mischa durch das Einschalten des Lichts auslöst, seine Folgen in der Westschweiz haben.

Nach dem Übergang von Skizze zu Haus im Jura sind Anna und Nick in einer verliebten positiven Verfassung. Anna ahnt nichts davon, dass Nick sie mit der Eisverkäuferin betrügt, während sie zu Hause den Fisch zubereitet. Als sie in der Zeitung von ihrem schweren Unfall liest und dass sie schwerverletzt auf der Intensivstation liegen soll, zweifelt sie an der Realität ihrer Situation. Während Nick die Meldung nur als journalistische Überhöhung abtut, gerät Anna in Panik und schneidet sich mit dem Kartoffelschäler in den Finger. Die blutende Wunde gibt ihr die Bestätigung über ihre Echtheit und stimmt sie zufrieden. Auch hier entsteht eine gedankliche Verbindung zu Tarek, dem der Finger abgeschnitten wird und der auch eine blutende Wunde hat. Danach erfolgt ein Zeitsprung. Nick isst allein den Fisch, blättert die Skizzen durch, verschüttet Wein darüber. Er legt sich zu

¹³¹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 88.

¹³² Drehbuch zu *Tiere*, S. 90.

der bereits schlafenden Anna. Ab- und Aufblende. Anna liegt im Bett. Es ist dunkel und sie geht zu Nick in die Küche. Doch nur ihr scheint die Dunkelheit aufzufallen.

„Sie schaut angestrengt die Küchenzeile an, erkennt nur Schemen. ANNA berührt die Kaffeekanne, die am Herd steht, schreckt zurück, weil die Kanne noch heiss ist, tastet nach einer Tasse und giesst Kaffee ein

ANNA Wie spät ist es?

NICK schaut auf die Uhr.

NICK Halb elf.

ANNA Abend?

NICK Spinnst du?

ANNA Was?

NICK Abend? Natürlich nicht! Vormittag!

ANNA Was?

NICK zuckt mit den Schultern und nickt. ANNA starrt NICK an und lässt die Tasse fallen. Sie bückt sich und sammelt die Scherben zusammen, tastet am Boden entlang. NICK steht auf, geht zu ihr, kniet sich neben sie.

NICK Was ist mit dir?

ANNA Es ist so dunkel.

NICK sammelt die Scherben mit sicheren Griff auf.

NICK Wie meinst?

Sie flüstert.

ANNA Es ist doch Nacht.

[...] Sie durchqueren die Küche, NICK öffnet die Haustür, sie treten nach draussen.

VOR HAUS JURA/A/N

Draussen ist es dunkel. NICK und ANNA stehen vor dem Haus. NICK zeigt die Gegend.

NICK Bitte.

ANNA schaut NICK an.

ANNA *Du* spinnst.

NICK Schau dich halt um!

ANNA Mach ich ja. Es ist Nacht!

NICK schaut ANNA an.

ANNA Es ist Nacht.

NICK schüttelt den Kopf.

NICK Zieh dir was an. Wir fahren!

VOLVO/I/N

NICK fährt, ANNA sitzt daneben.

ANNA Willst nicht das Fernlicht anmachen?
NICK Hör bitte auf.

ANNA schweigt, starrt aus dem Auto. NICK lenkt sicher die kurvige Landstrasse hinab. [...] Der Volvo biegt um eine Kurve, man hört Räderquietschen, einen Aufprall, einen tierischen Schrei.¹³³

Wir sind also in eine Zeit gesprungen, in der der Unfall noch nicht passiert ist. Es ist ein überraschendes Moment, denn eigentlich geschieht das Unglück mit dem Auto auf der Fahrt ins Jura, hier sind Anna und Nick aber schon dort, fahren irgendwo hin, vielleicht zurück nach Wien. Vielleicht geschieht der Unfall auch zum zweiten Mal. Vielleicht wiederholt er sich. Vielleicht sind Anna und Nick tatsächlich so unglücklich und kollidieren ein zweites Mal mit der Schafherde. Vielleicht hat Mischa auch das natürliche Licht in der Westschweiz ausgeknipst. Vielleicht ist ihr Betreten des Katzenzimmers Schuld an Tareks abgeschnittenen Finger und an Annas und Nicks Autounfall, so wie der einjährige Arthur, der eine Zeit im Zimmer 12 verbracht hat, Schuld sein soll an Stefans Autokollision und den unheimlichen Geschehnissen in der Wohnung.

Die Idee eines Fehlens jeglichen natürlichen Lichts hat auch ihren Ursprung in einer Kolumne. „Black Hole Sun“ erscheint im April 2004.¹³⁴ Das Pärchen Jan und Sara fährt an den Starnbergersee um in der dortigen Villa seiner Eltern dem alljährlichen Familientreffen beizuwohnen. Die Verwandten feiern ausgelassen bis in die Nacht.

„Am nächsten Morgen erwachen Jan und Sara. Im Zimmer ist es stockdunkel. Der Wecker zeigt 10.34 Uhr. Die Jalousien sind geöffnet. Draußen scheint keine Sonne, der See, die Landschaft liegen schwarz vor dem Haus. Die beiden folgen dem Kaffeegeruch ins Untergeschoss. [...] Was draußen los sei, fragt

¹³³ Drehbuch zu *Tiere*, S. 98f.

¹³⁴ Jörg Kalt, „Black Hole Sun“, *Mögliche Filme. Gesammelte Schriften*, Wien: Czernin 2008, S. 118-120.

Jan. Karl hebt mühsam den Kopf. Die Sonne scheine nicht! Karl blickt aus dem Fenster, dann zu Jan. Blödsinn, sagt er.“¹³⁵

Imme mehr Gäste erwachen, verhalten sich ganz normal, bemerken die Dunkelheit nicht.

„Jan und Sara sitzen stumm auf der Treppe. Alle Versuche, die anderen auf das Fehlen jedes natürlichen Lichtes hinzuweisen, sind gescheitert. [...] Ohne sich zu verabschieden, besteigen sie ihr Auto, fahren vorsichtig und mit Fernlicht Richtung Gartentor. Kaum sind sie auf der Autobahn, donnert ein für ihre Augen unsichtbarer Audi TT frontal in ihren Wagen. Als sie durch die Windschutzscheibe auf den Asphalt geschleudert werden, reißt der Himmel auf. Dahinter langweilt sich das leere Universum.“¹³⁶

In *Tiere* kommt Nick nach dem Unfall alleine im Haus im Jura an, trägt Koffer hinein. Es hat den Anschein, dass er es zum ersten Mal bezieht, er könnte aber auch nach dem erneuten Unfall wieder zurück gekehrt sein. Ohne Probleme öffnet er diesmal das mittlere Zimmer und stellt einen Koffer hinein, es ist nicht verschlossen.

„Der Koffer ist offen, liegt auf dem Bett, im Koffer sind ANNAs Kleider, NICK versorgt sie im Kasten. Papierbögen, Malutensilien, Skizzen und Skizzenbücher legt er auf den Tisch. Er blättert ein Skizzenbuch durch, die Bilder sind ähnlich wie jene, die MISCHA im Katzenzimmer gesehen hat. Idyllisches mit Tieren und NICK und ANNA als den Bauersleuten. NICK betrachtet die Skizzen. Blättert. Dann schliesst er das Buch, verlässt das Zimmer. Wir bleiben im Zimmer.

SKIZZEN/I/N

Gross die Skizzen. Plötzlich ergiesst sich rote Flüssigkeit darüber.

MISCHAS STIMME

Geh pass halt auf.“¹³⁷

Hier wiederholt sich die Szene, die vorher Nick gezeigt hat, der Wein über Annas Skizzen verschüttet hat. Mischa zieht ihr Kleid mit dem Weinfleck aus und trägt jetzt nur ein schwarzes Unterkleid, das uns bekannt vorkommt. Sie ruft Tarek an, folgt dem Klingeln, geht in Andreas Wohnung, was dann passiert ist schon erwähnt worden – sie fällt aus dem Fenster. Andreas Handy klingelt, wir sehen Nick in der Westschweiz Andrea anrufen. Später wird er angerufen, antwortet auf französisch, weint, scheint schlechte Nachrichten aus dem Spital bekommen zu haben. Das Drehbuch endet mit einer uns ebenfalls schon bekannten Szene, eine Amsel fliegt durch das Fenster ins Haus und immer wieder gegen die Wand.

¹³⁵ Kalt, „Black Hole Sun“, S. 119.

¹³⁶ Kalt, „Black Hole Sun“, S. 120.

¹³⁷ Drehbuch zu *Tiere*, S. 102.

Wiederholungen spielen in *Tiere* eine wichtige Rolle. Der Unfall mit dem Schaf und der Sprung aus dem Fenster zum Beispiel. Auch in der Ausstattung seines Films hätte Jörg Kalt darauf setzen wollen, wie er in den Produktionsmaterialien verrät.

„Viele Spielorte in „Tiere“ kommen in zwei Versionen vor: Die Wohnung in Wien, das Haus in der Westschweiz. Das Spital in Wien, das Spital in Biel. Die Bar in Wien, das Restaurant in Lausanne. Es werden subtile Ähnlichkeiten eingesetzt werden, Gegenstände tauchen möglicherweise doppelt auf, Farben (oder ihre Komplementärfarben) werden sich wiederholen, Grundrisse ebenfalls.“¹³⁸

Genauso wiederholt sich auch das Spiel an den ähnlichen Handlungsorten, ist eine Variante des bereits Gesehenen. Zum Beispiel die Szene im Spital, in der sich Mischa ihre Kopfwunde verarzten lässt.

„MISCHAs Wunde wird gereinigt, man sieht nur den Oberkörper des behandelnden Arztes, seinen Kittel, seine Hände. Auffällig ist, dass ihm an der rechten Hand der Ringfinger fehlt. Wir hören die Stimme des Arztes. Er hat einen französischen Akzent.

STIMME ARZT Gleich tuts weh. Nicht erschrecken.

MISCHA nickt, dann tuts weh.“¹³⁹

Die Szene, die gleich zu Beginn stattfindet, wiederholt sich noch einmal am Ende, nämlich als Nicks Wunde am Kopf nach dem Autounfall im Bieler Spital behandelt wird. Einstellungen, Spiel und Details bleiben gleich, lediglich der Protagonist hat sich verändert.

„Man sieht den Arzt nur bis zur Brust Mitte.

ARZT Ne vous effrayez pas, cela peut piquer un peu. (Jetzt nicht erschrecken, das kann ein bisschen weh tun.)

Er beginnt, NICKs Wunde zu reinigen. NICK zuckt zusammen. An der rechten Hand des Arztes fehlt der Ringfinger.“¹⁴⁰

Im Restaurant in Lausanne erinnert der fehlende Finger des Barkeepers an Tarek, der – inzwischen wieder mit Finger – in der Wiener Bar mit Mischa etwas trinken geht. Hier

¹³⁸ Jörg Kalt zur „Ausstattung“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 18.

¹³⁹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 10.

¹⁴⁰ Drehbuch zu *Tiere*, S. 101.

verbindet auch der Gegensatz zwischen der geschlossenen und leeren Lokalität bei Tag und der belebten bei Nacht.

Weiters findet man das Thema der Wiederholung in Doppelgängern wieder. Ursula Strauss hätte in *Tiere* gleich drei Rollen zu spielen gehabt: Mischa, Andrea und die Eisverkäuferin. Alle drei üben eine Anziehung auf Nick aus, von Andrea und der Eisverkäuferin wissen wir, dass sie mit ihm ein Verhältnis haben. Sie gefährden die Beziehung zu Anna und Nick, die vor dieser Bedrohung nicht flüchten können. Nick ist einem sehr bestimmten Typ Frau verfallen, der einfach überall wieder auftaucht. Dadurch kommt es auch zu Identitätsverwechslungen. Zum einen durch Harald, der Mischa als seine Exfreundin erkennt, zum anderen am Ende des Drehbuchs, wenn Mischa an Andreas Stelle aus dem Fenster fällt. Hier wird auch die Existenz von Andrea generell in Frage gestellt, die eigentlich nie wirklich in Erscheinung tritt. Als sie zu Beginn aus dem Fenster springt, ist ihr Gesicht nicht sichtbar und in den wenigen weiteren Auftritten ist sie unter der Bettdecke verkrochen oder am Anrufbeantworter hörbar. Somit wird nur über die Stimme die Ähnlichkeit mit Mischa konstruiert. Auch dass Anna die Eisverkäuferin an Andrea erinnern lässt, weist auf die dreifache Doppelgängerschaft hin.

An weiterer Stelle tritt die Doppelgängerthematik auf, als Anna, eigentlich allein im Haus und erschrocken über die heruntergedrückte Klinke des verschlossenen Zimmers, mit der sprechenden Katze im Garten sitzt und merkt, wie in der Küche das Licht angeht. Sie blickt durch das Fenster und sieht sich selbst mit Nick über sein Verhältnis mit Andrea streiten.

„Plötzlich geht im Haus eine [sic] Licht an. Im unteren Stock, die zwei Küchenfenster sind hell erleuchtet. ANNA schaut vor sich, sie wirft plötzlich einen Schatten sie dreht sich langsam um, starrt das Haus an. ANNA zieht sich am Gartenzaun hoch, steht auf, schaut aufs Haus. Sie blickt neben sich, die Katze ist weg. Sie öffnet ganz langsam, ohne den Blick vom Haus zu nehmen, das Gartentor und geht vorsichtig, ein zitternder Schritt nach dem anderen, auf das Haus zu. Je näher sie dem Haus kommt, desto lauter werden die Geräusche, die sie umgeben, Blätterrauschen, Grillenzirpen, Wassergurgeln. Stimmen mischen sich in den Tonbrei, unverständlich geschrieene Satzketten. ANNA erreicht mit Mühe eins der Küchenfenster, duckt sich darunter, richtet sich langsam wieder auf, linst durch das Fenster, erschrickt und weicht zurück. Ungläubig glotzt sie in die Küche. Die Stimmen werden deutlicher. Es sind ANNAS und NICKS Stimmen.“¹⁴¹

¹⁴¹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 72.

Auch diese Szene hat ihren Ursprung in einer *du*-Kolumne. Im Juni 2002 erscheint „Küchenspäher“, die in der Buchveröffentlichung von 2008 dann den Titel „Relativ“ bekommt, sonst aber keine Änderungen erfährt. Das Besondere an dieser Kolumne ist, dass sie nur aus einem langen Satz besteht. Hier macht sich beispielhaft die vorhin erwähnte künstlerische Gestaltung der Texte bemerkbar.

C. kommt am Abend nach Hause und bemerkt schon von weitem sein erleuchtetes Haus, aus dem laute Musik dringt. Ähnlich wie Anna sieht auch er vom Garten ins Fenster und ist erstaunt, wen er da sieht.

„[...] er selbst nämlich, so schien es wenigstens, und wenn er es nicht selbst war, woran er im ersten Moment verständlicherweise zweifelte, dann zumindest jemand, der ihm sehr ähnlich sah, dieselbe Statur hatte, dieselbe Haarfarbe und, das erkannte er, weil der andere fast nackt war, dieselbe Verbrennungsnarbe am linken Oberarm, die von einem Unfall herstammte, einem Motorradunfall, um genauer zu sein, damals, kurz nachdem er M. kennen gelernt hatte und sie oft und ausgiebig und manchmal auch etwas angetrunken herumgekurvt waren, dieselbe M. übrigens, die er ebenfalls in seiner Küche erblickte, dieselbe oder eben eine, die M. zum Verwechseln ähnelte, die die Arme um seinen Doppelgänger geschlungen hatte, wenn es denn überhaupt ein Doppelgänger war und nicht er selbst, [...]“¹⁴²

Zur Überprüfung ruft er seine Freundin an.

„[...] M. nahm ab und erkundigt sich, wer anrief, während C. durch das Fenster in der Küche herumspähte, M. suchte, aber nicht fand, sie musste ins Wohnzimmer gewechselt sein, und da er zwar Musik hörte, ihre Quelle aber nicht orten konnte, [...] war er verwirrt und fragte nach einer längeren Pause, wo M. sei, eine Frage, die M. mit einer Gegenfrage quittierte, nämlich ob C. ihr nachspioniere, was C. verneinte, worauf M. sagte, sie sitze zu Hause, und dann auflegte, wenig später wieder die Küche betrat, lachend ihr Weinglas füllte und sich C., oder der Person, die wie C. aussah, um den Hals warf und ihn küsste, mit einer Leidenschaft, die C. der vor dem Fenster kauerte, an ihren Anfang erinnerte, als sie beide verliebt und noch ohne Vorwürfe durch die Nächte rasten und nie Fragen zu stellen brauchten, [...]“¹⁴³

Auch hier stecken M. und C. in einer Beziehungskrise, durch die Referenz auf *Richtung Zukunft durch die Nacht* wird an vergangene romantische Tage erinnert. Die Kolumne endet damit, dass C. sich zu der Wohnung seiner Freundin begibt, in der Hoffnung, dass sich dort eine Doppelängerin für ihn findet, mit der er wieder glücklich werden kann. Möglich wäre es, denn bei dem Telefonat, verschwindet M. aus dem Blickfeld, er kann sich also nicht sicher

¹⁴² Jörg Kalt, „Relativ“, *Mögliche Filme. Gesammelte Schriften*, Wien: Czernin 2008, S. 85-87, hier S. 85.

¹⁴³ Kalt, „Relativ“, S. 86.

sein, ob er mit seiner im Haus befindlichen Frau telefoniert hat. Auch in *Tiere* entsteht durch Annas Beobachtung die Möglichkeit eines Neuanfangs. Kurz nach dieser Szene wird das Paar glücklich vereint im Haus gezeigt.

In *Tiere* wird durch diese Szene noch ein weiteres Moment der Wiederholung deutlich, nämlich die direkte Wiederholung der gleichen Szene aus einem anderen Blickwinkel beziehungsweise mit anderem Ausgang. Während Anna sich und Nick in der Küche beobachtet, macht sie einen Schritt zurück und stolpert dabei über einen Kräutertopf. Unmittelbar darauf wird in das Haus im Jura geschnitten.

„NICK sitzt am Küchentisch und ordnet seine Notizen. ANNA steht vor der Spüle und räumt Geschirr in die Schränke. Draussen rumpelt es. [...]“¹⁴⁴

Der Zuschauer weiß, dass dies Anna war, die soeben über den Topf fällt. Die Zeit wird für ein paar Sekunden zurück gespult, um die Szene nochmals in Augenschein zu nehmen.

Die direkte Wiederholung ist auch in *Richtung Zukunft durch die Nacht* zu finden. Nick erwacht am Morgen allein, geht in die Küche und tritt auf eine zerbrochene Tasse. Er schreit auf, hält sich den schmerzenden Fuß, fällt auf den Stuhl, dabei springt die Tasse zurück in ihre Form und auf dem Esstisch, an dem, Nick gegenüber, jetzt Anna sitzt. Es ist Abend, sie ist verärgert, will streiten und ärgert sich über Nick, der verdutzt und teilnahmslos am Tisch sitzt. Wütend schleudert sie die Tasse auf den Boden, verpasst ihm eine Ohrfeige und verlässt das Haus. Nick folgt ihr zur Tür, die ihm vor der Nase zu geschlagen wird. Er geht wieder in die Küche und tritt erneut auf die Scherben, ein Aufschrei, er sitzt wieder am Morgen am Tisch und hält sich den Fuß.¹⁴⁵ Diese Erinnerungssequenz geht über eine stereotype flashback-Szene hinaus. Völlig unbeteiligt am Geschehenen und selbst erstaunt darüber, wie plastisch sich die Erinnerung an die Trennung von Anna vor ihm gebärdet, wirkt Nick wie ein Zuschauer seiner eigenen Lebensgeschichte. Danach dreht sich die Zeit um. Nur wenige Filmminuten später kehrt *Richtung Zukunft durch die Nacht* wieder genau an diese Stelle zurück. Es ist Abend, Nick erwacht als Anna rückwärts wieder das Haus betritt, sich wieder an den Tisch setzt. Sie holt Gräten aus dem Waschbecken und beginnt den Fisch rückwärts zu essen, ihn also wieder zusammen zu setzen. All das beobachtet Nick im normalen Vorwärtslauf, versteht Anna nicht, versteht die Situation nicht. Dann kommt es abermals zu einer direkten Wiederholung. Es scheint als wird der Film schnell vorwärts oder

¹⁴⁴ Drehbuch zu *Tiere*, S. 73.

¹⁴⁵ *Richtung Zukunft durch die Nacht*, Regie: Jörg Kalt, *In Memoriam Jörg Kalt. Richtung Zukunft durch die Nacht und ausgewählte Kurzfilme*, DVD Video, polyfilm video 2009, 0:29f; (Orig. Österreich 2002).

zurück gespult, genau lässt sich das nicht sagen, denn in einem kurzen Zeitraffer isst Anna den Fisch rückwärts, während Nick sich vorwärts ein Glas einschenkt, sofort darauf läuft der Film in Normalgeschwindigkeit und Nick schenkt sich noch einmal ein Glas ein, es wird genau dieselbe Handbewegung wiederholt. Der Film springt hier in seiner Zeit, spielt mit ihr, gibt einen kurzen Vorausblick.¹⁴⁶

Einem ähnlichen Schema folgt auch eine Szene gleich zu Beginn des *Tiere*-Drehbuchs. Der Weg in die Westschweiz ist zu lang, an dem Hotel, in dem eigentlich ein Zimmer zur Übernachtung reserviert worden ist, wird vorbeigefahren. Ein gelegen kommendes Motel ist ausgebucht. Anna und Nick müssen auf einem Autobahnparkplatz die Nacht verbringen.

„Der Volvo von weitem, von oben, er steht allein auf dem Parkplatz, auf der Autobahn fährt hie und da ein Auto vorbei. Zeit vergeht. Plötzlich öffnet sich die Fahrertür, NICK verlässt das Auto, umrundet es, öffnet die Beifahrertür und beugt sich ins Auto und reißt ANNA aus dem Wagen.

AUTO/I/N

NICK windet sich im Schlaf, er scheint schlecht zu träumen. Dann erwacht er. Er atmet tief, fährt sich mit der Hand übers Gesicht, stutzt plötzlich, sieht neben sich, der Beifahrersitz ist leer.

NICK Anna?

PARKPLATZ/A/N

Dieselbe Einstellung wie in der vorletzten Szene, total, eher von oben. NICK reißt die Fahrertür auf und springt aus dem Auto, umrundet es, öffnet die Beifahrertür, sieht sich um. Er geht, ANNAS Namen rufend, den Parkplatz ab.“¹⁴⁷

Jörg Kalt hat zu Beginn der Produktionsmaterialien *Tiere* unter ein Zitat von Salvador Dali gestellt. „Eines Tages wird man offiziell zugeben müssen, dass das, was wir Wirklichkeit getauft haben, eine noch größere Illusion ist, als die Welt des Traumes.“ Dieser Hinweis kann uns bei der Szene mit Nicks Traum behilflich sein, denn sie eröffnet eine weitere Lesart des Films, die auch wieder unter zu Hilfenahme einer Kolumne verständlicher wird. „Il sogno“¹⁴⁸, der Traum, der Juli/August Ausgabe 2006 erzählt von Chiara und Michele, die ebenfalls verreisen um in ihrer Beziehung einen Neuanfang zu starten. Diesmal geht es an die

¹⁴⁶ *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Österreich 2002), 0:33f.

¹⁴⁷ Drehbuch zu *Tiere*, S. 20.

¹⁴⁸ Jörg Kalt, „Il sogno“, *du Zeitschrift für Kultur* 768, Juli/August 2006, S. 98.

Atlantikküste, auch dorthin wird die Wegstrecke zu lang und sie müssen am Straßenrand übernachten.

„Michele erwacht schreiend um halb sechs, vollkommen verschwitzt und vor Kälte zitternd. Er hat geträumt, er sei in der Nacht zum Tier geworden, habe Chiara aus dem Wagen gezerrt, ihren Kopf auf dem Asphalt zerschmettert, sie mit dem Taschenmesser zerstückelt und ihre Reste in den Strassengraben geworfen. Er greift, nachdem er ein paar Mal tief durchgeatmet hat, neben sich, um Chiara zu wecken. Er greift ins Leere. Chiara sitzt nicht mehr neben ihm.“¹⁴⁹

Dieses Szenario erinnert an einen frühen Kurzfilm Jörg Kalts, der in Tschechien gedreht worden ist. *Opel 69*¹⁵⁰ zeigt in drei Minuten ein Pärchen, das eine Landstraße entlang fährt. Die Ortstafel verrät uns, dass sie in Milovanice einfahren. Ein kaputter Reifen zwingt sie an der Straße zu halten. Der Mann steigt aus und öffnet den Kofferraum, um den Reifen zu wechseln. Die Frau schaut ihm aus dem Autodach gelehnt dabei zu. Dann greifen Hände nach ihr, ziehen sie in den Wagen zurück. Es ist der Doppelgänger des Mannes, der sie würgt. Sie versucht sich zu wehren und sieht gleichzeitig durch das Autofenster, dass sich ihre Doppelgängerin dem Mann nähert und ihn mit einem Messer bedroht. Sie sticht auf ihn ein, dann räumt er den kaputten Reifen wieder in den Kofferraum und steigt zu der Frau ins Auto, die ebenfalls von ihrem Angreifer befreit ist. Sie küssen sich und fahren los, raus aus Milovanice. Auch hier haben wir wieder die Doppelgängerthematik und des Außer-sich und gleichzeitig Bei-sich-seins. Die Frau kann sich selbst bei einer schrecklichen Tat beobachten, während sie selbst von ihrem Mann fast erwürgt wird. Häufig erfolgt der Zwischenschnitt zum Bild eines Schweins, das in Großaufnahme gezeigt wird. Während des Angriffs der beiden Doppelgänger sind Schweinelaute zu hören, sonst ertönt Musik aus dem Radio, die durch Störgeräusche immer wieder unterbrochen wird. Musik hätte auch in *Tiere* keinen klassischen Einsatz gehabt. Jörg Kalt hätte hier auf technische Verfremdung von Geräuschen und tiefe Bässe gesetzt.

„Es wird also möglich sein, dass ein Geräusch im „on“ (eine Kaffeemaschine, Wind, das Schlagen eines Fensters, das Miauen einer Katze oder ähnliches) im Lauf einer Szene musikalisch verwendet wird, verfremdet wird, moduliert wird, Teil einer Melodie wird, Teil eines scores wird.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ *Opel 69*, Regie: Jörg Kalt, Tschechien 1994.

¹⁵¹ Jörg Kalt zu „Musik/Geräusche“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 19.

In der Kolumne sucht Michele Chiara drei Tage lang, fährt dann schließlich alleine zum Haus, lebt sich dort ein und vermisst sie immer weniger. Eines Tages geht er zum Strand. „Er ist nicht allein. Jemand sitzt dort und wirft Kiesel ins Meer. Michele nähert sich, es ist eine Frau. Es ist Chiara. Sie hat ihn nicht bemerkt. Sie starrt aufs Wasser und wirft Kiesel hinein.“¹⁵² Michele geht rückwärts ins Meer, wird von einer Strömung erfasst und immer weiter hinaus getrieben. „Der Himmel ist blau, die Luft ist warm, ein paar Möwen kreisen über ihm. Kurz überlegt sich Michele, ob er sie zählen soll.“¹⁵³

Auch in *Tiere* findet Nick Anna nicht. Er ruft die Polizei, die ihn in das Autobahnhotel bringt, in dem sie vorher keinen Platz gefunden haben. Er schläft in einem Zimmer aus Plastik, es folgt der nächste Morgen.

„Nick sitzt im Frühstücksraum am Tisch isst Croissants, trinkt Milchkaffee. Nach einer Weile hört man ANNAs Stimme.

ANNA STIMME Ich habe was völlig Absurdes träumt heut, das
muss an dem Plastikbettzeug liegen. Wir haben
auf an Parkplatz übernachtet, dort hast mich dann
umbracht, die Polizei is gekommen und hat dich
in das Hotel hier gfahren.

NICK schaut kauend auf. ANNA sitzt ihm gegenüber, isst ebenfalls Frühstück.

NICK Und was bedeutet das?

ANNA lächelt und zuckt mit den Schultern.

ANNA Wahrscheinlich nix Gutes.“¹⁵⁴

Da die Handlung bis dahin noch recht linear verläuft, gibt man sich mit der Erklärung, es handle sich nur um Annas Traum, vorerst zufrieden. Auch dass im weiteren Verlauf Anna immer wieder Hinweise erhält, dass Nick eine Bedrohung für sie darstellt, verhärtet den Verdacht. Im Haus nach dem Unfall zerteilt Nick das totgefarene Schaf. Anna ist sehr aufgelöst. Er versucht sie zu trösten und kommt auf sie zu.

„NICK macht einen weiteren Schritt, er ist sich offenbar nicht bewusst, dass er ein riesiges, blutbesudeltes Messer in der Hand hält und dementsprechend wenig Vertrauen einflösst. ANNA schreit ihn an.“¹⁵⁵

¹⁵² Kalt, „Il sogno“, S. 98.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Drehbuch zu *Tiere*, S. 22f.

In dem Moment, in dem Anna ruft, Nick solle weg bleiben, fliegt die Amsel durch das Fenster. Die beiden gehen schlafen, er liest ein Kochbuch im Bett, beginnt zu lachen. Dieses Lachen wird am Ende der Szene ein unheimliches.

„Abblende. Im Schwarz lacht NICK weiter.“¹⁵⁶

An weiterer Stelle liegen Anna und Nick nach ihrem Streit über seine Affären erneut im Bett, als die Stimme der Katze Anna warnt, Nick hätte ein Messer mit ins Bett genommen. Er schlafe nicht, aber sie und solle jetzt aufwachen.

Andererseits kann die Szene am Parkplatz auch einen Hinweis auf den Schluss geben. *Tiere* endet damit, dass Nick nach dem Unfall allein am Küchentisch sitzt, einen Anruf bekommt und zu weinen anfängt. Es ist zu vermuten, dass Anna nicht überlebt hat. Dann hört man Annas Stimme, die fragt, ob er nicht schlafen kommen wolle, doch auf der Treppe ist niemand zu sehen. Nick unterhält sich dann mit Annas Stimme.

„Er geht zur Treppe. Bleibt vor der Treppe stehen und schaut ins Nichts.“¹⁵⁷

Es geschieht auch schon vorher, dass wir nur Annas Stimme hören. Die Szene am Frühstückstisch zum Beispiel. Plötzlich sitzt sie wieder da und erzählt von ihrem Traum. Später, als Nick mit Anna über die Länge ihres Aufenthalts diskutiert, kommt ihre Stimme wieder von der Treppe, die sie herab steigt und sich wundert, mit wem Nick redet. Hat Nick sich Anna womöglich die ganze Zeit nur vorgestellt und hat er sie vielleicht tatsächlich schon am Parkplatz ermordet? Oder hat Anna den Unfall nicht überlebt und alles andere ist nur seine Halluzination?

Etwas zu sehen, das eigentlich gar nicht vorhanden ist, ist eine weitere Lesart, die Jörg Kalt selbst anbietet.

„Kausalität und Zeit funktionieren in „Tiere“ nach eigenen Gesetzen. Schon die erste Schrifttafel, das erste Bild des Filmes deutet darauf hin: „In zwei Tagen“. Dann die Frontansicht des Wiener Mietshauses, Andrea fällt/springt aus dem Fenster. Wir sehen also ein Bild, das zu dem Zeitpunkt, in dem wir es betrachten, nicht existiert. Dies ist die erste von einigen Szenen, die auf eine mögliche Lesart der Geschichte hinweisen.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Drehbuch zu *Tiere*, S. 32.

¹⁵⁶ Drehbuch zu *Tiere*, S. 34.

¹⁵⁷ Drehbuch zu *Tiere*, S. 105.

¹⁵⁸ Jörg Kalt, „Autorenstatement/Bemerkungen zur Regie“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 10.

Mischa rutscht auf einer Blutlache aus, als sie das Wohnhaus verlässt. Die kann aber noch gar nicht da sein, da Andrea erst in zwei Tagen aus dem Fenster springt. Sie wird von einem Arzt behandelt, dem ein Finger fehlt, der ihm erst später abgeschnitten wird und so weiter.

Man kann auch versuchen, sich an den Zeitangaben des Films zu orientieren. Der Film beginnt mit einer sehr strengen Zeiteinteilung, die im weiteren Verlauf immer mehr aus dem Ruder läuft. Das erste Bild ist die Schrifttafel „In zwei Tagen“. Andrea springt aus dem Fenster. Dann der nächste Zwischentitel „Vor zwei Tagen“. Man sieht Nick aus dem Fenster gelehnt in sein Handy sprechen. Diese Information wird in zwei Tagen wieder wichtig, als Harald in der Wohnung der verstorbenen Andrea sitzt und ihre Mailbox anhört. Hier erfährt man auch den genauen Zeitpunkt des Anrufes, es ist der 23. 4., 19 Uhr 56 und Nick bittet Andrea, ihn heute nicht mehr anzurufen, den sie bekämen gleich Besuch. Wir wissen, dass damit Mischa gemeint ist. Aber die Mailbox hat noch einen zweiten Anruf gespeichert, nämlich gestern um 23 Uhr 46. „Andrea, hier ist der Nick...“, mehr erfahren wir nicht, Harald legt auf. Er drückt aber weiter auf dem Handy herum und hat plötzlich jemanden in der Leitung: „Du brauchst mi nicht später zurückrufen, du Arschloch, ich mach dich fertig, ich bring dich um, ich sags deiner Frau ... Wer da is? Der Tod!“¹⁵⁹ Wieder wissen wir, dass er mit Nick spricht, denn kurz zuvor konnten wir das Gespräch auf der anderen Seite mitverfolgen, als Anna und Nick im Auto Richtung Jura fahren und er von Andrea angerufen wird.

„NICK Du, is grad schlecht, ich fahr Auto, ich ruf dich später
zurück.

NICK hört ins Telefon und wundert sich.

NICK Wer *is* da?“¹⁶⁰

Kurz darauf haben Anna und Nick den Unfall. Alles läuft noch genau nach Zeitplan. Andrea springt in der Nacht von „gestern“ auf „in zwei Tagen“ aus dem Fenster, Mischa ist gestern in Nicks Wohnung eingezogen und erlebt ihren Suizid mit. „In zwei Tagen“ trifft sie dann auf Harald und besucht Tarek wieder. Das lässt Jörg Kalt seinen Protagonisten auch nochmals erwähnen, damit wir glauben, dass die Zeitrechnung stimmt: „Sicher. Ich habe doch ihren Kopf verbunden. Vor zwei Tagen.“¹⁶¹ Der Handlungsstrang in Wien spielt dann nur mehr an

¹⁵⁹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 39.

¹⁶⁰ Drehbuch zu *Tiere*, S. 24.

¹⁶¹ Drehbuch zu *Tiere*, S. 40.

diesem Tag, in der Nacht betritt Mischa schließlich das Katzenzimmer, Harald trennt Tarek einen Finger ab, Mischa geht in Andreas Wohnung, fällt dort aus dem Fenster. Es wiederholt sich das Ereignis der vorangegangenen Nacht. Kurz darauf klingelt Andreas Handy, das noch in ihrer Wohnung liegt. Es folgt ein Schnitt auf das Haus im Jura, Nick sitzt nach dem zweiten Unfall allein am Küchentisch und telefoniert. Andreas Mailbox meldet sich. „Andrea, hier ist der Nick ...“. Er tätigt den Anruf, den er eigentlich gestern schon gemacht hat. Kurz darauf wird er von dem Spital angerufen und erfährt, dass Anna den Unfall nicht überlebt hat. Nach dieser Logik müsste der Unfall bereits beim ersten Mal tödlich für sie ausgegangen sein. Das deckt sich mit der Lesart, dass alles nur Nicks Vorstellung ist und er seine verunglückte Frau halluziniert. Ansonsten läuft die Zeitrechnung in der Westschweiz ganz anders, als in Wien. Zwischen dem Zeitpunkt des ersten Unfalls, also „in zwei Tagen“, und der eben besprochenen letzten Szene liegen ungefähr vier Tage. Zumindest wäre das die empfundene Zeit des Zuschauers, die sich aus Tag und Nacht Wechsel ergibt. Am nächsten Tag fährt Nick mit Anna zu seinem neuen Arbeitsplatz. Wieder zu Hause fragt Anna ihn, ob ihm nicht auffalle, dass sie seltsam ist. Sie solle vielleicht mit dem Arbeiten anfangen, schließlich seien sie schon seit zwei Wochen da. Anna verliert darauf hin die Fassung, denn genau wie wir meint sie erst gestern angekommen zu sein. Während sie glaubt, gar nicht mehr da zu sein und nur mehr in ihrer Vorstellung zu existieren und Nick mit ihr über diese absurde Idee diskutiert, kommt Anna die Treppe runter und fragt ihn, mit wem er da rede. Es ist wieder die nun schon häufig erwähnte Szene, die „gestern“ unterbrochen wurde.

„ANNA	In dem Zimmer is was!
NICK	Hast das nicht gestern schon anghabt?“ ¹⁶²

Nick spricht hier von gestern, obwohl es gerade noch um zwei Wochen ging. Die Zeit läuft hier völlig aus den Fugen. Der „nächste“ Tag, ist jener, an dem Anna sich selbst beim Streit mit Nick zusieht. Hierbei beschließen die beiden, morgen neu anzufangen. Ist damit auch die Zeitrechnung gemeint? Am nächsten Morgen ist die Beziehung der beiden positiv gestimmt. Beide sind gut gelaunt, das Verhältnis mit der Eisverkäuferin noch ein Geheimnis. Anna liest von ihrem schweren Unfall in den Zeitung. Der nächste Morgen liegt für Anna in der Dunkelheit, dann erneut der Unfall, der Tag, an dem Nick auch Andreas Handy anruft und Wiener Handlung und Westschweizer Erzählstrang gemeinsam zu einem Ende finden.

¹⁶² Drehbuch zu *Tiere*, S. 65.

Auf dem Weg nach Lausanne entdeckt Anna ein Labyrinth, das sie über einen Waldweg erreichen und das durch ein Straßenschild mit einem Fragezeichen angezeigt wird. Nick bezwingt es aufgrund seines Termindrucks zielstrebig und schnell, kein einziges Mal verläuft er sich. Anna hat Mühe ihm nach zu kommen und ist sichtlich enttäuscht, schließlich besteht der Sinn im Labyrinth darin sich zu verirren. Außerdem lässt sie das Argument Termindruck nicht gelten, hier gäbe es schließlich keine Zeit. Dass das Labyrinth auch als Sinnbild für *Tiere* gesehen werden kann, liegt auf der Hand. Auch hier ist es erwünscht sich zu verirren – „Zweifel sind ja ein wichtiger Faktor der Geschichte“¹⁶³ – und es scheint keine Zeit zu geben.

Auch *Richtung Zukunft durch die Nacht* wird vom Thema Zeit beherrscht, das versteht sich allein durch das Rückwärtslaufen von selbst. Dass Nick sich mit der Wahl seiner Partnerin zeitliche Probleme einheimst, hätte er eigentlich ahnen müssen, Andeutungen gäbe es genug. Annas Asynchronität zum Beispiel. Oder der Tropfen Wasser, der ihren Hals hinauf läuft, als sie sich kennen lernen. Später, wenn der Film wieder dorthin zurück kehrt und der Tropfen ihren Hals wieder herab rinnt, wird er zu ihrer letzten Träne, die sie über ihre verlorene Beziehung vergießt. Auch Annas Hinweis, sie müsse bald wieder in die Bar zurück, als sie mit dem Auto durch die Nacht fahren, denn sie hätte noch eine Verabredung mit ihrem Exfreund, lässt Nick da noch nicht ahnen, dass er damit gemeint ist. Während sie mit der Gleichzeitigkeit von Bild und Ton so ihre Schwierigkeiten hat, übt ihre Mutter den Beruf der Zeitanägerin aus. In einer Telefonzelle hören Anna und Nick ihr dabei zu, wie sie exakt Auskunft über die Zeit gibt. Dass diese angebliche Jetztbestimmtheit ein Trugschluss ist, denn im Moment der ausgesprochenen Zeitanäse ist sie schon wieder vergangen, verarbeitet Jörg Kalt bereits in einer frühen Kolumne.

„Es gibt kein Hier und Jetzt, die Gegenwart existiert nicht, sagte ich, sie ist eine Illusion, die dadurch zustande kommt, dass das Hirn nicht schnell genug auf den Wechsel von Zukunft und Vergangenheit reagiert und deshalb einen Zeitbrei kocht, den wir mit der Gegenwart gleichsetzen. Das sei wie im Film. Der existiert auch nur dank der Lahmheit des Auges. In Wirklichkeit ist eine Bewegung im Film aber keine Bewegung, sondern eine Aneinanderreihung von stationären Bildern. So sei das.“¹⁶⁴

Diese Auffassung erinnert an einen Vortrag Peter Kubelkas, den er 2002 im Österreichischen Filmmuseum zum Thema „Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film“ gehalten hat.

¹⁶³ Jörg Kalt, „Autorenstatement/Bemerkung zur Regie“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 10.

¹⁶⁴ Jörg Kalt, „Die Außenseite der Innenseite“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 165-168, hier S. 165.

„Ich liebe die Sprache. Andererseits bin ich schon seit langer Zeit unglücklich nur unter ihrem Kommando leben zu müssen. Denn die Sprache oder vielmehr der Staat der Sprache in dem wir leben, der ist sehr streng und er besteht so ähnlich wie die Kirche auf Dogmen besteht, die man nicht anzweifeln darf sonst darf man nicht mehr mit tun, so besteht die Sprache auf gewissen Begriffen, die ich einfach nicht mehr glauben will. Zum Beispiel „jetzt“. [...] Und das ist alles Lüge. Es gibt kein Jetzt. Niemand hat je das Jetzt erlebt.“¹⁶⁵

Dieses weiterdenkend, kommt Kubelka auch auf die Synchronisation von Bild und Ton zu sprechen. Am Beispiel des Schepperls oder der Rassel erklärt er, dass uns schon früh die Vertonung von Bewegung angelernt wird. „Er [der Säugling] lernt: wo Bewegung, da Ton. Wo Ton, da Bewegung.“¹⁶⁶ Peter Kubelka bedauert, dass der Film durch „das Synchronereignis“ immer wieder versucht, das Leben zu kopieren, anstatt die Möglichkeit der getrennten Ton- und Bildquellen zu nutzen, womit wir wieder bei Anna und ihrer Asynchronität wären. Aber auch ihre Filmidee beschäftigt sich mit dem Thema Zeit, die Jörg Kalt ebenfalls in eine Kolumne verpackt hat. In „Bilder pro Sekunde“ es heißt:

„und nähme man jedes Gesicht dieser Welt mit einer Filmkamera auf, pro Gesicht zehn Bilder, zehn Filmkader, dann ergäbe das nicht nur einen Film, den zu betrachten ein Menschenleben, gut 77 Jahre, dauern würde, und nicht nur einen Film, in dem jedes Bild mit irgendeinem Moment im Leben des Betrachters korrespondieren würde, es ergäbe auch einen Film, aus dem sich das endgültige menschliche Gesicht schälen liesse, das Gesicht, das jedem Menschen eigen ist und das sich, dadurch, dass Film und Zuschauer gleichzeitig altern, stets ändert und doch immer gleich bleibt.“¹⁶⁷

Ein anderes Beispiel für die Zeitthematik in *Richtung Zukunft durch die Nacht* wäre die Dauerwerbesendung, die im Hintergrund läuft während Nick aufwacht und sich alleine nach der Trennung vorfindet. Es ist nicht nur ein persönlicher Spleen von Jörg Kalt gewesen,...

„Er war ja auch so ein Werbefernsehgucker. Er hat das geliebt, diese Werbesendungen, solche Kochwerbesendungen anzuschauen, dieser Messermann, diese Raspelteile, das fand er toll, die mit den Pfannen, das fand er faszinierend, diese Leute, mit was für einem Tempo und wie sie reden.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ Peter Kubelka, *Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film. Ein Vortrag mit Beispielen, gehalten im Österreichischen Filmmuseum am 10. November 2002 im Rahmen des Symposiums Film/Denken*, DVD, Zone 2003, 00:39:48-00:41:08.

¹⁶⁶ Peter Kubelka, *Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film*, DVD, Zone 2003, 1:14:14-1:14:22.

¹⁶⁷ Jörg Kalt, „Bilder pro Sekunde“, *du Zeitschrift der Kultur* 702, Dezember 1999/Januar 2000, S. XXVI.

¹⁶⁸ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

...sondern zeigt auch eine eigentümliche Verbindung von Zeit. Einerseits drängen Sprechtempo und Sendungsaufbau den potenziellen Käufer zum schnellen Handeln, Grafiken zeigen die schwindenden Produktzahlen der heißbegehrten Stücke, andererseits entsteht durch die ständige Wiederholung auch der Eindruck eines dauerhaften Zustands.

Dass sich Jörg Kalt sehr mit dem Thema Zeit beschäftigt hat, zeigt auch die Wahl eines Zitates, unter das er *Richtung Zukunft durch die Nacht* stellt. Nach dem ersten Abspann, also kurz bevor sich die Zeit umdreht, erscheint ein weißer Bildschirm, über den eine Joggerin, Barbara Albert, läuft. Zu ihren Dehnübungen erscheint das Zitat:

„Wenn wir zugestehen, daß die Vergänglichkeit der Zeit in der universalen Entropiezunahme wurzelt, muß die Zeit eine Zeitlang zurückgeflossen sein. Was immer das bedeutet, die Lage ist etwas merkwürdig.“¹⁶⁹

Julius T. Fraser hat ein Buch über die Zeit geschrieben. Beginnend mit der Entdeckung der Zeit und der Vergänglichkeit und der daraus resultierenden Schaffung der Sprache, Religionen und Philosophie, geht es zur Geschichte der Zeitmessung und der Erkenntnis, dass es keine exakte Zeit gibt. Folgend wendet er sich dem Wesen der Zeit des Lebens, des Geistes und der Gesellschaft zu und unterscheidet fünf Zeitlichkeiten. Es zeigt, dass es verschiedene Auffassungen von und Beschäftigungen mit Zeit gibt, die von der gemeinen abweichen. Für uns ist vor allem die Eozeitlichkeit relevant. Zur Erklärung benutzt Fraser das Bild eines Pfeils.

„Kopf und Schwanz unseres gleichnishaften Pfeils können auch ganz fehlen. Was bleibt, ist ein Pfeilschaft, eine Linie, ein Bild der *Eozeitlichkeit* [...]. Dies ist eine Zeitlichkeit, die keine Gegenwart hat und folglich auch keine Zukunft und keine Vergangenheit. Das Bild vom Fluß läßt sich nicht anwenden. Das ist die Zeit der astronomischen Welt der Galaxien und Sternen, die der makroskopischen Welt der Physik.“¹⁷⁰

Der Welt der Physik hat Fraser das nächste Kapitel gewidmet, in dem auch unser Zitat zu finden ist. Die Erklärung des Begriffs der Entropie ist in der Thermodynamik zu finden. „Energie [fließt] immer vom wärmeren zum kühleren Körper, niemals in die andere Richtung.“¹⁷¹ Fraser benutzt zur Erläuterung das Beispiel eines heißen Tellers Hühnersuppe, dessen Temperatur auf jene der kühleren Umgebung absinkt. Mit der fließenden Wärme kann

¹⁶⁹ *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Österreich 2002), 0:32.

¹⁷⁰ Julius T. Fraser, *Die Zeit: vertraut und fremd*, aus dem Amerikanischen von Anita Ehlers, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1988, S. 142f.

¹⁷¹ Fraser, *Die Zeit*, S. 337.

Arbeit verrichtet werden. Befindet sich das Ganze nun in einem wärmeundurchlässigen Kasten – einem thermodynamischen abgeschlossenen System – dann fließt die Wärme nur eine begrenzte Zeit, denn laut Energieerhaltungssatz muss die Gesamtenergie im Kasten konstant bleiben. Die verrichtete Arbeit hört dann an dieser Stelle auf. Entropie bezeichnet nun ein „Maß für den Teil der Wärmeenergie, der nicht zur Verrichtung der Arbeit zur Verfügung steht.“¹⁷² Dabei gilt, dass der Entropiegehalt nur konstant bleiben oder zunehmen kann. Dieser zweite Hauptsatz der Wärmeenergie wurde in der Folge weiterentwickelt und besagt auch, dass das abgeschlossene System nur von einem geordneten in einen ungeordneten Zustand übergehen kann und dass der Informationsgehalt nur abnehmen kann. In Bezug auf die Zeiterfahrung wird deshalb angenommen, dass die Vergänglichkeit der Zeit mit der Entropiezunahme zusammen hängt, denn je später der Zeitpunkt, desto größer die Entropie.

„Aber die Zunahme der Entropie des Weltalls erfordert auch, daß wir die Existenz von völliger Unordnung (der Zufälligkeit des Anfangs) im Weltall zur Zeit $t = 0$ voraussetzen und daß die Ordnung in der Welt zwischen diesem und einem späteren Zeitpunkt zugenommen hat.“¹⁷³

Daraus schließt Fraser auf unser Zitat, das ich zur Erinnerung hier noch mal wiederhole. „Wenn wir zugestehen, daß die Vergänglichkeit der Zeit in der universalen Entropiezunahme wurzelt, muß die Zeit eine Zeitlang zurückgeflossen sein. Was immer das bedeutet, die Lage ist etwas merkwürdig.“¹⁷⁴ Da die Gesamtenergie des Weltalls immer konstant war, obwohl eigentlich von einem stetigen Entropiezuwachs ausgegangen werden müsste, lässt auf zwei entgegengesetzte Entropieprozesse schließen. „Gemeinsam machen sie die kosmische Zeit eozeitlich.“¹⁷⁵ Fraser benutzt zur Erläuterung das Bild „Treppauf, treppab“ von M. C. Escher. Es zeigt Mönche, die, obwohl sie die Treppen stets hinauf beziehungsweise herunter steigen, eine Kreisbewegung vollziehen. Escher wird auch von Jörg Kalt in *Richtung Zukunft durch die Nacht* zitiert, hätte aber ebenfalls für *Tiere* eine wichtige Rolle gespielt. „Der Film beschreibt eine Kreisbewegung, kehrt an seinen Anfang zurück, zeitlich und örtlich, obwohl die Zeit „normal“ läuft, also nach vorne. Trotz dieser Richtung enden wir wieder am Anfangspunkt.“¹⁷⁶ Kalt meint damit vor allem den Wiener Strang, der, wie schon besprochen, Mischa Andreas Platz einnehmen lässt. Auch *Richtung Zukunft durch die Nacht* kehrt wieder

¹⁷² Fraser, *Die Zeit*, S. 338.

¹⁷³ Fraser, *Die Zeit*, S. 341.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Fraser, *Die Zeit*, S. 343.

¹⁷⁶ Jörg Kalt zu „M. C. Escher“, Produktionsmaterialien zu *Tiere*, S. 16.

an seinen Anfang zurück, allerdings indem es die Zeit umdreht. So wie die einen Mönche die Treppe hinab gehen, während die anderen die Stufen hinauf steigen und trotzdem beide im Kreis laufen und sich immer wieder begegnen werden, läuft auch der Film rückwärts, während sich Nick vorwärts bewegt und dennoch treffen sich beide trotz entgegengesetzter Richtung am Ausgangspunkt.

„Escher Bilder haben eine seltsame Stimmigkeit, eine Logik, die bei genauerem Hinschauen nicht nachvollziehbar ist, uns aber trotzdem – oder gerade deswegen – fasziniert. Jeder einzelne Schritt, jeder Szenenübergang, jedes Stück Treppe, das ein Mönch hinabgeht, ist – für sich genommen – verständlich. Als Ganzes, von einer Distanz aus betrachtet, bleibt es aber ein Rätsel.“¹⁷⁷

Jörg Kalt zitiert Escher nachdem Nick erkannt hat, dass sich die ganze Welt um ihn herum rückwärts bewegt.¹⁷⁸ „Treppauf, treppab“ wird bildfüllend gezeigt, dann zieht Nick die Postkarte mit dem Motiv von der Linse und schreibt an sich selbst, dass alles wieder gut werde. „Sie kommt zu dir zurück. Sie muss ja.“ Danach beschließt er, sich in der neuen Welt einzufügen, lernt zu kommunizieren. Die Karte wird natürlich nicht bei Nick ankommen. Sie hüpfst stattdessen der Joggerin aus dem Briefkasten in die Hände, die die Karte wieder entschreibt. Durch das Rückwärtslaufen werden andere Aspekte des bereits Geschehenen offenbart und die Ereignisse so wiederholt. Dadurch entsteht der Eindruck einer Endlosschleife.

MARTHA SAH TRAM

Die Erfahrung von Endlosigkeit ist ein Thema, das Jörg Kalt vor allem in seinen Prager Kolumnen behandelt. 1991 besucht er das, wie er es selbst ausdrückt, „labyrinthische Ausländerprogramm einer sterbenden Filmschule“¹⁷⁹, das 3F Programm (FAMU For Foreigners) der FAMU.

„Es ist natürlich auch wieder total typisch, man geht dann eben nicht nach Los Angeles oder New York an irgendeine Filmschule, sondern man dreht den Kopf in eine andere Richtung und dann guckt man plötzlich in den Osten. Zu einer Zeit wo das wirklich noch ein totales Abenteuer gewesen ist in den Osten

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Österreich 2002), 0:42.

¹⁷⁹ Jörg Kalt, „Smrt, toto nedorozumeni“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 198-201, hier S. 199.

zu gehen und auch gerade Prag zu der Zeit, ich erinnere mich, das war herunter gekommenster Sozialismus. Das war eine dunkle, merkwürdige, nach Kohlöfen und verbleiten Benzin riechende Stadt, wo sich erste Amerikaner nieder gelassen hatten, die das wahnsinnig genossen haben, dass sie für wenige tausend Dollar dort ein, zwei Jahre prima leben konnten.“¹⁸⁰

Um mehr über Jörg Kalts Prager Zeit zu erfahren, reise ich nach Prag um mich dort mit dem Kameramann Jiri Zeiner und dem Schauspieler Jiri Babek zu unterhalten. Unser Treffpunkt ist das Cafe Slavia, das auch Kalt oft aufgesucht hat. „Wir sitzen meistens im „Slavia“, dem Kaffehaus, das im Erdgeschoss des Schulgebäudes angesiedelt ist und das eine Art Hodensack der FAMU darstellt, da in der Regel von Einzelnern übervölkert, den Touristen und uns.“¹⁸¹ Aber auch filmhistorisch ist für mich der Ort relevant. Hier, in den Toiletten, ist sein erster Film *Eternity starts here*¹⁸² gedreht worden. Als ich die beiden informiere, dass ich unser Gespräch gerne aufzeichnen würde, stutzen sie. Das hätten sie früher schon gehabt, meinen sie dann schmunzelnd und stimmen zu. Was mir in Wien nie Schwierigkeiten bereitet hat, führt in Prag 2011 immer noch zu Irritation und lässt mich nur erahnen, in welchem Umfeld Jörg Kalt Anfang der Neunziger Jahre Erfahrungen gesammelt hat.

1989 führt die Samtene Revolution die Tschechoslowakei vom Sozialismus in die Demokratie. Die Jahre davor sind geprägt von der Zeit der „Normalisierung“, die nach den Erfahrungen des Prager Frühlings 1968, der unter Alexander Dubcek „the widest possible democratisation of the entire socio-political system“ realisieren sollte, eintritt.¹⁸³ Unter dem bewaffneten Einmarsch der Sowjetischen Union und den Alliierten des Warschauer Pakts soll der „Normalzustand“ wieder hergestellt werden.¹⁸⁴ „The so-called normalization of Czechoslovakia following 1969 also meant an end to the Czechoslovak film miracle.“¹⁸⁵ In den Sechziger Jahren rund um den Prager Frühling formiert sich die Tschechische Neue Welle, die Filmemacher wie Jan Nemec, Jiri Menzel oder Milos Forman hervor gebracht hat. „Film-makers of all generations were finally, for the first time, finding it possible to make films the way they wanted, the way they felt they should be made, and to arrive at some measure of self realization.“¹⁸⁶ Was als Goldenes Zeitalter des tschechischen Films bezeichnet wird, findet danach keine Nachahmung. Während der „Normalisierung“ werden

¹⁸⁰ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

¹⁸¹ Kalt, „Die Außenseite der Innenseite“, S. 167.

¹⁸² *Eternity starts here*, Regie: Jörg Kalt, Tschechien 1992/1993.

¹⁸³ Vgl. Peter Hames, *Czech and Slovak cinema. Theme and tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, S. 8.

¹⁸⁴ Vgl. Ibid.

¹⁸⁵ Mira Liehm/Antonín J. Liehm, *The most important art. Eastern European Film after 1945*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1977, S. 302.

¹⁸⁶ Liehm/Liehm, *The most important art*, S. 277.

die Filme der „New Wave“ verboten, Regisseure flüchten sich ins Exil. Wie Peter Hames darlegt, liegt die produktivste Zeit zwischen 1968 und 1969, in einer Atmosphäre von „distrust and fear“, da die neue Regierung sich mit der Filmindustrie erst Ende ’69 beschäftigen kann.¹⁸⁷ In der Zeit um 1989 steckt die Filmproduktion in einer Krise, die vormals staatliche Förderung bleibt aus, das Filmstudio Barrandov wird privatisiert, die Anzahl der realisierten Filme schrumpft deutlich.¹⁸⁸

Seine Eindrücke über Prag hält Jörg Kalt in seinen Kolumnen fest. In seinem zweiten im *du* erscheinenden Text, der wie ein Nachschlagewerk aufgebaut ist und die Erfahrungen seines Aufenthalts beinhaltet, bezeichnet er sich selbst bereits als Prager.

„Wir Prager (und damit meine ich im Folgenden auch euch Pragerinnen) haben, trotz Abschaffung des Sozialismus, eine ausgeprägte Affinität zum Schlangestehen. [...] Interessant auch, dass wir Prager es verstehen, nicht nur Schlangen zu bilden, sondern auch Meta-Schlangen beziehungsweise Pata-Schlangen, deren Absolvierung uns die Beteiligung an einer weiteren Schlange erlaubt.“¹⁸⁹

Neben Zigarettenmarken, Autos und Fahrweisen der Tschechen, sowie den Vergleich mit seiner Schweizer Heimat, kommt Jörg Kalt auch auf Gustav Meyrink zu sprechen, dessen Buch *Der Golem*¹⁹⁰ eine wichtige Inspirationsquelle gewesen zu sein scheint. In Bezug auf die Prager Luft schreibt er: „Die Luft macht die Haut ledern und runzlig, gelb und lehmig. Wer Gustav Meyrinks Buch gelesen hat, wird verstehen, wovon ich spreche. Die Luft macht jeden, der sie benützt, zum Golem.“¹⁹¹ Die Legende des Golems beschreibt einen künstlichen, fremdbestimmten Menschen, der, indem man ihm einen auf ein Blatt Papier aufgeschriebenen Befehl in den Mund legt, diesen ausführt. Kalts nächste Kolumne trägt bereits den Titel „Bei den Lehmenschen“¹⁹². In ihr zitiert er gleich zu Beginn eine Stelle aus *Der Golem*: „Er will zum Loitschek zur Tanzmusik...“¹⁹³ Wie in den meisten seiner Prager Kolumnen wird auch hier aus der Ich-Perspektive erzählt. Nach einem Zusammentreffen mit einer Zigeunerin, die offensichtlich jener in *Der Golem* nachempfunden ist, geht es mit seinem amerikanischen FAMU-Kollegen Matt ins nächste Wirtshaus zum Bier trinken. Zwei bereits Betrunkene

¹⁸⁷ Vgl. Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave. Second edition*, London: Wallflower Press 2005, S. 240.

¹⁸⁸ Vgl. Ronald Holloway, „Osteuropäisches Kino“, *Offene Bilder. Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Hg. Bernhard Frankfurter, Wien: Promedia 1995, S. 129-135, hier S. 134.

¹⁸⁹ Jörg Kalt, „Prager Parerga, Teil 1“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 189-192, hier S. 189.

¹⁹⁰ Gustav Meyrink, *Der Golem*, Wien/München: Langen Müller 1972.

¹⁹¹ Kalt, „Prager Parerga, Teil 1“, S. 190.

¹⁹² Jörg Kalt, „Bei den Lehmenschen“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 169-172.

¹⁹³ Kalt, „Bei den Lehmenschen“, S. 169.

Vgl. auch: Meyrink, *Der Golem*, S. 46.

spielen dort ein tschechisches Lied, gerichtet an eine Dame, die daraufhin aufsteht und den Sänger ohrfeigt. Dem werden hundert Kronen geboten, wenn er noch einmal singt. Er steckt den Schein ein, stimmt an und wird von der Frau mit einem halben Huhn beworfen, dessen Knochen sich in seine Wange bohrt. Man merkt die Golem-Analogie. Ähnlich wie der Lehmensch durch einen Zettel jeden Befehl ausführt, befolgt der Prager für einen Geldschein das, was von ihm verlangt wird. „Der Sänger sitzt starr und öffnet den Mund.“¹⁹⁴, heißt es weiter in der Kolumne. Bereit für einen neuen Befehl. Das Gefühl von künstlichen Menschen umgeben zu sein, die für Geld alles machen, hat seinen Ursprung vermutlich in der Erfahrung an der FAMU, die Kalt, wie mir Stefan Bachmann erzählt, als einen großen Abzockbetrieb empfunden hat. „Die haben jeden genommen, der sich dort beworben hat und haben das Geld gerne genommen und der Rest war dann eigentlich mehr proformer.“¹⁹⁵ Auch über das Lügen hat Jörg Kalt eine Kolumne geschrieben. In „Motolheads“ versucht ein Tourist die Tram nach Motol zu finden, scheitert aber daran, dass er am Wahrheitsgehalt der Auskünfte der Einheimische zweifeln muss und sich so in einem Lügenwirrwarr verirrt.¹⁹⁶ Was Jörg Kalt „Identitätsabstinenzen“ nennt, nämlich gleichzeitig überall und nirgends zu sein und dabei auf der Stelle zu treten, beschreibt er auch in „Die Außenseite der Innenseite“¹⁹⁷.

„Wir haben uns einem Medium verschrieben, das, im Gegensatz zu Papier, nicht essbar ist und deshalb die wenigsten ernährt. Wir leben in einer Stadt, in der die Gegenwart als Zeitpunkt zwischen sozialistischer Vergangenheit und kapitalistischer Zukunft am gegenwärtigsten, also nicht vorhanden ist. Wir sind lebende westliche Enklaven. Wir haben alle Mühe, unseren Filmen, die wir „Projekte“ nennen (einen Film als Projekt zu bezeichnen verschafft ihm eine längere Halbwertszeit), zu realisieren, sei es, weil tschechische Bürokraten uns den Weg verstellen, sei es, weil wir diese Arbeit gleich selbst übernehmen. [...] Unsere Filme, falls sie jemals zustande kommen, müssten die Form einer Möbiusschleife haben.“¹⁹⁸

Hier erwähnt Kalt das Gefühl von Endlosigkeit, das in Prag seinen Ausgangspunkt zu nehmen scheint und seine Arbeit auch zukünftig immer begleiten wird. In „Smrt, toto nedorozumeni“¹⁹⁹, übersetzt der Tod, ein Missverständnis, ist seine Enttäuschung über die Filmschule und über den Verkauf Prags an den Westen deutlich spürbar. Der Aufbau der

¹⁹⁴ Kalt, „Bei den Lehmenschen“, S. 171.

¹⁹⁵ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

¹⁹⁶ Vgl. Jörg Kalt, „Motolheads“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 181-184.

¹⁹⁷ Kalt, „Die Außenseite der Innenseite“, S. 165-168.

¹⁹⁸ Kalt, „Die Außenseite der Innenseite“, S. 167.

¹⁹⁹ Kalt, „Smrt, toto nedorozumeni“, S. 198-201.

Kolumne selbst erinnert an ein Labyrinth, immer wieder kommt er auf bereits geschriebenes zurück und zitiert sinnbildlich Kafkas *Prozess*²⁰⁰. Eine Kreisbewegung beschreibt ähnlich „Der Hamster“²⁰¹, in der ein Mann mittleren Alters die Hauptfigur einer Geschichte ist, die ein 15-jähriger in der Erinnerung seines 50-jährigen Ichs, das wiederum der Vorstellung des 30-jährigen entspringt, erfunden hat. Wie in einem Hamsterrad gefangen, gerät auch dieser Text wieder an seinen Anfang zurück. Den Eindruck, dass die Erfahrung von Prag keine positive für Kalt gewesen ist, vermitteln die Kolumnen dieser Zeit sehr deutlich. „Aber, das fand ich dann irgendwie so erstaunlich, dass er es dann eben geschafft hat, einen seiner besten Filme dort zu machen, nämlich *Eternity starts here*.“²⁰²

Eternity starts here beginnt mit einer Spirale, die über den ganzen Bildschirm rotiert und in deren Zentrum man immer mehr gezogen wird. Dann erfolgt ein Schnitt auf Rauchverbotsschilder, die verzerrt wie ein Haufen daliegen, eine Spiegelung, von der sich die Kamera weg bewegt und, im Zeitraffer, eine Rolltreppe hinab fährt, immer weiter in den Untergrund, bis sie an der Ohrmuschel der Hauptfigur, gespielt von Jiri Babek, endet. Das Ohr dient auch gleichzeitig der Visualisierung des Hörens, es nimmt Schritte wahr. Dann fällt der Blick auf eine Zigarettenschachtel der Marke „Start“, dank Jörg Kalt wissen wir, dass es sich um eine tschechische handelt.²⁰³ Aus der diegetischen Schrift wird der Titel des Films gebildet, *Eternity starts here*. Der Blick der Hauptfigur fällt auf ein Schild. „Help wanted“ steht darauf, darunter ein Pfeil der auf den Boden zeigt, darunter eine Leiche, die auf selbigen liegt, mit einer Pfeife im Rücken. Dahinter hat sich natürlich eine Schlange gebildet, die aber mehr an dem missverständlichen Schild interessiert ist, als an dem Toten, der womöglich keine Hilfe mehr benötigt. Wer weiß, was das für ein Job ist, rätseln die Wartenden. Hier macht der Film Anleihen beim Stummfilm, gedreht wurde in schwarz-weiß, gesprochene Sprache existiert hier nicht, Dialoge sind selten. Wenn, dann erscheinen sie als Zwischentitel des „inneren Kommunikationsniveaus“, also als direkte Rede.²⁰⁴ Die Stummheit bezieht sich allerdings nicht auf Geräusche, wie eben Schritte, das Entflammen eines Streichholzes und so weiter. Die Hauptfigur zündet sich eine Zigarette an, auf der Streichholzpackung, die im Detail gezeigt wird, steht „The scissors“. Ein Mann mit einer Ledermaske erscheint und steckt ihm eine Schere in den Bauch. An dieser Stelle nimmt die Kamera eine eigenartige

²⁰⁰ Franz Kafka, „Der Prozeß“, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 238-434.

²⁰¹ Jörg Kalt, „Der Hamster“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 177-180.

²⁰² Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²⁰³ Vgl. Kalt, „Prager Parerga, Teil 1“, S. 190.

²⁰⁴ Susanne Orosz, „Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus *Der Student von Prag* (1913)“, *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, Hg. Elfriede Ledig, München: Schaudig/Bauer/Ledig 1988, S. 142.

Perspektive ein. In scheinbarer Subjektive blickt unser Mann an sich herab, auf seinen Bauch mit der Schere, dann fährt die Kamera wie in einem Bogen darüber hinweg und zeigt ihn von unten, wir sehen nun Oberkörper und Gesicht, das Bild steht auf dem Kopf. Währenddessen kramt der Mann mit dem ledernen Gesicht, den Jiri Zeiner mir gegenüber den Golem nennt, in einem Koffer. Als er aufschaut ist ihm ein monströser Bart gewachsen, den er entsetzt im Spiegel betrachtet. Er zieht die Schere wieder aus dem Bauch des eben Erstochenen und versucht seine Gesichtsbehaarung zu stutzen, als Handschellen klicken. Er blickt in den Spiegel und verhaftet sein Spiegelbild, oder umgekehrt, macht ihn auf sein Recht zu schweigen und auf einen Anwalt aufmerksam. Unser Protagonist nutzt die Gelegenheit und verlässt den Tatort. Erleichtert aus dieser Situation entkommen zu sein, erreicht er die Rolltreppen, die ihn wieder nach oben führen sollen. Dort kämpft ein Mann gegen die Richtung der Treppe an, versucht sie hinab zu steigen, kommt aber nicht vom Fleck. Als er sieht, wie leicht unser Protagonist die Treppe hinauf gleitet, gibt er auf und setzt sich auf die Stufen. Er zündet sich eine Zigarette an, auf der Streichholzschachtel steht „The pistol“. Der Golem erscheint und erschießt den Mann. Spätestens jetzt ist klar, die Streichhölzer sagen demjenigen, der sie entzündet die Todesart voraus und der Mann mit der Ledermaske ist ihr Vollstrecker. Das Etikett der Schachtel gibt den Befehl, den er ausführt. Die Kamera zeigt den Golem halbnah im Profil, wie er mit der Rolltreppe nach oben fährt. Dann kippt das Bild etwas nach links, die Treppe beschreibt eine Waagrechte auf der sitzend der erschossene Mann rückwärts fährt. Dann kippt das Bild erneut, sodass die Rolltreppe nun nach unten fährt und die Hauptfigur wieder zurück in den Untergrund führt, obwohl er eigentlich nach oben wollte. Er erreicht wieder seinen Ausgangspunkt, noch immer steht eine Menschenschlange, daneben eine Gruppe von kleinen rauchenden Mädchen, von denen sich eines ihm zuwendet und zu einer Tür geleitet. Dabei durchqueren sie zahllose endlos erscheinende Gänge, ein Eindruck, der durch Überblendungen erzielt wird. Als das Mädchen die Tür öffnet, die, wie sich heraus stellt, in die Ewigkeit führt, verstummt die laute Geräuschkulisse, die bis jetzt den Film begleitet hat. Unser Protagonist wird von einem alten Mann mit weißen Bart in Empfang genommen, der sich als Guide vorstellt und einem Professor an der FAMU nachempfunden ist. Hier, in der Ewigkeit, wird gesprochen, hier existiert Sprache und Farbe. In dem sonst dunklen Raum, der eine Art Übergang darstellt, beleuchtet der Begleiter mittels Taschenlampe sein Gesicht von unten, als würde er eine Gruselgeschichte erzählen wollen. Dann gibt er punktuell die Sicht auf die geflieste Wand frei, die von Strichellisten übersät ist und zu denen sich ein erneuter Strich gesellt. Dann öffnet er die Tür zur Ewigkeit. In einem 360-Grad-Schwenk wird man der Endlosigkeit ansichtig, die dorthin Verdamnten müssen in

aller Ewigkeit einer absurden Tätigkeit nachgehen, die sie sich frei wählen konnten: „rohe Hühner braten, Schach ohne Figuren spielen, Gebisse bürsten, Bier trinken ohne Blase etc.“²⁰⁵. Stefan Bachmann, dessen Lieblingsszene die Überfahrt unter der Begleitung der „Mädchen-Hostess“ ist, meint dazu: „Diese Übersetzung ins Groteske und Surreale von einer antiken Hades Vorstellung, das finde ich ganz toll.“²⁰⁶ Es erinnert an Sisyphos, der bis an sein Lebensende einen Stein einen Berg hinauf schaffen muss, um ihn am Ziel angelangt immer nach unten rollen zu sehen und wieder von vorne beginnen muss. Laut Camus, der Sisyphos als einen glücklichen Menschen betrachtet, liegt das Glück gerade im Erkennen der Absurdität der Tätigkeit.²⁰⁷ Einen ähnlichen Versuch über das Absurde hat auch Jörg Kalt geschrieben. Auf der Suche nach dem, von Thompson inspirierten, schweizerischen Traum geraten er und sein Kumpan in eine Auto Crash Show, bei der sich ein Mann auf einer Wand aus Styroporquadern positioniert, die ein zweiter mit dem Auto durchfährt.

„Nachdem der Mann im Helm die Arme ausgebreitet hatte und so den Aufprall erwartete, dabei konzentriert ins Weiße des Fahrerauges starrte, winkelte er den rechten Arm rasch, fast hektisch einige Male ab: Er regelte, ob vorsätzlich oder aus Reflex, für eine Sekunde den Verkehr.“²⁰⁸

Jörg Kalt glaubt hier der „absoluten Sinnlosigkeit“ begegnet zu sein.²⁰⁹ „So lässt sich sagen, dass wir damals zwar den schweizerischen Traum nicht gefunden haben [...]. Dafür aber haben wir einen richtigen Menschen gesehen, inklusive dessen, was heute zu einem richtigen Menschen gehört, sinnloser Mut zur Verzweiflung.“²¹⁰

Aber zurück in die Ewigkeit. Der ganze Raum ist mit Kerzen ausgeleuchtet, an den Wänden sind Baumschatten projiziert. Der Begleiter oder die Gottfigur wird vom Golem mit drei Taschenlampen beleuchtet, die er je in beiden Händen und mit dem Mund hält. Dieses Spotlight erzeugt aber quasi keinen Effekt, da der Raum ohnehin genügend ausgeleuchtet ist und wirkt dadurch ebenfalls sinnlos und absurd. Der Golem trägt ein T-Shirt mit Pfeifendruck. Im Zwischenschnitt wird ein Mann am U-Bahnsteig gezeigt, der sich soeben eine Zigarette anzündet. Der Golem muss los und diesen neuen Befehl ausführen. Hinter einem Vorhang befinden sich zwei Türen. Die Linke trägt die Aufschrift „Ausgang“, die

²⁰⁵ Jörg Kalt, „Kleine Geschichte des Durchdrehens“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 185-188, hier S. 185.

²⁰⁶ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²⁰⁷ Vgl. Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg: Rowohlt 1959, S. 98-101.

²⁰⁸ Kalt, „Alea iacta est“, S. 203.

²⁰⁹ Vgl. Kalt, „Alea iacta est“, S. 204.

²¹⁰ Kalt, „Alea iacta est“, S. 205.

rechte „Hölle“. In letzterer wohnt der Teufel, Bob genannt. Er hat einen Zigarettenhalter, mit dem er gleich zwei auf einmal rauchen kann. Vor seine in die Höhe stehende Haarsträhne gehalten, sieht es wie ein kleiner Dreizack aus. Er staffiert sich mit Taschenlampen aus, leuchtet mit zweien direkt in die Kamera und blendet so den Zuschauer. Er könne singen, verrät er dem Neuankömmling. Auf seinem Ruf „Licht!“ geht ein Scheinwerfer an. Er stellt sich zum Mikrofon und will beginnen, wird aber durch sein Husten daran gehindert, das in einem Anfall endet, der sich im Zeitraffer abspielt. Bob würgt ein Mini-Zigarettenetui aus, das Miniaturzigaretten beherbergt. Er isst eine davon. Wir sehen die in der Ewigkeit Hausenden, wie sie Bob anstarren. Der sieht nun direkt in die Kamera und rückt uns dadurch in deren Position. Die nächste Einstellung in Obersicht zeigt uns, dass wir uns an einem anderen Schauplatz befinden, einer stillgelegten Kläranlage. Bob ist von den Toten durch ein Kanalrohr getrennt. In der nächsten Einstellung steht er auf ihrer Seite und fordert sie auf zu tanzen. Der nächste Schnitt und der Teufel ist wieder auf seiner Seite. Eigentlich sollte Bob tatsächlich einen Song interpretieren.

„Die Szene war weder geschrieben, noch existierte eine irgendwie geartete Vorstellung, wie, wo und wann man sie drehen könnte. [...] Deshalb wohl hegte mein Hirn die Idee, die Songszene zu vergessen und stattdessen zu den ersten acht Monaten Prag auch gleich die folgenden vier im Film zu versorgen: die scheinbar ewige Beschäftigung mit dem nicht enden wollenden Zelluloid.“²¹¹

Bob geht zu einem Filmprojektor, der im Detail gezeigt wird. Der Teufel spielt einen Film ab, der ihn, „Gott“ und unsere Hauptfigur zeigt. Bob sperrt sich darin wieder in seiner Hölle ein. Die Handlung geht an dieser Stelle weiter, allerdings nicht mehr als Filmprojektion. Der Mann solle sich jetzt endlich entscheiden, was er in Ewigkeit machen möchte. „I want to get out!“ Dieser Wunsch wird mit schallendem Gelächter beantwortet. Wieder wird direkt der Zuschauer, diesmal von Gott, adressiert, der direkt in die Kamera spricht: „You are dead! This is it...this is your end!“ Ein Schnitt auf die Leiche des Protagonisten, in der die Worte Gottes widerhallen. Durch die häufige direkte Ansprache der Zuseher wird auch klar, warum die Hauptfigur keinen Namen trägt. Sie könnte jeder sein. Dem Mann wird Bedenkzeit gegeben, er nutzt die Chance und wählt den Ausgang. Mit jedem Klinkedrücken der verschlossenen Tür wird Kerzenlicht ausgeblasen, bis er in völliger Dunkelheit steht. Wieder sind Streichhölzer zur Hand, diesmal mit dem Aufdruck „The key“. Der Schlüssel wird ihm gereicht, er schließt auf und geht durch die Tür. Auf der anderen Seite geht es einen steilen

²¹¹ Kalt, „Kleine Geschichte des Durchdrehens“, S. 186f.

Schacht hinunter. Wieder ist die Kameraperspektive daran Schuld, dass unser Mann fällt, denn die Tür liegt eigentlich am Boden auf, die Kamera kippt das Bild in einen Schacht. Er landet zwischen zwei Männern, der Ältere fragt ihn nach einer Zigarette. Als er ihm auch die Streichhölzer anbietet, lehnt der Alte dankend ab und kramt ein Feuerzeug hervor. Er blickt direkt in die Kamera und lächelt überlegen. Auch die Hauptfigur will rauchen, sieht auf die „The scissors“ Packung. Vielleicht solle er aufhören, überlegt er sich, zündet sich dann doch eine Zigarette an, zieht aber vorher das Etikett ab. Der Golem erscheint hinter ihm und ersticht ihn mit einer Pfeife. Die Leiche mit der Pfeife im Rücken wird unter das „Help wanted“-Schild gezogen, dies wird wiederum als Filmprojektion gezeigt, die sich Bob ansieht. Der trinkt aus der Flasche, in der auf einmal wir sitzen und durch den Flaschenhals in den Mund des Teufels schauen. Dann lugt sein Auge zu uns hinein. Die Flasche ist leer getrunken. Hinter dem Filmprojektor sammelt sich das auslaufende Zelluloid am Boden. Wir sehen wieder die tanzenden Toten, im Hintergrund in der Türöffnung steht der Protagonist und schaut zu. Der Teufel drängt ihn zurück und schließt den Vorhang. Über den Abspann legt sich noch mal die Stimme Gottes: Hast du entschieden, was du in der Zukunft tun willst? – Ich will raus. – Was? – Ich will raus! – Aber du kannst nicht raus. Du bist tot, das war’s, das ist das Ende. Über das Echo des Wortes Ende legt sich die Spirale.

„Ein halbes Jahr später, heute, liegt die Möbiusschlinge im Labor und wartet auf ihre Entwicklung, ihr Ende. Deshalb wird ein Behälter mit den dazu benötigten Chemikalien just in dem Moment umkippen, als sich ein pickelbesetzter Lehrling die erste Zigarette anzündet. Das Labor brennt ab, die Dreharbeiten werden wieder aufgenommen. Warum nicht? Vielleicht muss man damit rechnen, dass man an einem dreißigminütigen Film ein Jahr lang arbeitet, zu diesem Zweck wieder und wieder die Schule betritt, den Schneiderraum, die Studios, dass man sich dabei Dutzende von Malen denselben Film ansieht und bei jeder Visionierung sich und seine Geschichte zu Gesicht bekommt, und nicht nur das, auch die Zukunft und damit auch die Erkenntnis, wie dies alles enden wird, nämlich gar nicht.“²¹²

Die Kolumne über die Dreharbeiten zu *Eternity starts here*, die Jörg Kalt „Kleine Geschichte des Durchdrehens“ genannt hat, betont auch die autobiographische Lesart des Films. „Ein Tourist kommt in eine fremde Stadt und besucht dort die Filmschule, die er verlässt, um sie später immer und immer wieder aufzusuchen.“²¹³ Hier bei seinem ersten Film zeichnet sich schon ab, was bei den folgenden Dreharbeiten Programm sein wird. Simon Schwarz hat mir von den langen Dreharbeiten zu *Richtung Zukunft durch die Nacht* erzählt und dass sie immer

²¹² Kalt, „Kleine Geschichte des Durchdrehens“, S. 188.

²¹³ Kalt, „Kleine Geschichte des Durchdrehens“, S. 185.

wieder nach gedreht hätten. Auch Eva Testor, die mehrere Filme mit ihm gemacht hat, erinnert sich an die nicht enden wollende Drehzeit. „Der Jörg hat so wahnsinnig gerne gearbeitet und ist so verschmolzen mit dem Drehen, das war ihm fast wichtiger, als das andere Leben. Das ist ihm total abgegangen, wenn er nicht gedreht hat. Und wenn er gedreht hat, wollte er gar nicht mehr aufhören.“²¹⁴ Jiri Zeiner und Jiri Babek haben durchwegs positive Erinnerungen an den Dreh von *Eternity starts here*, der komplett im Untergrund statt gefunden hat. „The shooting was excellent because it was shot after the revolution so we had open doors anywhere. We spent two weeks on a men’s toilette in Café Slavia.“²¹⁵ Als „underground way“ bezeichnet er auch den Dreh, an dem ein sehr kleines Team beteiligt gewesen ist. Über Kalts Arbeitsweise bei seinem ersten Film sagt Zeiner:

„Jörg had a storyboard. We followed the places precisely. We asked one of the best movie architects here, he was also the architect of a movie of Jiri Menzel – the master of movie architects. And he helped us for free with the briefing. The story was placed and the places had also been prepared. When Jörg found something strange enough for his story we added it, like the projector with the machines followed by the bottle. He wasn’t against ideas of the crew either.“²¹⁶

Stefan Bachmann, der Kalt in Prag besucht hat, erzählt auch von einem Regiestil, der sich von seiner späteren Art Filme zu machen nicht unterscheidet. „Er war nicht der klassische Regisseur, der im Zentrum einer Produktion sichtbar sitzt und das um sich herum dirigiert und das – wie man so sagt – im Griff hat, sondern er wuselte so rum. Trotzdem tragen die Filme komplett seinen Stempel.“²¹⁷ Neben Jörg Kalts Aufenthalt in Prag erzählt mir Jiri Zeiner von einer weiteren Inspirationsquelle für *Eternity starts here*.

„I think communication itself was an inspiration – the lack of proper communication here, because it just went from the authoritative regime to something like democracy and there some people behaved really strange toward Jörg, I guess. Prague is also often connected with Franz Kafka. By the way, he worked in the building next to Café Slavia. That was a bank and now it’s the Academy of Science. And there are some stairs, round stairs, spirals. It’s a coincidence maybe that two absurd places are that close to each other.“²¹⁸

Für die Beschäftigung mit Jörg Kalt sind auch zwei Filmemacher der Neuen Welle von Bedeutung, nämlich Jan Svankmajer und Pavel Juracek. Pavel Juracek ist ein wenig bekannter

²¹⁴ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011.

²¹⁵ Jiri Zeiner, Gespräch mit Jiri Zeiner und Jiri Babek am 25. 2. 2011, Prag.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011.

²¹⁸ Jiri Zeiner, Gespräch mit Jiri Zeiner und Jiri Babek am 25. 2. 2011, Prag.

Vertreter der Czech New Wave, resultierend daraus, dass er vor allem als Drehbuchautor in Erscheinung getreten ist. Als Regisseur hat er nur wenige Filme realisiert, darunter der für uns relevante *A case for a rookie hangman*²¹⁹. Jiri Zeiner hat mich auf diesen Film aufmerksam gemacht, als ich ihn nach filmischen Vorbildern gefragt habe. Er habe Kalt Juraceks Film vor den Dreharbeiten zu *Eternity starts here* gezeigt. Die Handlung basiert auf dem dritten Buch von Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*²²⁰, hat hier aber keine Relevanz. Vielmehr interessiert die Filmästhetik, in der ein ganz besonderes Moment in Jörg Kalts Film zitiert wird, nämlich wenn der Mann den Ausgang aus der Ewigkeit nimmt. In *A case for a rookie hangman* stürzt Gulliver von einem Holzbalken von der Decke und fällt auf eine Tür zu, die im Boden eingelassen ist. Er stürzt durch die Tür und in einen Raum, in den er „normal“ hineinstolpert.

Mitte der 90er experimentiert Kalt mit der Stop-Motion Technik. Daraus entstehen zwei Kurzfilme, die nie fertig gestellt worden sind. Ich assoziiere mit ihnen Arbeiten von Jan Svankmajer, ein Verdacht, der mir von Matt Kaden bestätigt worden ist. Svankmajer ist einer der wenigen, der es geschafft hat, während der Zeit der Normalisierung weiter zu arbeiten und bis heute auch international erfolgreich ist.²²¹ Unter den vielfältigen Arbeiten des Surrealisten sind für mich hier vor allem seine Experimente mit Essen interessant. Jörg Kalts Kurzfilmversuch *Steak eye*²²² zeigt ein Plastilinmännchen, dass sich vor den Fernseher setzt und zappt. Der Teppich unter ihm, der aus Hackfleisch besteht, beginnt sich zu regen, Augen erscheinen, bis die Rohfleischkreatur ihn schließlich verschlingt und sich an seiner Stelle in den Fernsehsessel setzt. Es erinnert mich an Svankmajers *Meat love*²²³, in dem ebenfalls zwei rohe Steaks sich zu regen beginnen, sich entdecken, tanzen und letztendlich doch erst wieder in der heißen Pfanne landen. Jörg Kalts zweite Knetanimation *Meat Beef*²²⁴ ist ein kurzer Porno, der nur aus den nötigen Körperteilen besteht. Auf dem Rohmaterial, das ich von der Mobilefilm erhalten habe, sind beide Filme direkt hintereinander zu sehen und das wiederholt, in unterschiedlicher Schnelligkeit und Sound. Dadurch ist für mich zunächst der Eindruck eines einzelnen Films entstanden, bevor ich durch die Gespräche eines besseren belehrt worden bin. Ein Trugschluss, dem auch René Moser erlegen ist, der 2009 eine Retrospektive über Jörg Kalt im Schweizer Xenix Kino gezeigt hat.

²¹⁹ *Prípád pro začínajícího kata*, Regie: Pavel Juracek, Tschechoslowakei 1970.

²²⁰ Jonathan Swift, *Gullivers Reisen*, aus dem Englischen von Franz Kottenkamp, Frankfurt am Main: Insel 1974.

²²¹ Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 256.

²²² *Steak eye*, Regie: Jörg Kalt, o.A.

²²³ *Meat love*, Regie: Jan Svankmajer, Großbritannien/USA/Deutschland 1989.

²²⁴ *Meat Beef*, Regie: Jörg Kalt, o. A.

„Ein mit Zappen beschäftigter TV-Junkie merkt nicht, dass er einen lebenden Hirtenteppich unter sich hat, von dem er schliesslich aufgefressen wird. Worauf sich der Teppich seinerseits in den Fernsehsessel setzt, um einen üblen Porno anzuschauen. Jörg Kalts berühmt-berüchtigte, verschollen geglaubte Knetanimation aus Plastilin und Hackfleisch.“²²⁵

Anfang 2001, also zirka zehn Jahre nachdem er nach Prag gekommen ist, resümiert Jörg Kalt erneut über seine Zeit in Tschechien. „Auf der Suche nach Xanadu“²²⁶ wiederholt in seinen Grundzügen noch einmal eine sehr frühe Kolumne.²²⁷ Xanadu ist Metapher für Prunk und Wohlstand. Den hat er dort nicht gefunden, aber seine Erinnerungen erzeugen einen melancholischen Blick zurück. Er erinnert sich an einen Moment in seiner Prager Wohnung.

„Ich stand am Fenster, die Sonne ging glutrot hinter der mit rauchenden Fabrikschornsteinen besetzten Hügelkette auf, die Wohnung war noch bettwarm und öffnete langsam die Augen, *Coolsville* von Laurie Anderson durchflutete das Zimmer. Es war einer der besten Momente meines Lebens.“²²⁸

Hier wird nochmals sein ambivalentes Verhältnis zu Prag deutlich, das auch Stefan Bachmann bestätigt. „Er hat sich nicht so positiv geäußert über Prag. Er war eher ein bisschen im Klinsch mit der Stadt. Ich habe ihn ein paar Mal besucht und es war jedes Mal so, dass er sich durch diesen Dschungel durchgekämpft hat. Gleichzeitig hatte es aber auch was wahnsinnig Cooles.“²²⁹ Stefan Bachmann erinnert sich zum Beispiel an einen nächtlichen Ausflug in eine Kneipe.

„Die dunkelste, böseste Kneipe, die ich überhaupt je gesehen habe, wo man Gulasch gegessen hat, was eigentlich nur aus Blutsuppe und drei kleinen Bröckchen Fleisch und einem großen Teller Brot bestand und Leute die einfach umgeklappt sind am Tisch und wenn sie hoch kamen, haben sie gleich ein Bier hingestellt bekommen. Am Nebentisch saßen so paramilitärisch gekleidete, dunkle Typen, mit Piratentüchern und Armeejacken, die eine grün und blau geschlagene Frau an Handschellen mit hatten. Wirklich perverse, groteske Bilder, die auch vollkommen unerklärlich waren. Ich glaube, dass er das schon genossen hat.“²³⁰

Von dieser Kneipe hat mir auch Jiri Babek bei unserem Treffen erzählt.

²²⁵ René Moser, „Die unmöglich imaginären Filme des Jörg Kalt“, *Kino Xenix Programmheft*, April 2009, 1-15, hier S. 7.

²²⁶ Jörg Kalt, „Auf der Suche nach Xanadu“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 713, Februar 2001, S. 23+89.

²²⁷ Vgl. Kalt, „Smrt, toto nedorozumeni“, S. 198-201.

²²⁸ Kalt, „Auf der Suche nach Xanadu“, S. 89.

²²⁹ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²³⁰ Ibid.

„It was a great Pub. Before the revolution but also after it, it was a pub for dissidents, intellectuals, students of FAMU, musicians, jazzmen, rockers and so on. But also criminals as well – great Pub. Very dark and wooden tables. Sometimes you came to the pub and drunk, naked men were standing on the tables.“²³¹

Einige Erinnerungen an die gemeinsame Zeit in Prag und an der FAMU hat auch Matt Kaden mit mir geteilt. Dass er mit Kalt gemeinsam viel Zeit verbracht hat, zeigt auch, dass er öfters in dessen Kolumnen Erwähnung findet.

„Ich sah Matt in seiner üblichen Aufmachung. Er trug den Ledermantel und die schweren Stiefel, das geblünte Hemd mit der grünen Krawatte und den Kalabreser auf dem Kopf. Den Mantel hatte er beim Trödler gekauft, zusammen mit einer Trompete. Später erfuhr er, dass es ein alter SA-Mantel war und die Trompete keine Klappen hatte. Skinheads grüßten den Mantel manchmal mit dem Hitlergruß. Aber Prag war kalt, und er trug ihn trotzdem.“²³²

Matt Kaden erinnert sich vor allem über den gemeinsam erlebten Geschmack zurück. Das betrifft zum einen Lieblingsgetränke und -speisen wie „Becherovka; Coffee – classic italian stove-top espresso maker at his apartment – with hard-boiled eggs sliced hot on thick sourdough toast; Smazeny syr (fried cheese) in pubs and on the street; Grog and Vareny Vino from outdoor stands on freezing days“ und die Zigarettenmarke Gauloises Blondes.²³³

„There's nothing like waiting for a good cigarette." He said this once after finishing a meal that Karen [damalige Lebensgefährtin] made. It was hysterical. It's true that meal wasn't anything astounding or flavorful on that occasion. She acted offended, but knew from the innocent, happy look on his face that he meant it in good humor. And I knew what he really meant. He loved his cigarettes, as did I. We both liked smoking more than just about anything.“²³⁴

Zum anderen nennt Kaden einige Film- und Musikbeispiele, die zu dieser Zeit bestimmend gewesen sind, wie die Schweizer Band „Les Reines Prochaines“, Tom Waits' "Bone Machine", "Mighty Like A Rose" von Elvis Costello, Kevin Coyne, die tschechische Band Marjory Razorblade oder der Film *Morgan: A Suitable Case For Treatment*²³⁵, und hier besonders „the scene where David Warner dresses up as King Kong and climbs the building

²³¹ Jiri Babek, Gespräch mit Jiri Zeiner und Jiri Babek am 25. 2. 2011, Prag.

²³² Kalt, „Bei den Lehmenschen“, S. 169f.

²³³ Interview mit Matt Kaden per E-mail am 5. 8. 2011.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ *Morgan: A suitable case for treatment*, Regie: Karel Reisz, Großbritannien 1966.

to sabotage the wedding of his ex-girlfriend. Jörg found this sequence incredibly funny.“²³⁶

Von einer Filmlektüre der besonderen Art hat mir auch Antonin Svoboda berichtet.

„Eine Geschichte fand ich sehr eindringlich, wo sie in einem kleinen Dorf, ich glaube sogar es ist mein Geburtsdorf gewesen, das außerhalb von Prag ist, eine Drei-Tages-Veranstaltung gemacht haben und alle David Lynch Filme gezeigt haben, aber tatsächlich Tag und Nacht. Er hat mir das beschrieben, dass du diese Filme stundenlang siehst und auch versuchst gar nicht schlafen zu gehen, sondern David Lynch auch so übernünftig, und dann am zweiten Tag auch wahrscheinlich schon recht betrunken, zu erleben und dann mehr oder weniger ein Happening zu veranstalten oder – wie er es beschrieben hat – ein gemeinsames Dämmern und Wachen. Das fand ich irgendwie sehr inspirierend, so was zu veranstalten und letztlich aber nicht nur Filme zu zeigen, sondern wirklich einen physischen Prozess daraus zu machen.“²³⁷

Matt Kaden teilt mir mir noch weitere Erinnerungen, zum Beispiel diese:

„Walking around town drunk at night, recording fake arguments about milk vs. sugar in coffee and which affects the flavor more and does it exist or is it just flavored water? And the pros and cons of the plastic bag as a bread preservative. We would assume these grotesque characters while recording, then hear them back while the battery was running out so the voices were slowing down more the more we listened to it, this causing us to break into hysterics.“²³⁸

Dass Jörg Kalt bereits in Prag eine rebellische Art gehabt hat, dokumentieren die folgenden Anekdoten.

„We were there documenting the protesters at the opening of the first McDonald's. Jörg was videotaping and we were both laughing at the security officials and men in suits that stood around acting shady and eventually got in a confrontation which led to us actually being forced out of the building - all caught on video because Jörg refused to stop videotaping.“²³⁹

Eine Filmaufnahme hat den beiden auch in der nächsten Geschichte Probleme bereitet.

„Once we were at my bank so I could withdraw some money. Jörg waited in the front hallway. It took a while, so he ended up going up to the second level and looked down on me in the bank crowd, then took a picture. On our way out he was accosted by security who demanded the film from Jörg's camera. He

²³⁶ Interview mit Matt Kaden per E-mail am 5. 8. 2011.

²³⁷ Gespräch mit Antonin Svoboda am 28. 4. 2011.

²³⁸ Interview mit Matt Kaden per E-mail am 5. 8. 2011.

²³⁹ Ibid.

said, "no" and they argued with him and threatened to call the police. I think he finally gave them the film but it took them about ten minutes of wrestling with his reasoning and his integrity.²⁴⁰

Die Prager Filmschule erwähnt Kaden ebenfalls in einer Anekdote.

„One night we were particularly drunk and particularly mad at FAMU and with good reason. We had each received insulting dismissive letters in ridiculous English (which we both LOVED, getting endless mileage out of the humorous misuse of language - that's something we had common) basically informing us that we could not make our final films (the sole reason we had paid them all that money) and meanwhile Rudolf Krejchik, the head of the FFF (Famu For Foreigners) program was off shooting his feature film after the FAMU building interior walls were repainted and cappuccino machines were installed in the hallways. The goal was to throw a rock through Mr. Pecak's office window. We both held a large rock. He said at the count of three, but I lost my nerve and dropped it as his shattered the glass, and we ran as fast as we could in some random direction, into town (for some reason) and not across the bridge or along the water; we hadn't worked it out in advance. That was us.²⁴¹

Jiri Zeiner und Jiri Babek erinnern sich an Kalts kleine Diebstähle und Fundstücke, wie einen Mülleimer, ein altes Radio oder einen alten Tisch, der Bauarbeitern gehört hat, und die er als Einrichtungsgegenstände benutzt hat. Auch scheint Jörg Kalt Probleme mit seinem tschechischen Mieter gehabt zu haben, der in anscheinend aus der Wohnung geschmissen hat. Zumindest handeln zwei seiner Kolumnen davon.²⁴² Stefan Bachmann erinnert sich an eine Nacht in Kalts Wohnung, in der sie das Weiße Album der Beatles in Endlosschleife gehört haben und dabei die aufgedrehte Waschmaschine durch das Zimmer hüpfen gelassen haben. Am nächsten Morgen haben sie einen Beschwerdebrief von den anderen Mietern erhalten. Jörg Kalt verwendet auch dieses Erlebnis für eine Kolumne, jedoch wird hierbei die künstlerische Freiheit deutlich.

„Meine Nachbarn hier schreiben mir ebenfalls: „Sehr geehrter Herr, es tut uns leid, aber wir Ihnen aufmerksam müssen, dass die Nachtruhe von 22 Stunden ist. Bitte seien Sie so gut und in der Nacht den Lärm tun Sie nicht.“ Und weil ich diese Menschen liebe, tu ich nicht mehr ab sofort den Lärm. Ich werde also aufhören zu schnarchen.²⁴³

Wie vielleicht aus den Schilderungen hervorgegangen ist, ist die Zeit in Prag, trotz negativer

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Vgl. Jörg Kalt, „c/o Sindelek“, *Mögliche Filme. Gesammelte Schriften*, Wien: Czernin 2008, S. 173-176. sowie: Jörg Kalt, „Cold Meat“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 6, Juni 1992, S. 111.

²⁴³ Kalt, „Prager Parerga, Teil 1“, S. 192.

Eindrücke, sehr prägend und wichtig für Jörg Kalt gewesen. „Ich hatte das Gefühl, dass es eine Zeit war, die ganz gut war, weil es sehr lange gedauert hat, bis er eigentlich zum Film gekommen ist. Ich glaube, er hat schon viel länger davon geträumt.“²⁴⁴, so Stefan Bachmann. In seinem Blick zurück kommt Jörg Kalt auf seinen Kameramann Jiri Zeiner zu sprechen, den er sich in einer Schneeballschlacht mit dessen Kindern vorstellt. „Jiri wird dabei kurz innehalten und an den Film denken, den wir zusammen gedreht haben, dann wird ihn ein Schneeball treffen, direkt ins Auge. Auf dem wird er für zwei, drei Tage blind sein, dann wird er wieder sehen.“²⁴⁵

Während seines Aufenthaltes in Prag arbeitet Jörg Kalt auch an einer Ausgabe des *Sans Blague*, ein Magazin, dessen Redaktion er gemeinsam mit René Moser, Milena Moser und Rob Neuhaus gebildet hat. Eine Teilnummer der letzten Ausgabe, die Nummer 12, hat er gemeinsam mit dem Zeichner Noyau gestaltet. *Tram*[∞] ist eine Bildergeschichte, „die auf der Theorie basiert, die Welt sei eine Strassenbahn, EINE Strassenbahn, wohlgemerkt, die sich auf spiralförmig angeordnetem Geleise an sich selbst vorbei bewegt.“²⁴⁶ Die Idee vom Leben, das sich in einer Tram abspielt, findet sich auch in *Richtung Zukunft durch die Nacht* wieder, der mit einem Vorfilm, also mit einem Film im Film beginnt. *martha sah tram* ist ein Film von Anna, aber eigentlich von Jörg Kalt, den sich Nick im Kino anschaut. Im Off hört man, wie sich Anna eine Zigarette anzündet und dann folgenden Text spricht:

„Martha sah Tram. Und verpasste es. Sie wird deshalb nie diesen Mann kennen lernen. Nicht mit ihm ausgehen. Und nicht mit ihm tanzen gehen. Sie wird nie seiner Familie vorgestellt werden. Seinem Vater nicht und seiner Mutter auch nicht. Sie werden nie in die Ferien gehen. Nicht nach Italien und nie ans Meer. Er wird ihr keine Geschenke machen und sie ihm auch nicht. Und auf der Rückbank dieses Autos werden sie nie miteinander schlafen. Und weil sie nicht geheiratet haben, werden sie nie dieses Kind miteinander haben. Es wird nicht aufwachsen, und sich nie das Bein brechen. Und nie älter werden. Es wird keine Haustiere haben und keine Freunde. Es wird nie krank werden, nie ins Spital kommen und nie sterben. Und damit all das passiert, verpasst Martha sicherheitshalber auch das nächste Tram.“²⁴⁷

Darüber werden assoziative Bildketten gelegt, die aber, wir wissen es schon, durch Annas Eigenheit asynchron zum Ton verlaufen, der etwas verzögert einsetzt. Hier in diesem Kurzfilm beziehungsweise in der Ausgabe des *Sans Blague* kulminiert die Prager Erfahrung von Unendlichkeit mit einer zweiten großen Einflussquelle Jörg Kalts, der 'Pataphysik.

²⁴⁴ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²⁴⁵ Kalt, „Auf der Suche nach Xanadu“, S. 89.

²⁴⁶ Jörg Kalt in: Kalt/Noyau (Hg.), *Tram*[∞]. *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 12, Impressum, o. A.

²⁴⁷ *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Österreich 2002), 0:00f.

Die 'Pataphysik ist die Wissenschaft der imaginären Lösungen. So hat sie ihr Begründer Alfred Jarry definiert, dessen Drama *König Ubu*²⁴⁸ das absurde Theater geprägt hat. Die einmalige Aufführung des Stücks 1896 hat einen Skandal ausgelöst, als Jarry es mit dem Wort „Merde“ eröffnet hat, das er jedoch leicht verändert hat und es durch Beifügung eines „r“ zu „Merdre“ gemacht hat. Wenn in *Eternity starts here* die Hauptfigur das Kerzenlicht ausklinkt, entrutscht ihm das Wort „Shrit“ in der Dunkelheit. Auch die Spirale, die in Kalts ersten Film ein- und wieder hinausführt, stellt eine Verbindung zur 'Pataphysik her, denn sie ist ihr Zeichen. Die Gidouille bezeichnet einerseits den Wanst Ubus, der mit einer Spirale versehen ist, andererseits wird damit eine ständige Veränderung ausgedrückt.²⁴⁹ In *Richtung Zukunft durch die Nacht* verwandelt sich anfangs der Mond über den sich der Titel legt in eine Diskokugel, die in ihren Reflexionen an eine Spirale erinnert. Sie beendet auch wieder den Film, als über ihr Bild der finale Abspann läuft.

1898 erscheint zum ersten Mal eine Definition der 'Pataphysik in Jarrys *Heldentaten und Ansichten des Dr. Faustroll, Pataphysiker*²⁵⁰, ihrem eigentlichen Begründer. Klaus Ferentschik, selbst Pataphysiker, hat ein sehr ausführliches Buch über diese Wissenschaft geschrieben, die hier nur oberflächlich behandelt werden kann. Als „Identität der Gegensätze“²⁵¹ beschreibt er hierin Jarrys Auffassung von der 'Pataphysik. „Es gibt keine Unterschiede mehr, weder zwischen unbewußtem Sein und bewußtem Leben, Gedanken und Tat, Traum und Realität, noch zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und auch nicht zwischen Tag und Nacht.“²⁵² Ferentschik sitzt auch als Experte in Jörg Kalts *Telekolleg 'Pataphysik*. Der Kurzfilm von 1996 zeigt die Folge 8, die auf sehr humorvolle Art die Oulipo, die Werkstatt für potentielle Literatur, erklärt. „Unter Berücksichtigung mathematischer sowie spiel- und zeichentheoretischer Methoden sollten in einzelnen Schritten neue Techniken gefunden werden, um Texte zu erstellen oder gegebene zu verändern.“²⁵³ Es ist ein Spiel mit Formen, mit Sprache und ihren Möglichkeiten. Jörg Kalt zitiert in seinem Telekolleg drei oulipistische Verfahren und benutzt dazu prominente Beispiele aus der Literatur, um sie dann filmisch umzusetzen.

²⁴⁸ Alfred Jarry, *König Ubu. Drama in fünf Akten*, aus dem Französischen von Ulrich Bossier, Stuttgart: Reclam 1996. (Orig. *Ubu Roi*, Frankreich 1896)

²⁴⁹ Vgl. Klaus Ferentschik, *'Pataphysik. Versuchung des Geistes*, Berlin: Matthes&Seitz 2006, S. 284.

²⁵⁰ Alfred Jarry, *Exploits & opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician. A neo-scientific novel*, aus dem Französischen von Simon Watson Taylor, Boston: Exact Change 1996.

²⁵¹ Vgl. Ferentschik, *'Pataphysik*, S. 46.

²⁵² Ferentschik, *'Pataphysik*, S. 47.

²⁵³ Ferentschik, *'Pataphysik*, S. 207.

Als Beispiel für das erste Verfahren, dem Text im Text im Text, dient Georges Perecs *Ein Kunstkabinett*²⁵⁴. Hierin wird in einem Kunstkabinett das Bild „Ein Kunstkabinett“ ausgestellt, das wiederum selbiges zeigt und sich dementsprechend immer weiter reproduziert, allerdings in Varianten, das heißt die darauf abgebildeten Gemälde erscheinen immer leicht abgeändert in ihrer immer kleiner werdenden Wiederholung. Die Moderatorin von Kalts Telekolleg erklärt all das, während ihr Bild in einem Fernseher sich immer wieder reproduziert. Das geschieht allerdings die ganze Sendung über. In diesem Fall ist das besondere, dass auch sie nicht identisch abgebildet wird, sondern dass ihr Bild im Bild ihre Rede fortsetzt. Ähnlich geschieht das auch, wenn der Moderator vor einer Schattenwand steht und dessen Schatten seine Bewegungen erst doppelt und dann ein Eigenleben entwickelt.²⁵⁵ Auch das *Telekolleg 'Pataphysik*, das einen Überblick über die Oulipo hinaus gibt, indem es immer wieder Rückgriffe auf schon gezeigte Sendungen macht und zur Erinnerung nochmals wiederholt, ist diesem Verfahren zuzuordnen.

Als Zweites findet Jörg Kalt für Raymond Queneaus *Stilübungen*²⁵⁶ eine filmische Umsetzung. Hier wird ein immergleicher Ausgangstext in unterschiedlichen stilistischen Varianten präsentiert. Nach einem nüchternen Vorlesen des Basistexts zeigt Jörg Kalt drei Versionen: Den neuen deutschen Problemfilm, die Kaudrageereklame und das mexikanische Melodram.²⁵⁷ Das letzte behandelte oulipistische Verfahren ist das Lipogramm.

„Als Lipogramm (von griech. leipo = »ich lasse aus« und gramma = »der Buchstabe«) bezeichnet man Prosatexte oder Gedichte, bei denen ein oder mehrere Buchstaben des Alphabets bewußt weggelassen werden. Die gestellte Aufgabe ist umso schwerer, je häufiger der vermiedene Buchstabe in der betreffenden Sprache vorkommt.“²⁵⁸

Jörg Kalts filmisches Lipogramm lässt immer einen ganz bestimmten Kader aus. Am Anfang des Telekollegs sieht man Herrn Kaspar durchs Bild hüpfen. Am Ende wird diese Aufnahme nochmals gezeigt, nur ohne dem Kader, indem er den Boden berührt. Dabei heraus kommt ein in der Luft schwebender Herr Kaspar, der sich durch schnelles Beinzuckeln hin und her

²⁵⁴ Georges Perec, *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1992.

²⁵⁵ *Telekolleg 'Pataphysik*, Regie: Jörg Kalt, *In Memoriam Jörg Kalt. Richtung Zukunft durch die Nacht und ausgewählte Kurzfilme*, DVD Video, polyfilm video 2009, 0:07ff; (Orig. Österreich 1996).

²⁵⁶ Raymond Queneau, *Stilübungen*, aus dem Französischen von Ludwig Harig/Eugen Helmlé, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

²⁵⁷ *Telekolleg 'Pataphysik* (Österreich 1996), 0:09ff.

²⁵⁸ Heiner Boehncke/Bernd Kuhne, „Werkstatt für potentielle Literatur“, *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*, Hg. Heiner Boehncke/Bernd Kuhne, Bremen: manholt 1993, S. 82.

bewegt.²⁵⁹ Das Telekolleg endet mit der Aussicht, in der nächsten Sendung die Oberfläche von Gott zu berechnen, mit einer Formel, die, wie könnte es anders sein, von Dr. Faustroll stammt.²⁶⁰

Solche Spielarten verwendet Jörg Kalt natürlich auch in seinen Kolumnen, hier zwei Beispiele. In „telephone/typer/tape/tv“ werden diese vier Gegenstände dazu verwendet, neun verschiedene Szenarien zu entwickeln.²⁶¹ In „Raus aus der Wohnung“ werden die einzelnen Tatvorgänge der Geschichte chronologisch nummeriert. Bei Nummer 23 angelangt, bietet Jörg Kalt dann Varianten an, die allerdings den Ausgang der Handlung nicht verändern.

„23. Ohne durch das Zielfernrohr zu blicken, drückt er ab. Ein Schuss fällt. Kinder schreien.

23'. Ohne durch das Zielfernrohr zu blicken, drückt er ab. Nichts passiert. Kinder schreien.

24. Währenddessen schraubt der Mann das Gewehr vom Stativ.

24'. Der Mann schraubt das Gewehr vom Stativ, hantiert kurz daran herum, beseitigt die Ladehemmung, platziert das Gewehr wieder auf dem Stativ und blickt durch das Zielfernrohr.

25. Er nimmt das Gewehr auseinander und verstaut es im Koffer.

25' Er sieht Blätter, bloss Blätter. Er schraubt das Gewehr vom Stativ, nimmt das Gewehr auseinander und verstaut es im Koffer.“²⁶²

In *Richtung Zukunft durch die Nacht* kommt es zum Einsatz von Palindromen, Wörter, die vorwärts wie rückwärts gelesen einen Sinn ergeben, wobei sich die Bedeutung dabei auch verändern kann.²⁶³ Anna und ihr Kurzfilmtitel *martha sah tram*, sowie der zitierte Satz „Die Liebe ist Sieger, rege ist sie bei Leid“ am Ende des Films wären dabei zu nennen. Doch nicht nur stilistisch lässt sich Jörg Kalt von der Oulipo inspirieren.

Immer wieder benutzt er seine Kolumnen dazu, sich über den Umweg über die Schweiz mit seiner Situation als Filmemacher in Österreich auseinander zu setzen. Sie erscheinen im Zeitraum von Ende 1999/Anfang 2000 bis Mitte 2003, in der Zeit, als sich die Koalitionsregierung der ÖVP und FPÖ gebildet hat und es zu Demonstrationen auch unter Filmemachern gekommen ist.

„Jörg war zwar kein wahnsinnig politischer Mensch, auch war er nicht demonstrieren, wenn ich ging, aber er wollte immer ein TELEKOLLEG POLITIK drehen. Wir haben gemeinsam versucht, so etwas mit der coop zu

²⁵⁹ *Telekolleg 'Pataphysik* (Österreich 1996), 0:13.

²⁶⁰ Vgl. Jarry, *Exploits & opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*, S. 111ff.

²⁶¹ Vgl. Jörg Kalt, „telephone/typer/tape/tv“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 1, Januar 1993, S. 111.

²⁶² Jörg Kalt, „Raus aus der Wohnung“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 691, Januar 1999, S. 19.

²⁶³ Vgl. Boehncke/Kuhne, „Werkstatt für potentielle Literatur“, S. 114.

entwickeln, er hätte es sicher sehr gut und lustig gemacht. Es hat sich die Idee dann aber im Sand verlaufen, war sehr komplex, zu viele Menschen involviert.“²⁶⁴

Davon übrig geblieben ist auch wiederum eine Kolumne, „Das Telekolleg in Pepita-Sakkos“.²⁶⁵ Kalt setzt sich kritisch und zynisch mit der politischen Situation auseinander und nimmt gleichzeitig einen Blick als Außenstehender und am Geschehen Beteiligter ein. Als Beispiele zu nennen wären die Kolumnen „Bilder pro Sekunde“²⁶⁶, „Schlaflos in Überall“²⁶⁷, „Moussaker“²⁶⁸, „Im Wunderland“²⁶⁹, „Belagerungszustand“²⁷⁰, „Die Jury“²⁷¹ oder „Tu, Felix Austria nuda!“, in der Jörg Kalt eine aus der Kürzung der Fördergelder resultierende Zukunftsvision inszeniert, die unter anderem auch zur Schließung der Filmakademie führt.

„Die Auflösung der Filmakademie und die Kürzung der Fördergelder machen Platz für eine neue Lehranstalt: die Schule für potenzielle Filme. [...] Auch hier werden Filme gemacht, genauso wie damals, bloss existieren diese Filme jeweils nur als ihre eigene, dreiminütige Zusammenfassung, als ihr eigener Trailer. Der Rest bleibt im Kopf der Autoren.“²⁷²

Jörg Kalt hat für sich selbst bereits ein Forum für potenzielle Filme geschaffen. Seine Kolumnen erscheinen unter anderem als „mögliche“ oder „noch nicht gedrehte“ Projekte. „Wie praktisch! Jede Idee kann verwirklicht werden, zu Bildern gerinnt alles Machbare, alles Finanzierbare, was darüber hinaus geht, was nicht mehr bezahlt werden kann, wird zur Möglichkeit.“²⁷³ Nicht nur der Oulipo, sondern auch anderen Wissenschaften hat Kalt eine Kolumne gewidmet. In „Fieser Fermat“ versucht er beispielsweise einen Film über Mathematik an den Mann zu bringen.²⁷⁴ Auch hier kommt er wieder auf den Entropiebegriff zu sprechen, der uns bereits bei *Richtung Zukunft durch die Nacht* beschäftigt hat.

„Mathematiker sind ein eigenartiges Völkchen [...], sie werden auch alt geboren und verjüngen sich dann zusehends (mit einem runzligen Analytiker kann man prächtig Sandkuchen backen), wahrscheinlich weil sie dem zweiten Satz der Thermodynamik gehorchen, der sich mit der Entropie beschäftigt und

²⁶⁴ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

²⁶⁵ Vgl. Jörg Kalt, „Das Telekolleg in Pepita-Sakkos“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 714, März 2001, S. 19-22.

²⁶⁶ Jörg Kalt, „Bilder pro Sekunde“, S. XXVI.

²⁶⁷ Jörg Kalt, „Schlaflos in Überall“, S. XXIV+XXVI.

²⁶⁸ Jörg Kalt, „Moussaker“, S. XXII+XXV.

²⁶⁹ Jörg Kalt, „Im Wunderland“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 709, September 2000, S. XII+XVI.

²⁷⁰ Jörg Kalt, „Belagerungszustand“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 711, November 2000, S. XXXVI.

²⁷¹ Jörg Kalt, „Die Jury“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 726, Mai 2002, S. 17+19.

²⁷² Jörg Kalt, „Tu, felix Austria, nuda!“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 707, Juni 2000, S. XVI.

²⁷³ Kalt, „Tu, felix Austria, nuda!“, S. XVI.

²⁷⁴ Jörg Kalt, „Fieser Fermat“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 708, Juli/August 2000, S. XVII-XVIII.

der, wenn er fertiggedacht wird, zum Schluss führt, dass die Zeit nach dem Urknall erst rückwärts lief, bevor sie dann entstand. Interessant.“²⁷⁵

Kalts Interesse für Wissenschaften, das auch Barbara Albert mir gegenüber äußert, wird an diesen Beispielen sehr deutlich. „Seine Affinität zu eigenartigen Wissenschaften, auch zu verschrobenen Wissenschaftlern, war sicher recht groß. Sich in so etwas Absurdes selbst zu begeben, hat ihm einfach Spaß gemacht.“²⁷⁶ Seine Liebe zur Pataphysik nimmt schon früh ihren Ausgangspunkt. In der Zeit, in der Kalt das Gymnasium besucht, lernt er René Moser kennen.

„Jörg habe ich 1984 in meiner damaligen Buchhandlung kennen gelernt. Unweit des Ladens befindet sich das Gymnasium, das Jörg besuchte, und auf seinem Schulweg – oft mehrmals täglich – hat er bei uns jeweils reingeschaut. Dieselbe Buchhandlung fungierte auch als Herausgeberin von *Sans Blague* – *Magazin für Schund und Sünde*.“²⁷⁷

Neben der bereits erwähnten Teilnummer *Tram*[∞] lässt mir René Moser zwei weitere Ausgaben des Magazins zukommen. Die Nummer sieben von 1989 beinhaltet einen „Sittenreport“ von Kalt in sechs Teilen.²⁷⁸ Die Nummer acht des Jahres 1990 gibt den Inhalt zur einen Hälfte positiv und zur anderen negativ wieder. Im Falle Jörg Kalts geht seine Geschichte „Der Schläfer“ gut aus, während „Der Penner“ ein schlechtes Ende nimmt. Zur Veranschaulichung sind hier jeweils Beginn und Schluss der beiden Texte im Vergleich zitiert. Ich beginne mit „Der Penner“:

„Sie kamen in seine Wohnung herein, und Lisa stand der Mund ganz weit offen. Diese Wohnung! Wahnsinn, dachte sie, so modern, so alles in Schwarz, der Kerl muss ja ganz schön viel Kohle verdienen. Überall standen schwarz glänzende Möbel herum, alles voller Chromstahl, die Badewanne – oh Mann, sowas hatte Lisa ja noch nie in ihrem Leben gesehen – hing über dem Boden. [...] Zwei Jahre später explodierte ein Atomkraftwerk, das im See neben Sledges Wohnort stationiert war. Tausende von Einwohnern erkrankten in der Folge an Hautkrebs, die meisten starben daran. Darunter auch Sledge Fletcher, professioneller Schläfer.“²⁷⁹

Im Gegensatz zu „Der Penner“ nimmt „Der Schläfer“ nicht nur einen anderen, positiven Ausgang, sondern unterscheidet sich auch sprachlich stark von seinem negativem Gegenpart.

²⁷⁵ Kalt, „Fieser Fermat“, S. XVIII.

²⁷⁶ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

²⁷⁷ Interview mit René Moser per E-mail am 26. 4. 2011.

²⁷⁸ Jörg Kalt, „Sittenreport“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 7, Februar 1989, o. A.

²⁷⁹ Jörg Kalt, „Der Penner“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 8, Februar 1990, S. XIII f.

„Als sie seine Wohnung betraten, war sie zum ersten Mal an diesem Abend sprachlos. Die drei Zimmer bestanden zum Grossteil aus poliertem Chromstahl: Sessel, Tische, Lampen, sogar die Badewanne, die an Drahtseilen aufgehängt, einen Meter über dem Schachbrett gemusterten Fliesenboden schwebte. Die Küche erinnerte an einen Peter-Greenaway-Film, mit den glänzenden Kupfertöpfen, dem Holzgefeuerten Stahlofen und den bunten Gemüse- und Früchtebecken in geflochtenen Bastkörben. [...] Das Atomkraftwerk wurde nie gebaut. Sledge und Lisa heirateten einen Monat später.“²⁸⁰

In *Tram∞*, einer Teilnummer der letzten Ausgabe von *Sans Blague*, findet Jörg Kalt im Editorial einige abschließende Worte zu seiner Tätigkeit als Schreiber und Redaktionsmitglied des Magazins.

„Was bleibt? Ein paar Erinnerungen an die Redaktionssitzungen. Milena lachte oft, Rob sprach langsam, René musterte die gepflegten Spitzen seiner Schuhe und ich ging immer etwas früher nachhause. Es waren richtige Redaktionssitzungen, mit Wein und Grappa und vollen Aschenbechern und karierten Schreibblöcken auf denen manchmal Einfälle protokolliert wurden. [...] Das bleibt, und der eine Abend, an dem wir das Wahre-Geschichten-Blague mit Siegelwachs Ubus stempelten. Der Keller der Kunsthausbuchhandlung bestand aus blossem Rauch, unsere Lungen brüllten und dann standen wir draussen im Nachtnebel und husteten. Was bleibt also? Das schlechte Gewissen, für diese Nummer zuwenig getan zu haben, das bessere Gewissen, für andere Nummer mehr getan zu haben und der Raucherhusten.“²⁸¹

Dass in dem Magazin auch pataphysische Ideen verfolgt worden sind, wird zum Beispiel an den zitierten Auszügen, die mit Varianten spielen, und an Kalts erwähnten Ubu Siegel deutlich. Im Impressum der letzten Teilausgabe nennen sich die Herausgeber des weiteren „Section de merdre zurichoise“. In der Pataphysik liegt vermutlich auch Kalts Wirklichkeitsbegriff begründet, den er sehr ausführlich in Markus Mörths Film *Die Europa Tapes* diskutiert.

„Das Schöne an Kino ist natürlich, dass ich die Möglichkeit habe, mit der Sprache Kino meine persönliche Möglichkeit einer Wirklichkeit auszudrücken so gut wie geht. Und Kino oder überhaupt die Art, wie man im Kino Geschichten erzählen kann, gibt mir eben die Tools und das Werkzeug sozusagen ein eigenes Regelwerk für meine mögliche Wirklichkeit irgendwie zu konstituieren. Also ich kann die Regeln meiner Wirklichkeit anpassen. Also ich kann mögliche Regeln für eine mögliche Wirklichkeit irgendwie schaffen.

²⁸⁰ Jörg Kalt, „Der Schläfer“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 8, Februar 1990, S. 13f.

²⁸¹ Jörg Kalt in: Kalt/Noyau (Hg.), *Tram∞. Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 12, Impressum, o. A.

Und deshalb kann ich im Kino auch eine mögliche Realität schaffen. Das ist gut. Was heißt das ist gut, das ist das Faszinierende am Kino. Und das ist wichtig. Also ich meine, das ist das, was sozusagen, was man ausloten muss oder beziehungsweise was man wahrnehmen muss, wenn man Filme macht, glaube ich. Und dass man sehr subjektiv bleibt oder bleiben kann. [...] Also wie gesagt, und wenn das, das kann auch das faszinierende sein, das man sozusagen die Möglichkeit im Kino, in den Kopf dessen hinein zu schauen, der diese Realität geschaffen hat.“²⁸²

Eine ähnliche Auffassung teilt auch Peter Kubelka, der diese als „anthropomorphes Kino“ benennt.

„Das Kino [...] ist absolut anthropomorph. [...] Wir sitzen im Kopf. Das ist das Innere des Kopfes des Filmmachers. Da sitzen wir. Und wir schauen hinaus durch seine Augen oder ihre Augen [...] und wir hören mit den Ohren des Filmmachers. Aber nicht irgendwas im Filmmacher, d.h. das was der Filmmacher zu hören gibt und was er zu sehen gibt in der gleichen Zeit.“²⁸³

Die Liebe zum Kino behandelt Jörg Kalt immer wieder in seinen Kolumnen. Bei meiner ersten Begegnung mit diesen im Filmmuseum ist mir eine besonders in Erinnerung geblieben. „Das letzte Kino“²⁸⁴ handelt von dem Leuchtturmwärter Luc, der von Film noch nie etwas gehört hat und daher mit dem Zelluloid nichts anfangen kann, das nach einer Katastrophe, die zu mehreren Schiffbrüchen geführt hat, an sein Ufer gespült wird. „In Lampaul hatte er vor Jahren eine Postkarte gekauft, darauf war sein Leuchtturm abgebildet. Die Karte hing neben seinem Bett, und manchmal erschreckte er immer noch, wenn er sie beim Aufwachen sah: er dachte dann kurz, er hätte im Freien übernachtet.“²⁸⁵ Der Leuchtturmwärter hängt den nassen Film zum Trocknen in seiner Glaskuppel auf, das Licht projiziert die Bilder an den Himmel. Das Ereignis lockt bald viele Besucher, der Leuchtturm als Sinnbild von Einsamkeit wird zum Versammlungspunkt und vereinigt, wie das Kino, Individuum und Kollektiv.

„Nach einer Stunde aber hatte Luc die Angst vor den Bildern verloren, bis zum frühen Morgen sah er sich den Film noch fünfmal an, während zwei Fischerboote an den Felsen der Westküste zerschellten. Seit diesem Abend erschreckt Luc nicht mehr vor der Postkarte, die neben seinem Bett hängt.“²⁸⁶

Auf diese Kolumne angesprochen, antwortet mir Barbara Albert:

²⁸² Jörg Kalt in: *Die Europa Tapes* (Österreich 2006), 0:41ff.

²⁸³ Peter Kubelka, *Film als Ereignis, Films als Sprache, Denken als Film*, DVD, Zone 2003, 00:51:38-00:52:22.

²⁸⁴ Jörg Kalt, „Das letzte Kino“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 76-78.

²⁸⁵ Kalt, „Das letzte Kino“, S. 77.

²⁸⁶ Kalt, „Das letzte Kino“, S. 78.

„Ich finde man merkt auch hier, wo er herkommt, die tschechische Schule, 'Old School', analog. Obwohl er selbst dem Digitalen vor mir aufgeschlossen war und er selbst am Computer viel mit Grafik gearbeitet hat, würde ich sagen, er ist eigentlich ein Kind seiner Zeit, Liebe zum Kino, zu Büchern, zum Analogen.“²⁸⁷

Stefan Bachmann erinnert sich an eine Begebenheit, als er Jörg Kalt in Prag besucht hat. „Da saß ich dann mit ihm ein paar Stunden im Schneiderraum und da fand ich das auch total schön, es war natürlich alles mit Zelluloid, es war noch nichts computerisiert. Ich fand das auch wahnsinnig sinnlich, diese Arbeit damit.“²⁸⁸ Dem Spiel mit dem Material wird der aufmerksame Zuschauer auch am Ende von *Richtung Zukunft durch die Nacht* gewahr. Das Wort „Ende“ erscheint rückwärts in den Film geritzt, allerdings nur auf der Kinoleinwand. Der DVD-Lektüre bleibt dieses kleine Ereignis verborgen. Jörg Kalt erinnert auch an die Anfänge des Kinos. In seiner Kolumne, die das Datum „27. 12. 1895“ als Titel trägt, monologisiert Auguste Lumiere, um Besucher für seine erste Filmvorstellung anzuwerben.²⁸⁹ Doch das Interesse für den Kinematographen bleibt aus. „Louis! Louis! Mach den Laden zu! Weil keiner da ist! Weil keiner kommt!“²⁹⁰ Von einem unbesuchten Kino handelt auch das nächste Beispiel. „Das „Goldfinger““²⁹¹ ist schon lange leerstehend, ist zwischenzeitlich andersartig verwendet worden und dient jetzt als Nistplatz für Tiere. Als nach einigen Jahren sich ein Mader in den Saal zwängt und gleichzeitig nach einem Stromausfall auch wieder unabsichtlich Energie in den Projektor fließt, der immer noch einen Film eingespannt hat, Aufnahmen von der Schließung des Kinos, wird eine Reihe von mechanischen Abläufen in Gang gesetzt, die das Kino wieder in Betrieb nehmen. „Das Kino zeigt seinen letzten Film, den Film seines Endes. Ein mit Snack gefüllter Mader schaut interessiert zu.“²⁹²

Apropos Tiere. Sie spielen eine nicht geringe Rolle in den Arbeiten Jörg Kalts. Von privater Natur ist das Hundemotiv, das vor allem in seinen letzten beiden Filmen auftaucht. Sein Hund Lobo ist ja schon als kleiner Akteur in *Richtung Zukunft durch die Nacht* erwähnt worden. Als Überbleibsel einer beendeten Beziehung hat ihn eine Hassliebe mit Jörg Kalt verbunden, die vor allem in seiner Kolumne „Die lästigen Haustiere“ ersichtlich wird. Hier beschreibt er die nervende Anwesenheit seines Hundes und die Unfähigkeit des selbigen, sich als Filmtier ausbilden zu lassen. Der Entschluss wird gefasst, den Hund bei Bekannten abzugeben, um dann fest zu stellen, dass er doch fehlt und ein Teil des Lebens gewesen ist,

²⁸⁷ Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

²⁸⁸ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

²⁸⁹ Jörg Kalt, „27. 12. 1895“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 88-90.

²⁹⁰ Kalt, „27. 12. 1895“, S. 90.

²⁹¹ Jörg Kalt, „Das „Goldfinger““, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 73-75.

²⁹² Kalt, „Das „Goldfinger““, S. 75.

während es ihm anscheinend nichts ausmacht, woanders untergebracht zu sein. „Das undankbare Wesen riss nie aus, stand nie mit tränenumflorten Blick vor meiner Wohnungstür, rannte nie – wie es früher passiert war – 80 Kilometer wienwärts, über Berge und Autobahnen, um dann, mit blutenden Pfoten, in einem Hauseingang zu kollabieren.“²⁹³ Jörg Kalt spielt darauf an, dass Lobo einem Hundesitter entkommen ist und sich allein auf den Weg zurück nach Wien gemacht hat. Wie mir Barbara Albert erzählt, ist Kalt am Boden zerstört gewesen und es zeigt, dass der Hund gar nicht so ungeliebt gewesen ist. „Dieser Lobo hat irgendwie zu Jörg gehört, war mit ihm im Schneiderraum, ist mit ihm im Auto gefahren, in Untertullnerbach viel über Wiesen gelaufen.“²⁹⁴ In „Die lästigen Haustiere“ beschließt Jörg Kalt, sich einen neuen Hund zuzulegen. „Ich fand ihn bei einem Motörhead-Konzert in der Form eines Lärmtraumas.“²⁹⁵ Kalt hat sich tatsächlich einen Tinitus zugezogen, den er als ständigen Begleiter beschreibt.

„Mein neuer Hund ist ein hochfrequentiges Pfeifen, das auf Fuss folgt, stubenrein ist und ohne Maulkorb auskommt. [...] Hören kann man ihn immer, sehen nicht, den einzigen bildlichen Beweis, den ich habe, das einzige Foto sozusagen, ist ein Audiogramm. Der Hund sitzt auf genau vier Kilohertz, hat das Aussehen eines Lochs, genauer einer V-förmigen symmetrischen Innenohrsenke, und wenn man mit dem Hörtest wackelt, wedelt er mit dem Schwanz.“²⁹⁶

Tiere in anderen Funktionen auftreten zu lassen, ist ebenfalls typisch für Jörg Kalt. Bei ihm werden nicht nur Tinitusse zu Hunden, sondern auch Zigarettenasche zu Käfern oder Motorblöcke zu Hamstern in Laufrädern.²⁹⁷ In *Crash Test Dummies* nimmt die Rolle des ungewollten Köters, der dann an eine Bekannte – Sky – abgegeben wird, die Hündin Ricky ein, die abgesehen von einer Kuh, als einziges Realtier im Film auftaucht. Trotzdem spielen besonders Kühe hier eine prominente Rolle, als (sprechendes) Stofftier, als Muster auf Geschirr, als Liedtext oder als halluzinatorisches Bild. Die Farbe Schwarz-weiß des Kuhfleckenmusters findet sich auch in dem karierten Hintergrund der Crash Tests wieder, das sich wiederum in Jans Wohnung als Teppich einschleicht.

In unbelebter Form sind Tiere auch in Kalts Kurzfilm *Bitte – Danke. Gute Fahrt!* zu entdecken. Hier überfällt ein junger Mann eine Tankstelle, knebelt dabei den Wart mit

²⁹³ Jörg Kalt, „Die lästigen Haustiere“, *du Kulturmagazin* 778, August 2007, S. 82.

Siehe auch: *du Die Zeitschrift der Kultur* 729, September 2002, S. 16-18.

²⁹⁴ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

²⁹⁵ Kalt, „Die lästigen Haustiere“, S. 82.

²⁹⁶ Kalt, „Die lästigen Haustiere“, S. 82.

²⁹⁷ Vgl. Jörg Kalt, „Smrt, toto nedorozumeni“, S. 198-201.

Gummibären und befiehlt ihm diese langsam zu lutschen und ja nicht zu kauen. Die daraus gewonnene Zeit nutzt der Dieb zur Flucht, bemerkt aber bald, dass er vergessen hat, sein Auto voll zu tanken. Die nächste Tankstation ist schnell erreicht und ein erneuter Überfall in sich. Dass der Tankstellenbesitzer mit blutbeschmierten Händen vor ihm steht, beunruhigt den jungen Mann vorerst nicht, er holt sich die Erlaubnis, im Büro zu telefonieren, ein Kontrollanruf bei seinem Opfer und ein Griff in private Schubladen und schon ist der Räuber um ein paar Geldbörsen reicher. Der Tank wird bezahlt, die Beute inspiziert, die Geldscheine sind alle blutgetränkt. Zu allem Überfluss bleibt auch noch der Wagen mitten auf der Strecke liegen, der Tankwart hat den jungen Mann betrogen. Ein hilfsbereiter Bauer bietet seinen Abschleppdienst an, eine Tankstelle sei direkt in der Nähe. Alles Wehren nützt dem jungen Mann nichts, er wird wieder an die Unglücksstelle zurück geführt. Er sucht den Wart im Haus, nun ist nur der Ton zu hören, dem jungen Mann werden Körperteile angeboten, Lunge Herz oder vielleicht eine Ferse? Er kommt wieder aus dem Haus und versucht sich schnell selbst an der Zapfsäule zu bedienen, bedroht schließlich den heraus kommenden Wart mit dem Schlauch und will ihn anzünden, doch der Dieb hat Diesel erwischt, der Tankstellenbesitzer brennt nicht. Diese Szene ist in starker Auf- und Untersicht gedreht und erinnert an *Eternity starts here*. Sonst zeigen die Filmbilder meist einen begrenzten Ausschnitt. Mit Ledermaske und blutbeschmierten nackten Oberkörper sitzt der Tankwart nun in seinem Büro und klebt in sein Erinnerungsalbum das Passfoto des jungen Mannes. Ein Sammelsurium seiner Opfer. Ein Schulbus erreicht währenddessen die Tankstelle. Jörg Kalts zugegebener Weise sehr gewöhnungsbedürftiger Kurzfilm ist 1996 als Regieübung an der Filmakademie entstanden. „Da sieht man die Bandbreite ganz gut. Er ist immer schon fasziniert gewesen von Provokation durch Gewalt. Aber das ist eine Seite von ihm. Auf der anderen Seite ist dann *Richtung Zukunft durch die Nacht*, das irrsinnig poetisch und einfühlsam ist.“²⁹⁸ *Bitte – Danke. Gute Fahrt!* zeigt groteske Bilder, im Sinne davon, dass sie Grauen und Unverständnis hervor rufen.²⁹⁹ Außen an der Tankstelle hängen Tierschädel, im Büro des Tankwarts sitzt ein ausgestopfter Vogel neben Rehkitz und anderem Getier und schaut dem jungen Mann beim Telefonieren zu. Ein konservierter Fötus im Glas steht ebenfalls auf dem Schreibtisch. Die Tiere oder deren Überreste so scheint es, nehmen den

²⁹⁸ Gespräch mit Marco Antoniazzi am 4. 3. 2011, Wien.

²⁹⁹ Vgl. Barbara Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 31.

Platz der Opfer ein, deren Leichen nicht gezeigt werden. „Jörg hat gern provoziert. Und mit dieser Art von Filmen wollte er glaub ich auch provozieren.“³⁰⁰

In *Crash Test Dummies* kommen Tiere als Bild und als Zeichen vor. Laut Baudrillard ist der urbane Raum der Herrschaft des Zeichens unterlegen.³⁰¹ Werbung, Plakate, Schriftzüge, sie alle fordern dazu auf, entschlüsselt zu werden und etwas bedeuten zu müssen. In dem Aufkommen der Graffitibewegung sieht er ein Aufbegehren gegen diesen Zwang, indem sie eben nichts bedeuten, sondern nur eine Anwesenheit suggerieren. „Es ist diese Leere, die ihre Kraft ausmacht.“³⁰² *Crash Test Dummies* spielt vorwiegend am Bahnhof Wien-Mitte, der mit seinen Kaufhausketten, Reisebüros, Imbissständen und dergleichen vollgepflastert ist von solchen Zeichen – Werbeschilder, Wahlplakate und Graffiti – überlagert ist. In einer Szene, in der Nicolae seinen Kontaktmann in Wien anruft, ist hinter ihm – neben einem Plakat zur EU-Erweiterung, die damals aktuell gewesen ist – das Wort „Tiere“ an die Wand gesprüht.³⁰³ Es ruft eine Reihe von Konnotationen hervor, ist so allgemein und vielsagend, dass es gleichzeitig auch nichts bedeutet. Es vermag Angst oder Ekel, Gefahr oder Zuneigung, vielleicht sogar Faszination hervorzurufen. Es lässt auch an Wildheit und Natürlichkeit denken, die in das Urbane eingreift. Weiß man um Jörg Kalts zukünftiges Projekt, lässt es sich als Werbung lesen. Ähnlich verhält es sich mit dem Satz „Vögel sind zu Besuch“, der in Jans Wohnung an seine Wand geschrieben worden ist. Manche denken dabei an Kathrin Resetarits gleichnamiges Buch³⁰⁴, anderen kommt vielleicht eine Invasion aller Hitchcock in den Sinn, wieder andere erkennen die Flüchtigkeit als Ausdruck für Marthas temporäre Aufenthalte in der Wohnung. Weitere Wandkritzeleien, die dort zu finden sind und anscheinend von Martha stammen, sind Ausdruck ihrer Anwesenheit. Aber kehren wir wieder in den öffentlichen Raum zurück. Hier steuert Ana auf das Hotel Taube zu, dessen Leuchtschild plakativ das Bild bestimmt und als Rettung in der Not Anas nächtliches Herumirren in Wiens Straßen nach ihrem Streit mit Nicolae ein Ende zu setzen scheint.³⁰⁵ Auch hier sind die Assoziationsketten ambivalent und reichen von Freiheit, Frieden und Unabhängigkeit bis Abneigung und Ekel, der eine Absteige hinter dem Namen vermuten lässt. Jörg Kalt baut die Benützung von Schrift und Zeichen noch weiter aus. In der U-Bahn sitzt Jan einem Mann gegenüber, auf dessen T-Shirt das Wort „freedom“ aufgedruckt ist,

³⁰⁰ Gespräch mit Marco Antoniazzi am 4. 3. 2011, Wien.

³⁰¹ Vgl. Jean Baudrillard, „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 19-38.

³⁰² Baudrillard, „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“, S. 30.

³⁰³ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:55.

³⁰⁴ Kathrin Resetarits, *Vögel sind zu Besuch*, Wien: Czernin 2007.

³⁰⁵ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:43.

darunter das kleine Label der Bekleidungsfirma.³⁰⁶ Die erkaufte Freiheit führt der Mann im U-Bahnnetz spazieren, in einem geschlossenem System. „Leben und Arbeit in einer Kontrollgesellschaft gleicht dem Fahren auf einer Autobahn: scheinbare Freiheit bei vollständig kontrollierter Bewegung.“³⁰⁷, schreibt Dietmar Kammerer in seinem Buch *Bilder der Überwachung*. Auch über ein T-Shirt, genauer über ein Hard Rock Cafe T-Shirt, erkennen sich Sky und Martha als Freundinnen im Warteraum der Crash Tests.³⁰⁸ Das Logo dient zur Positionierung eines Lebensstils und einer Gleichgesinntheit, welche die beiden Frauen sofort eine Verbindung herstellen lässt.

Jörg Kalt arbeitet in *Crash Test Dummies* aber auch mit Abbildern von Tieren. In Arpads Wohnung hängt zum Beispiel ein riesengroßes Katzenbild, dass ich mir ähnlich dem des Katzenzimmers in *Tiere* vorstelle. Jan schläft in einer Ameisenbettwäsche, die ihn umwimmeln und begraben. Das Bild erinnert an eine Kolumne von Jörg Kalt, in der Ameisen die Wohnung bevölkern, immer mehr Platz einnehmen, „der Computer arbeitet biologisch binär, das Licht, das die Chitinglühbirne verströmt, ist schattig.“³⁰⁹ In Bezug auf Insektenschwärme im Film schreibt Petra Berndt-Lange: „Diese Insekten organisieren keinen offenen Angriff, sondern operieren, indem sie ausschwärmen, auf der epistemologischen Ebene des Kinos: Sie infiltrieren dieses Repräsentationssystem, um es zu verändern.“³¹⁰ Berndt-Lange spricht hierbei vom „schwärmenden Kino“, das „eine Unbestimmtheit und Unklarheit beschreibt. „An die Stelle einer eindeutigen Identifizierung des Menschen tritt eine wechselseitige Durchdringung, werden die Elemente der Mensch-Tier-Relation beweglich und gleichzeitig rätselhaft und unbestimmbar [...].“³¹¹ Auch in seiner Kolumne, wird Kalt von den Insekten durchwandert.

„Eines Nachts liege ich im Bett und spüre, wie eine Ameisenherde meinen Kopf durch das Ohr betritt, den Gehörgang hinaufkrabbelt, ein Loch im Trommelfell findet (Motörhead-Konzert, Volkshaus, 1990), in die Eustachische Röhre abbiegt, den Nasentränenkanal hinaufsteigt und kurz vor dem Auge haltmacht. Ein Späher wird losgeschickt, eine Blattschneideameise, sie arbeitet sich, vom Sehnerv ausgehend, durch den Glaskörper, durchquert ihn Richtung Linse und blickt schliesslich, von innen, durch meine Pupille in

³⁰⁶ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:39f.

³⁰⁷ Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 132.

³⁰⁸ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:16f.

³⁰⁹ Jörg Kalt, „Landleben“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 719, September 2001, S. 24f, hier S. 25.

³¹⁰ Petra Lange-Berndt, „Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Mahren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 207-219, hier S. 214.

³¹¹ Lange-Berndt, „Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht“, S. 218.

die Wohnung. Seltsam, denkt mein Hirn aus Ameisen, das sieht alles normal aus; absolut normal.“³¹²

Das Interesse für groteske Bilder, im Sinne der ursprünglichen Bedeutung der Vermischung von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Ornamenten³¹³, zeigt sich in der Figur der Mischa, die in *Tiere* als Doktorandin der Kunstgeschichte eine Dissertation über Drolierien, eben solche mittelalterlichen Darstellungen, geschrieben hätte. Auch die Kunst Hieronymus Boschs lässt sich hier einordnen. Die Zeitschrift *du* widmet dem Maler des 16. Jahrhunderts eine Ausgabe, in der auch Jörg Kalt zusätzlich zu seiner Kolumne einen wunderschönen Text verfasst hat, in dem er Bosch das Kino und damit auch Filmmonster wie King Kong erträumen lässt.³¹⁴ Gerade der Affe kann als so ein groteskes Tierbild fungieren. „Er markiert eine mögliche Brücke zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Natur und ist immer schon ein Mischwesen.“³¹⁵ In seiner Kolumne „Horror“, die bei ihrer Erstveröffentlichung im *du* Magazin noch den Titel „Der Affe macht die Affen kalt“ trägt und somit noch stärker auf diese Vermischung von Mensch und Tier hinweist, sitzt ein Affe im Urwald und bewegt sich nicht vom Fleck, pflanzt sich fort und isst, als ein Filmteam sich nähert. „Der Kameramann machte seine Kamera scharf, das Klicken erregte nur kurze Zeit das Interesse des Affen, dann wandte er sich wieder ab. Nichts passierte.“³¹⁶ Im Scharfmachen der Kamera zeigt sich das, was Vinzenz Hediger „Gun-and-camera-Dispositiv“ nennt.³¹⁷ Im Abfilmen des Affen ist bereits seine Vernichtung eingeschlossen. „Eine Wiederholung im Abbild, die eine Abwesenheit des Dargestellten und damit seine Negation impliziert. In diesem Sinne [...] beinhaltet die Herstellung des Ähnlichen dessen Negation und Zerstörung.“³¹⁸ Dies ist wie Hediger es nennt, das erste der drei Modi, die das Dispositiv bestimmen. Das zweite Modus der Metapher setzt Jagd mit Bildproduktion gleich, während das letzte biografische Modus ein Bekehrungserlebnis beschreibt.

„An die Stelle des Jägers tritt die einstige Beute, während dem vormaligen Jäger noch die Bildproduktion bleibt, die Herstellung des Ähnlichen. [...] Der

³¹² Kalt, „Landleben“, S. 25.

³¹³ Vgl. Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken*, S. 9.

³¹⁴ Jörg Kalt, „Die Nacht, in der die Monster laufen lernten. Wie Hieronymus Bosch das Kino nicht erfinden durfte“, *du Zeitschrift für Kultur* 750, Oktober 2004, S. 72-73.

³¹⁵ Benjamin Moldenhauer, „Von Affen und anderen Menschen. Der Primat als treuer Begleiter durch die Filmgeschichte“, *kolik film*, Nr. 15, März 2011, S. 50-58, hier S. 50.

³¹⁶ Jörg Kalt, „Horror“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 79-81, hier S. 79.

³¹⁷ Vgl. Vinzenz Hediger, „Töten und Abbilden. Zum medialen Dispositiv der Safari“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Mahren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 81-95, hier S. 83.

³¹⁸ Hediger, „Töten und Abbilden“, S. 82.

Forscher/Jäger stellt Ähnlichkeit her, indem er dem Wild seinen Part überlässt, oder vielmehr: sich selbst im Wild aufhebt.³¹⁹

In Jörg Kalts Kolumne wagt sich der Tonmann zwecks mangelnder Aktion in die Nähe des Affen, gibt ihm die Hand, albert herum. Der Affe zeigt immer noch keine großen Regungen, was sich ändert, als sich der Tonmann zum gehen wenden will.

„Der Affe hatte seine Hand nicht losgelassen. Er hielt sie fest, ohne Druck, ohne Kraft, hielt sie einfach nur fest. Sie standen sich gegenüber. Der Tonmann zerrte seinen Arm zu sich, ergebnislos, er blieb wo er war. [...] Dann sah er den Affen an, spürte, wie sich dessen Finger um seine Hand zusammenzogen, sah in seine blanken, gelangweilten Augen, erkannte nichts in seinem Blick, keine Wut, keinen Hass, nur pures Desinteresse.“³²⁰

Der Affe macht die Affen kalt. In seiner Kolumne „Das schöne Nest“³²¹ verleiht Jörg Kalt einem sehr eitlen Vogel menschliche Züge, der auf der Suche nach seinem geklauten Nest, bei einem Bären fündig wird, der dieses als Kopfbedeckung nutzt. Der Vogel steigt darauf ins Hutmachergeschäft ein. „Die Abgrenzung zum Tier“, so schreiben die Herausgeber des Sammelbandes *Tiere im Film*, „stellt ein essenzielles Moment menschlicher Selbstdefinition dar [...]“.³²² Jörg Kalt verwischt diese Grenze oft, stellt häufig Analogien zwischen Mensch und Tier her: der Hamster, der in seinem Laufrad fest sitzt und der 30jährige, der in der Geschichte „Der Hamster“ fest hängt; das Schwein und das schweinische Verhalten der Doppelgänger in *Opel 69*, ein toter Fisch und eine Leiche in *Meine Mutter war ein Metzger* und am ausführlichsten in *Tiere*, in der Verbindung von Mischa/Andrea mit der sprechenden Katze. Allein schon die Beschreibung von Andrea in der Anfangssequenz verleiht ihr katzenähnliche Züge. „ANDREA klettert langsam und beschwerlich aufs Fenstersims, kauert sich seitlich hin, sieht sich um, schaut nach links, nach unten, bewegt sich dann lange nicht und lässt sich schliesslich aus dem Fenster fallen.“³²³ Die Katze, die auch durch ihren Namen Mischa eine Verbindung zu den Frauen herstellt, kann problemlos zwischen den Welten switchen, scheint im Katzenzimmer zu wohnen und nutzt dieses als Verbindungsgang zwischen Wien und Westschweiz. Auch hier wird Vertrautes zum Unheimlichen. Die Katze als Haustier hat etwas Heimeliges und gleichzeitig als Nachtwesen auch etwas

³¹⁹ Hediger, „Töten und Abbilden“, S. 94.

³²⁰ Kalt, „Horror“, S. 80.

³²¹ Vgl. Jörg Kalt, „Das schöne Nest“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 109-111.

³²² Maren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, „Tierfilme und Filmtiere. Eine Einleitung“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Maren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 3-10, hier S. 4.

³²³ Drehbuch zu *Tiere*, S. 1.

Geheimnisvolles an sich. „Ich glaube schon, dass ihn alles angezogen hat was ein Geheimnis hatte.“³²⁴, bestätigt mir Kathrin Resetarits.

Das Unheimlich lässt einen Bogen zu einem Film von Barbara Albert schlagen, der wiederum eine Reihe von Jörg Kalts Kolumnen nach sich zieht. Erwartet man den Abspann zu Barbara Alberts Film *Böse Zellen*³²⁵, so kann man eine besondere Danksagung lesen: „Den Geistern der Bretagne und den Caipirinhas“. Die Bretagne ist auch Thema in einigen Kolumnen Jörg Kalts, die im Zeitraum 1999/2000 entstehen. Es ist ein Ort, den er und Barbara Albert mehrmals gemeinsam aufgesucht haben.

„Ich selbst hatte tatsächlich in einem Fischerhäuschen in der Bretagne, in dem Jörg und ich im Jahr 2000 gewohnt haben, so eine Art Geistererscheinung bzw. hatte immer das Gefühl, ich spüre die Geister (der Vergangenheit) bzw. konkret. Das mag für viele lächerlich klingen, aber ich glaube an so etwas wie Poltergeister oder Energien, die Jahrhunderte später noch spürbar sind. Manchmal glaube ich sogar an Spuk. Die Stimmung in der Bretagne damals, rund um meinen 30. Geburtstag, war stark von Spukgedanken geprägt.“³²⁶

Die „Geister der Bretagne“ sind auch in der Filmästhetik von *Böse Zellen* spürbar. Es kommt zu starken Übersichten der Kamera und extremen Vogelperspektiven, manchmal verfolgt sie die Figuren, ist dicht hinter ihnen und löst sich dann wieder auf. Durch den Ton werden diese Ansichten und Verfolgungen noch verstärkt und verleihen ihnen so etwas Geisterhaftes. „As spectators, we partake of the camera’s power to the extent that we get to share its perspective, but on the other hand we are also made to feel uneasy by its movements because the source of its powers remains hidden from us.“³²⁷ Während Imke Meyer diese Kameraansichten mit Kontrolle und Überwachung gleichsetzt, sehe ich in ihnen eher die Verkörperung des Spukhaften und Geisterhaften, die überwachen, im Sinne von über etwas oder jemanden wachen und nicht im Verständnis von einer kontrollierenden höheren Macht. Die Perspektiven werden in *Böse Zellen* dann eingenommen, wenn die kleine Yvonne oder die jugendliche Patrizia im Bild sind. Beide Mädchen haben ihre Mutter beziehungsweise beide Elternteile verloren und beide scheinen ihre Geister zu spüren, die noch immer über sie wachen. Beide werden nämlich auf diese Kameransichten aufmerksam, reagieren auf sie. Dadurch entsteht auch für den Zuschauer dieses unheimliche Gefühl, dass einem die

³²⁴ Gespräch mit Kathrin Resetarits am 26. 1. 2011, Wien.

³²⁵ *Böse Zellen*, Regie: Barbara Albert, Österreich/Deutschland/Schweiz 2003.

³²⁶ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

³²⁷ Imke Meyer, „Metonymic Visions: Globalization, Consumer Culture, and Mediated Affect in Barbara Albert’s *Böse Zellen*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 95-107, hier S. 100.

Identifizierung mit dem Kamerabild erschwert und es somit als etwas anderes, äußerliches erkennen lässt. Das Medium, der Geist oder wie auch immer man es nennen möchte, der diese Bilder erzeugt, scheint zwischen Film und Zuschauerraum fest zu hängen, in einer Zwischenwelt, deren Ort unbestimmbar ist. Besonders deutlich wird diese Geisterästhetik am Ende des Films wenn der Geist von Manu, der Mutter von Yvonne, deren Tod eine Reihe von Ereignissen in dem episodisch erzählten Film auslöst, ihrem verwitweten Mann ins neu gewonnene Haus folgt. Dann reißt sich die Kamera plötzlich los und surrt in den freien Himmel und landet dann wieder bei ihrer kleinen Tochter.

In Jörg Kalts Kolumnen sind weniger die Geister, sondern der Ort der Bretagne präsent. Ich möchte nun vier Beispiele, die großteils aus der Ich-Perspektive erzählen, heraus greifen, um auch die persönliche Komponente der Texte, die jetzt schon oft angesprochen und zitiert worden ist, zu verdeutlichen. „Das Herz der Tragik“³²⁸ beginnt sehr sinnlich, mit Beschreibungen von gehobener französischer Küche, der ein Paar, der Ich-Erzähler und Beate, frönt und das sich, während es an einer Raststätte halt macht, Gedanken über die nächste kulinarische Pause macht.

„Sie [Beate] stieg aus, schloss die Tür vorsichtig trat aus dem Schatten auf den sonnendurchfluteten Parkplatz und schien, als sie Richtung BP-Shop ging, mit dem Licht zu verschmelzen. Der Wind löste den weißen Schal, den sie sich umgelegt hatte, von ihren Schultern, gleißend wehte er in der wabernden Luft, wie der Schweif eines Kometen, wellenförmig, verzerrt, unwirklich, als die automatischen Türen sich öffneten, das Licht darin reflektierte, die Tankstelle erglühte und Beate in der Raststätte verschwand. [...] Beate kehrte nicht wieder.“³²⁹

Sieben Jahre dauert die Suche nach Beate, bis ein Anruf den Ich-Erzähler wieder zu der Tankstelle lockt.

„Keine Kundschaft nirgends. Unter den Pinien aber ein Citroen, an der Kühlerhaube lehnte ein feister rotgesichtiger Bretone mit fettigen Haaren. Er hatte die Augen eines Schweines. Er aß Wurst. Ich ging zu ihm. Er sah mich malmend an, griff hinter sich, hielt eine Tasse Kaffee in der Hand. Das trink, sagte er, und du wirst erleben, was sie erlebte. Niemals, schrie ich. Dann, mein Freund, sagte er, wirst du es nie erfahren. Er legte sein Gesicht in Wülste, ein Grinsen. Ich entriss ihm die Tasse, soff sie aus, lachte und fiel in Ohnmacht. Ich stehe, Beate steht neben mir und formt Hackfleisch, sie ist dick geworden, ihre Schürze ist fleckig, der Bretone schneidet Fladenbrote auf, Zigarettenasche fällt auf die Kruste, er wischt sie grunzend weg, sein Bruder, einer mit Flaschenbödenbrille, rückt die Tische zurecht. [...] Ich lege Tomatenscheiben

³²⁸ Jörg Kalt, „Das Herz der Tragik“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 158-160.

³²⁹ Kalt, „Das Herz der Tragik“, S. 158.

auf die Kochplatte, bestäube sie mit Käse, sehe dabei Beate an und flüstere: *cuisse de canard de challans farcie*, aber sie reagiert nicht, blickt mich mit gebrochenen Augen an und beißt in ein Merguez.³³⁰

Den Hintergrund zu der Kolumne erklärt mir Barbara Albert so:

„Das Herz der Tragik bezieht sich auf ein ganz bestimmtes Lokal bzw. Kombi aus Touristenshop und Speiselokal. Die beschriebenen Figuren gab's da wirklich, und wir hatten echt beide das Gefühl, den 'tragischsten' Ort der Welt gerade erblickt zu haben. Wir haben damals viel gelacht, oft über die Tragik des Lebens gelacht - das Wort 'tragisch' habe ich irgendwie in die Beziehung gebracht. In meiner Familie bzw. meine Geschwister und ich hatten dieses Wort schon vor langer Zeit für tragikomische Figuren, oft auch Menschen, die uns leid taten, und Momente 'erfunden'. Das Lokal in der Bretagne war für Jörg und mich quasi Inbegriff aller in diesem Sinn kommentierten Tragik der Welt.“³³¹

In „Gräte“³³² führen der Ich-Erzähler und „die Frau“ ein einsames Leben in einer Fischerhütte, mit dem sie nicht mehr glücklich zu sein scheint.

„Sie spricht im Schlaf, oft bedankt sie sich für die Preise, die sie damals bekommen hat, die goldene Palme, den silbernen Bären, den Auslandsoscar. Wenn sie unruhig wird, muss ich sie halten. «Es ist doch alles so, wie wir es wollten!» flüstere ich ihr durch eine Haarsträhne ins Ohr. «Ich bin Fischer geworden, du ziehst als billiger Jakob von Tür zu Tür und verkaufst Rasierklingen und Schnürsenkel. [...] Das einfache Leben an der Atlantikküste, so wie wir es wollten. Erwinnere dich doch!»“³³³

Die Ich-Person baut der Frau dann aus Fischgräten und Walknochen ein Filmset nach, auf dem sie wieder zu drehen beginnt. Barbara Albert erzählt mir, dass die Frau in der Kolumne an sie angelehnt ist.

„Ich denke, in der Bretagne haben wir beide manchmal gedanklich durchgespielt, was wäre, wenn wir einfach in so einer Fischerhütte blieben und keine Filme mehr machen würden. Jörg hat das einfache Leben, das Herstellen von Dingen mit den Händen, wie das Kochen, das Schnitzen bzw. Basteln von Gegenständen sehr gemocht. Diese Affinität spürt man in der Geschichte. Dass ich quasi das Filmset nicht vergessen kann, das hat sich Jörg wohl so gedacht, dass ich nicht wirklich aussteigen könnte, mit ihm in der Bretagne leben könnte.“³³⁴

³³⁰ Kalt, „Das Herz der Tragik“, S. 159f.

³³¹ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

³³² Jörg Kalt, „Gräte“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 710, Oktober 2000, S. XIX-XXII.

³³³ Kalt, „Gräte“, S. XX.

³³⁴ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

Als nächstes ist „Belagerungszustand“³³⁵ zu nennen, die ihre Entstehung einer Benzinkrise zu verdanken hat.

„Wir hatten kurz Angst, kein Benzin mehr für die Heimreise zu bekommen, und haben auch gespart, d.h. sind ein paar Tage nicht Auto gefahren, man hat Schlimmes befürchtet, dann war aber alles halb so schlimm und das Benzin bald wieder da. Gleichzeitig wurden anscheinend Sanktionen über Österreich verhängt oder diskutiert, sicher wegen der neuen Regierung.“³³⁶

In der Kolumne zapft ein Zwerg das Auto der beiden an und fällt dann Jörgs Hund – beide tragen hier den Namen Lobo – zum Opfer. Die Bretonen belagern daraufhin das Haus, erhalten als Ersatz für den Kleinwüchsigen den Vierbeiner.

„Fünf Tage später war die Krise vorbei, die Tanks gefüllt, Lobo vergessen und ersetzt [...], die Belagerer zogen ab. Fast gleichzeitig hob die EU die über Österreich verhängten Sanktionen auf, und eine Rückkehr war wieder möglich. [...] Auch wenn sie uns, so wie in den letzten Wochen, bei der Wegfahrt mit Thunfischköpfen bewarfen, diesmal bedeuteten sie Reiseproviant.“³³⁷

Als letztes Beispiel möchte ich noch auf die Kolumne „Casting“ zu sprechen kommen, die Camaret, den gemeinsamen Lieblingsort von Albert und Kalt zum Thema hat.³³⁸ Dieser kommt nämlich in dem Text vor, den ein Schauspieler im titelgebenden Casting vorspricht. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Exempeln, ist diese Kolumne nicht in Ich-Perspektive verfasst, sonder gleicht in ihrem Aufbau einem Damentext. Der Dialog des Schauspielers mit dem Regisseur wird durch Regieanweisungen unterbrochen, die die Handlungen der beiden erläutern. Dieses Beispiel zeigt außerdem Kalts Spiel mit der Form recht gut, sowie die teils sehr unterschiedlichen Gestaltungen der Kolumnen.

BEOBACHTEN SIE MICH!

Die Verbindung zu Barbara Albert wird häufig in Bezug auf Kalts letzten realisierten Film *Crash Test Dummies* betont. In dem episodisch erzählten Film stehen sich zwei Paare gegenüber. Die Rumänen Ana und Nicolae – man beachte die Ähnlichkeit zu den Namen Anna und Nick – und die Österreicher Martha und Jan. Nach Episoden aufgeschlüsselt sind drei Handlungsstränge bestimmend. Die titelgebende Episode der *Crash Test Dummies* folgt

³³⁵ Kalt, „Belagerungszustand“, S. XXXVI.

³³⁶ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

³³⁷ Kalt, „Belagerungszustand“, S. XXXVI.

³³⁸ Jörg Kalt, „Casting“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 728, Juli/August 2002, S. 23f.

Martha und Sky, die sich als eben solche ihr Geld verdienen. Martha, die nebenbei auch noch als Medikamententesterin beschäftigt ist, hat als einzige Verbindungen zu allen Figuren und führt am Ende den Film an seine Ausgangsposition zurück. Ihr Mitbewohner Jan, ein toupettragender, eben seinen Führerschein verlorener, angehender Kaufhausdetektiv, hängt immer noch seiner Exfreundin Rita nach, die die Wohnung nebenan bewohnt. Seine Episode behandelt die Rolle der Überwachung und stellt Autorität in Frage. Der dritte Handlungsstrang folgt dem rumänischen Pärchen Ana und Nicolae nach Wien, um von dort ein geklautes Auto abzuholen und zurück nach Bukarest zu führen. In Österreich angekommen, erfahren sie, dass das Auto noch nicht gestohlen ist und sie die Zeit hier totschiessen müssen.

Seine Uraufführung erfährt *Crash Test Dummies* im Februar 2005 im Forum der Berlinale, einen Monat später eröffnet Jörg Kalt die Diagonale in Graz, beides wichtige Schritte, die ihm zu Aufmerksamkeit in der Presse verholfen haben. Die Produktionsfirma Amour Fou versammelt online sämtliche Artikel, die sowohl dem kommerziellen Magazin, als auch der Filmzeitschrift oder Tageszeitung entspringen, und erleichtert dadurch nicht nur die Recherchearbeit, sondern lässt auch einen gewissen Tenor in der Lesart des Films erkennen.³³⁹ Dieser ist auch in jüngsten filmwissenschaftlichen Publikationen zu finden, in denen *Crash Test Dummies* Erwähnung findet, darüber hinaus geht es aber meistens nicht. Drei Themenschwerpunkte bestimmen dabei die Lesart des Films: Wien-Mitte als anderes Wien-Bild, die Bewegungsdynamik und die Ausländerthematik. Erstgenanntes führt uns wieder zurück zu Barbara Albert. „Wien-Mitte bildet eine motivische Klammer zwischen Barbara Alberts *Nordrand* und Jörg Kalts *Crash Test Dummies* – zwei österreichischen Filmen, die deutlich aufeinander bezogen sind.“³⁴⁰ Bert Rebhandl sieht nicht nur einen direkten Zusammenhang zwischen den beiden Filmemachern, er unterstellt *Crash Test Dummies* Barbara Alberts Film weiterzudenken. „Der Realismus von *Nordrand*, von dem damals ein wenig vorschnell die Rede war, entpuppt sich in der Bearbeitung durch Jörg Kalt als latenter Surrealismus und als verhinderte Komödie.“³⁴¹ Auch der Katalog zur Ausstellung *Wien im Film*³⁴² des Wien Museums nutzt diesen Vergleich. So schreibt zum Beispiel Joachim Schätz in seinem Beitrag über Wien als Drehort:

³³⁹ Vgl. www.amourfou.at/subs/set_pres.htm, Zugriff am 10. 4. 2010.

³⁴⁰ Bert Rebhandl, „Insel-Entertainment. Zu *Crash Test Dummies* von Jörg Kalt“, *kolik film* 3, März 2005, S. 64-66, hier S. 64.

³⁴¹ Rebhandl, „Insel-Entertainment“, S. 66.

³⁴² Christian Dewald/Michael Loebenstein/Michael Schwarz (Hg.), *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Czernin/Wien Museum 2010.

„Gerade *Crash Test Dummies* steht exemplarisch für eine Reihe von Filmen der vergangenen Dekade, die sich mehr für Wien als grenznahen Knotenpunkt interessiert haben denn für seine Freiluftmusealisierung. Barbara Alberts Langfilmdebüt *Nordrand* (1999) ist für dieses Kino paradigmatisch: [...]“³⁴³

Tatsächlich kommen Wiens Sehenswürdigkeiten, ähnlich wie die Tiere, nur als Abbild in Form von Postkarten vor. Auch hier tritt an die Stelle des Konkreten wieder sein Zeichen. Isabella Reicher beschäftigt sich in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Wien im Film* mit Wien-Mitte als Transitraum und den unterschiedlichen Bearbeitungen durch Barbara Albert und Jörg Kalt³⁴⁴, während Nikhil Sathe in Robert von Dassanowskys und Oliver C. Specks Sammelband zum neuen Österreichischen Film das Thema der Grenzüberschreitung unter anderem auch am Beispiel der beiden Filmemacher behandelt.³⁴⁵ Stellvertretend für die Presse, sei hier auch auf Michael Loebensteins Beitrag in der Diagonalebeilage des *Falters* hingewiesen. Auch er sieht in der Wahl des Motivs einen „zwangsläufigen“ Verweis auf Barbara Albert und eine parodistische und spielerische Umsetzung dieser durch *Nordrand*³⁴⁶ etablierten „Gestimmtheit“ durch Kalt.³⁴⁷ Im Katalog der Berlinale beschreibt Jörg Kalt die Wahl seines Drehorts so:

„Für mich steht Wien-Mitte für einen Un-Ort, ein Labyrinth, einen Ort, den Touristen oft passieren und vielleicht nicht wahrnehmen. Und der eine autarke Infrastruktur hat, sprich: Es gibt dort alles, man könnte dort überleben. Kommen oder Gehen, überhaupt Bewegung und Bewegungsrichtungen, sind ja ein zentrales Thema im Film - deshalb passt ein Bahnhof. Und in Wien-Mitte bündelt sich zusätzlich alles: Alle wichtigen Figuren arbeiten dort oder kennen jemanden, der dort arbeitet. Insofern steht Wien-Mitte für Wien, oder zumindest für eine mögliche Sicht eines Fremden auf Wien.“³⁴⁸

³⁴³ Joachim Schätz, „Ausweitung der Ampelphasen. Drehen in Wien und Wien als zeitgenössischer Filmschauplatz“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Christian Dewald/Michael Loebenstein/Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin/Wien Museum 2010, S. 38-43, hier S. 39.

³⁴⁴ Vgl. Isabella Reicher, „Geschichten aus der überberuhigten Zone“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Christian Dewald/Michael Loebenstein/Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin/Wien Museum 2010, S. 162-169, hier S. 168.

³⁴⁵ Vgl. Nikhil Sathe, „Crossing Borders in Austrian Cinema at the Turn of the Century: Flicker, Allahyari, Albert“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 227-241.

³⁴⁶ *Nordrand*, Regie: Barbara Albert, Österreich 1999.

³⁴⁷ Michael Loebenstein, „Welcome to Vienna“, *Falter* 10, 2005, Diagonalebeilage, S. 6-7.

³⁴⁸ Jörg Kalt in: „Crash Test Dummies“, *Berlinale 2005*, Katalog, www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2005/02_programm_2005/02_Filmdatenblatt_2005_20051724.php, Zugriff am 9. 3. 2010, S. 1-4, hier S. 2.

Als Nicht-Orte beschreibt Marc Augé eben solche Transiträume oder Durchgangsorte.³⁴⁹ Doch hier passieren die Figuren eben nicht nur den Bahnhof, sondern sie bleiben eigentlich dort hängen, bleiben in dem Labyrinth gefangen. An dieser Stelle sei auch auf *Richtung Zukunft durch die Nacht* verwiesen, dessen Warteraum am Bahnhof ein völlig anderes Bild zeigt. Anna und Nick sitzen dort in einem weißem Nichts, das von einer großen Standuhr dominiert wird. Hier gibt es keine Überlagerung von Zeichen, keine durchreisenden Menschen. Hier existieren nur die Beiden und die Zeit. Auf *Crash Test Dummies* lassen sich wiederum Michael Lommels Beobachtungen zu Roy Anderssons *Songs from the second floor*³⁵⁰ übertragen:

„Der Nicht-Ort verwandelt sich in einen surrealen Un-Ort, der schon immer hinter seiner glatten Schauseite verborgen war. Die Menschen versuchen verzweifelt aus der Stadt, aus dem Land, aus dem Kontinent zu fliehen, kommen aber, [...] mit dem schweren Gepäck nur zentimeterweise voran.“³⁵¹

An einem ähnlichen Un-Ort befindet sich auch Nicolae gegen Ende des Films. Schon ziemlich mitgenommen von seinen Erfahrungen in Wien sitzt er in Danas Wohnung, eine Österreicherin, die er kennen gelernt hat und mit der es dann aber doch nicht klappt, auf der Toilette. Der sehr kleine, blau gekachelte Raum, in den er gerade so hinein zu passen scheint, ruft in ihm einen Lachanfall hervor, dann erst wird der Blick auf die gegenüber liegende Wand und der Grund dafür frei, eine Palmenstrandfototapete. Bert Rebhandl sieht diese Szene emblematisch für das zweite Leitmotiv des Films, die „Insel der Seligen“, die keine ist.³⁵² Gerade Nicolae, der die geplatzte Autoschieberei als Chance sieht die Welt zu sehen und nicht gleich wieder zurück zu kehren, erkennt hier seine absurde Lage, die Diskrepanz zwischen weg wollen und sich nicht fortbewegen. „Die Vorstellung, dass zwei Menschen aus dem Osten dort landen und mit ihrer Westvision dort feststecken, an einem Ort, der aussieht wie bei ihnen zu Hause – das gefiel mir.“³⁵³ Durch ein erkennendes Lachen der Sinnlosigkeit ihres Handelns gewahr wird auch eine KassiererIn des bahnhofsinternen Supermarkts. Die Rumänin Ana wird beim Bezahlen mehrmals nach dem „Flaschenzetterl“ gefragt, was sie natürlich nicht versteht.

³⁴⁹ Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994.

³⁵⁰ *Sånger från andra våningen*, Regie: Roy Andersson, Dänemark/Norwegen/Schweden 2000.

³⁵¹ Michael Lommel, „Die Erkaltung der Restwärme. Surreale Milleniumsbilder in *Songs from the second floor*“, *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Hrsg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: transcript 2008, S. 223-238, hier S. 232.

³⁵² Vgl. Rebhandl, „Insel-Entertainment“, S. 64-66.

³⁵³ Jörg Kalt in: Arnold, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit“.

„Das könnte man auch so enden lassen, dass man's 30 Mal wiederholt, dann steht das für die Mechanisierung der Arbeit. Oder man kann die Figur merken lassen, dass das, was sie sagt, immer sinnloser wird. Dann kann sie sich darüber erheben beziehungsweise darüber lachen. Das gefällt mir ganz gut, wenn das über eine Art von Zustandsbeschreibung hinaus geht.“³⁵⁴

Die zweite Lesart behandelt die Bewegungs- und Testthematik, die durch die Crash Test Episode eingeführt wird und auch schon im Vorigen angedeutet worden ist. Im Regiestatement zum Film heißt es:

„Bei Crash-Tests, in denen Menschen statt Dummies eingesetzt werden, geht es weniger um Geschwindigkeit als um Beschleunigung. [...] Auch in CRASH TEST DUMMIES geht es um hohe Beschleunigung und niedrige Geschwindigkeit. Die Rumänen Ana und Nicolae erreichen Wien mit einer hohen Bewegungsenergie, werden hier abrupt abgestoppt und geben diese Energie weiter, bewegen andere Menschen, auf die sie stoßen. [...] In meinem Film geht es um unkontrollierte Zufälle und kontrollierte Unfälle, um das Herz der Tragik und den Schmerz der Komik, um die Liebe und, nicht zuletzt, um Kühe.“³⁵⁵

Die Bewegungsrichtungen der Figuren sind höchst unterschiedlich. Während in Nicolae die Abenteuerlust und die Hoffnung auf ein besseres Leben geweckt ist, denkt Ana nur an ihre Tochter und daran, so schnell wie möglich wieder zurück zu kehren. Da beide in zwei völlig verschiedene Richtungen wollen, trennen sich ihre Wege bald. Währenddessen tritt Jan immer noch auf der Stelle, kann sich von seiner Exfreundin nicht lösen und scheint auch sonst nichts auf die Reihe zu bekommen. Durch den verlorenen Führerschein wird sein Bewegungsradius noch mehr eingegrenzt. Das ändert sich, als er mit Ana zusammen prallt, wortwörtlich, sein Taxi rammt die herumirrende Rumänin. Er nimmt die verletzte Ana mit zu sich nach Hause. Ein Anflug von Verliebtheit macht sich bei Jan breit, der ihm zu neuen Tatendrang verhilft. Kurz wird sogar der Plan gefasst, mit Ana nach Rumänien auszuwandern. Das Auto ist mittlerweile gestohlen, Nicolae nicht aufzufinden und so fahren Jan und Ana Richtung Grenze. Das beschleunigt Jans Leben sogar so sehr, dass er stolpert, als sie die Wohnung verlassen, um nach Bukarest aufzubrechen. Seine Bewegungsenergie gibt er wiederum an seine, von häuslicher Gewalt gequälte, Mutter weiter, die er noch schnell von einer Telefonzelle aus anruft und ihr die Nummer eines Anwalts nennt. Nicolae prallt inzwischen

³⁵⁴ Jörg Kalt in: Isabella Reicher, „Fallstudien im öffentlichen Raum“, *Der Standard*, 15. 3. 2005, Sonderthema/Beilage, S. 29.

³⁵⁵ Jörg Kalt in: „Crash Test Dummies“, *Berlinale 2005*, Katalog, www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2005/02_programm_2005/02_Filmdatenblatt_2005_20051724.php, Zugriff am 9. 3. 2010, S. 2.

dermaßen auf, dass er am Ende des Films mit blauem Auge, gebrochener Nase und gebrochenem Finger zurück kehrt. Ähnlich wie Jan hängen auch Martha und Sky in der Vergangenheit fest. Wie es Jörg Kalt im Making of zu *Crash Test Dummies* darlegt, haben beide eine problematische Beziehung mit ihren Eltern.³⁵⁶ Ursula Strauss beschreibt ihre Figur Sky als eine, die in Extremen lebt, um sich gegen das vorgelebte Extrem ihrer Hippieeltern zu stellen.³⁵⁷ Gegen den Lebensstil ihrer Eltern wehrt sich auch Martha auf ihre eigene Weise. Die Szene, in der sie von Sky zur elterlichen Villa gefahren wird, gehört für mich zu einen der lustigsten im Film. Sky: „Ist dein Vater Bankier?“ Darauf Martha kopfschüttelnd: „Der arbeitet bei Haribo.“³⁵⁸ Während das Anwesen aufgrund eines Sardinienurlaubs leer steht, gestaltet Martha die Inneneinrichtung mit Caritasmöbeln um. Was tatsächlich an Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei*³⁵⁹ erinnert, hat in der Presse zu Kritik geführt. So schreibt Maya McKechney im Falter zum Beispiel von einer Überversorgung an „gewitzten Mikro-Plot-Ideen“ und „narrativen Verästelungen“.³⁶⁰ Da dieser Erzählzweig aber nur angedeutet wird und Jörg Kalt sich nicht in langen Nebenhandlungssträngen verirrt, finde ich nicht, dass der Film dadurch überstrapaziert wird. Es zeigt, dass mehr hinter der Figur steckt, als wir zu sehen bekommen, dass Martha eben eine Vergangenheit hat, die kurz durchscheinen darf. Martha ist überhaupt eine besondere Figur. Nicht nur dass sie als heimliche Hauptfigur des Films ein Anknüpfungspunkt für alle anderen darstellt, kombiniert sie ihre Schnelligkeit im Denken mit ihrem langsamen Sprechtempo und wird somit auch sinnbildlich zum Crash Test Dummie als Verbindung von hoher Geschwindigkeit und geringer Beschleunigung. Über die Entscheidung ihre Figur so gegensätzlich darzustellen, sagt Kathrin Resetarits im Making of: „Mir ist die so hell vorgekommen und so da. Und beim Casting habe ich dann eben ausprobiert, eben niemanden wirklich anschauen und so ganz in mir drin zu sein und da hab ich mir gedacht, wenn, dann ist das der Weg.“³⁶¹

Auf einer Party trifft Martha schlussendlich auf Nicolae, den sie dann wieder zurück zu Ana führt. An der Zollgrenze kommt es zur Wiederherstellung der Ausgangssituation. Jan kümmert sich um Martha, der es offensichtlich ziemlich schlecht geht, Nicolae steigt zu Ana ins Auto. Bert Rebhandl beschreibt die Vorgänge als eine „Dramaturgie einer Versuchsanordnung“³⁶² und leitet somit die Testthematik ein. Dass die Figuren getestet

³⁵⁶ Vgl. *Making of Crash Test Dummies*, Regie: Sigrid Friedmann/Ulrich Kaufmann, *Crash Test Dummies*, DVD Video, MFA+ 2007, 0:02.

³⁵⁷ Vgl. *Making of Crash Test Dummies*, 0:09.

³⁵⁸ *Crash Test Dummies*, Regie: Jörg Kalt, DVD Video, Hoanzl 2008, 0:26; (Österreich 2005).

³⁵⁹ *Die fetten Jahre sind vorbei*, Regie: Hans Weingartner, Österreich/Deutschland 2004.

³⁶⁰ Vgl. Maya McKechney, „Wien-Mitte-Blues“, *Falter* 45, 2005, S. 67.

³⁶¹ *Making of Crash Test Dummies*, 0:02.

³⁶² Rebhandl, „Insel-Entertainment“, S. 65.

werden beziehungsweise sich selbst austesten, beschreibt auch Jörg Kalt als zweites Thema des Films.³⁶³ Dass zu jeder Testsituation auch eine Kontrollinstanz gehört, führt eigentlich zu der Überwachungsthematik, die in der Rezension bisher ignoriert worden ist, obwohl sie im Film eine prominente Stelle einnimmt. Häufig werden Bilder der Überwachungskamera als Filmbilder verwendet. Jan übernimmt für die Zeit in der der Kaufhausdetektiv Schlaginhauf zur Kur fährt dessen Überwachungstätigkeit. Bereits bei seiner Einschulung kann der Inspektor ein Exempel statuieren, dass jeder Vorfall zur Anzeige gebracht wird. Ana und Nicolae sind am Monitor zu sehen, als sie ein geöffnetes Glas mit Pilzen wieder ins Regal zurück stellen. Mit den markanten Worten „Beobachten Sie mich!“ fordert Schlaginhauf Jan dazu auf, es im künftig gleich zu tun. Doch der hört in der Zwischenzeit lieber seinen Anrufbeantworter ab. Auch im Folgenden nimmt er es mit seiner Kontrollfunktion nicht so genau, ist lieber nachsichtig als vorsichtig. Laut Dietmar Kammerer, der sich auf Foucaults Panoptikum bezieht, setzt Jan damit die Autorität der Überwachung außer Kraft.

„Das Beste, was ein Inspektor anstreben kann, ist der Effekt des Überwachtwerdens. [...] Die »apparent omnipresence« ist notwendig an ihre Nicht-Erfüllung gebunden. Sie darf keinesfalls in Richtung der »real presence« überschritten werden. Denn sie kollabiert genau dann, wenn der Aufseher sich an einem der Fenster des Turmes *in personam* zeigt.“³⁶⁴

Am deutlichsten wird das in der Szene, als Ana ihre Mutter und Tochter zu Hause anruft, um Bescheid zu geben, dass sie noch länger in Wien bleiben müssen. Als ihr die Münzen ausgehen, erscheint plötzlich Jan und wirft Geld in das Telefon. Auf Anas irritierten Blick zeigt er auf die Überwachungskamera, die gegenüber der Telefonzelle angebracht ist.³⁶⁵ Später nutzt Ana sie als Kommunikationsmittel zwischen ihr und Jan. Sie sieht sehr lange in die Kamera, bis er schließlich neben ihr steht.³⁶⁶ In diesem Zusammenhang lässt sich auch anfügen, dass als Dummies auch betriebsunfähige Kameras bezeichnet werden, die allein zur Abschreckung dienen.³⁶⁷ In *Crash Test Dummies* scheinen zwar alle Kameras bezüglich der Bildproduktion zu funktionieren, jedoch sind sie ihrem eigentlichen Zweck enthoben. Nicht mehr zur Abschreckung, sondern als Verständigungsmittel werden sie nun eingesetzt. Birgit

³⁶³ Vgl. *Making of Crash Test Dummies*, 0:01.

³⁶⁴ Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 120.

³⁶⁵ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:30.

³⁶⁶ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 1:04.

³⁶⁷ Vgl. Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 10.

Flos ist in ihrem Text der Diagonale die Einzige, die dieses Moment andeutet.³⁶⁸ Jans antiautoritäre Handlungen bleiben nicht ohne Konsequenzen. „Operators sind immer *beides*, machtvolle Instanzen *und* eingebunden in streng regulierte, technisch-organisatorische Zusammenhänge. Auch die Überwacher werden überwacht, der Kontrollraum kontrolliert auch sein Innen.“³⁶⁹ Schlaginhauf wird vorzeitig aus der Kur zurück beordert, da sein Ersatzmann nicht zufriedenstellend gearbeitet hat. Beweise liefert eine Kamera, die versteckt im Monitorraum angebracht ist. Der Inspektor missbraucht wiederum seine Macht, indem er gewisse Aufzeichnung für private Zwecke nutzt. Vor seiner Abreise zur Kur bittet er Jan, die Bänder vom Parkhaus aufzubewahren, manchmal vergnügen sich Pärchen im Auto. „Der voyeuristische Einsatz von Videoüberwachung ist ebenfalls empirisch nachweisbar.“³⁷⁰

Als dritten Punkt möchte ich auf die prominente Stellung des ausländischen Pärchens in der Rezeption von *Crash Test Dummies* zu sprechen kommen. Besonders in kurzen Inhaltsbeschreibungen liegt der Fokus auf den Rumänen, Jan und Martha werden höchsten als Nebenfiguren erwähnt. Natürlich gibt es auch ausführlichere Beschäftigungen, die die anderen Episoden sehr wohl miteinbeziehen, jedoch scheint sich das Hauptinteresse auf Ana und Nicolae und der Migrationsthematik zu beziehen. Ursprünglich ist das auch so gedacht gewesen, denn *Crash Test Dummies* hat seinen Ursprung in dem Drehbuchwettbewerb des Projekts Hundertjahrekino, für das Jörg Kalt gemeinsam mit Antonin Svoboda *Rumänisch für Anfänger* entwickelt hat. Nach einer Idee von Svoboda, der auch Regie führen sollte, ist Kalt für das Drehbuch zuständig gewesen.

„Und dann war aber mein Bedürfnis nach einem ersten Film, der eher das zeigt, was für mich jetzt im Kino tatsächlich erzählenswert oder wichtig ist. Und dann war irgendwann die Überlegung da, ob er das machen will. Es war okay für mich, da es ja eh sozusagen gemeinsam entstanden ist, dass er die Regie macht und dann hat er es aber noch sehr verändert. Dann hat er es quasi zu seiner Geschichte gemacht.“³⁷¹

Antonin Svoboda realisiert als ersten Spielfilm *Spiele Leben*³⁷² und aus *Rumänisch für Anfänger* wird *Crash Test Dummies*. Allein schon in der Titelgebung merkt man die größten Veränderungen des Films. In *Rumänisch für Anfänger* liegt das Hauptaugenmerk ganz klar

³⁶⁸ Vgl. Birgit Flos, „Überlebenskunst im Testversuch. *Crash Test Dummies* von Jörg Kalt“, *Diagonale 2005 Materialien* #002, www.diagonale.at/materialien, Zugriff über die Bibliothek des Österreichischen Filmmuseums.

³⁶⁹ Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 144.

³⁷⁰ Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 166.

³⁷¹ Gespräch mit Antonin Svoboda am 28. 4. 2011, Wien.

³⁷² *Spiele Leben*, Regie: Antonin Svoboda, Österreich/Schweiz 2005.

auf dem rumänischen Pärchen. Indem er seinen Film umbenennt, legt Jörg Kalt den Schwerpunkt auf die Crash Test Episode, die in der Ursprungsidee gar nicht vorhanden ist. *Rumänisch für Anfänger* bleibt als Titel des Wörterbuchs erhalten, das sich Ana zur besseren Verständigung kauft. Die Rolle der Martha hat die Figur Marek ersetzt, der sich als reiner Medikamententester durchgeschlagen hätte. Die Figur Sky kommt völlig neu hinzu. Besonders interessant ist hierbei, dass Jörg Kalt den Mann durch eine beziehungsweise zwei Frauen ersetzt. Er gibt außerdem Jan und Martha mehr Gewicht, indem er sie mit Ana und Nicolae noch vor der Titelsequenz einführt. In *Rumänisch für Anfänger* liegt hierbei der Fokus nur auf dem Paar.

„Das waren alles so Splitter von Figuren aus meiner Studienzeit und *Crash Test Dummies* ist dann eine klassische Überhöhung des Ganzen, was dann auch nichts mehr mit der Realität zu tun hat. Aber was auch glaube ich dem Film ganz gut getan hat auf die Erzählweise, wie es er dargelegt hat.“³⁷³

Trotzdem, in *Crash Test Dummies* merkt man die Hinwendung zur klassischen Filmsprache. Erzählt wird episodisch alternierend und meist in langen Einstellungen. Gedreht wird mit einem Easy Rig, eine Art am Körper festgeschnallter Handkamera, die dadurch ruhigere Bilder erzeugt und trotzdem mitten im Geschehen sein kann.³⁷⁴ Besonders schön ist ein spezieller Szenenwechsel im Film. Als Martha gerade dabei ist, die Villa ihrer Eltern umzudekorieren, entrollt sie Packpapier, das das Bild verdeckt und zu der Rückseite eines Wahlplakats am Bahnhof wird, das ein Passant anstupst, es sich somit zu drehen beginnt und dann auf der Schmalseite stehen bleibt. Das Bild wird dadurch split-screen-artig geteilt, auf der rechten Seite stehen Ana und Nicolae, die von der Würstelverkäuferin links beobachtet werden.³⁷⁵ *Crash Test Dummies* ist übrigens als vorerst letzte gemeinsame Arbeit von Eva Testor und Jörg Kalt geplant gewesen und ist es dann leider auch geblieben.

„Nach *Crash Test Dummies* waren wir im Prater spazieren und haben über den Dreh gequatscht und über das, was die Zukunft bringen wird und da haben wir beschlossen, dass wir jetzt einmal eine Pause machen, dass wir den nächsten Film nicht zusammen machen, weil wir schon wie ein altes Ehepaar waren und es war einfach mal Zeit, dass ich mit jemand anderem arbeite und er auch. Aber ich hätte mir schon vorstellen können, dass sich unsere Wege wieder gekreuzt hätten. Einfach mal etwas anderes ausprobieren, das war schon unser beider Wunsch.“³⁷⁶

³⁷³ Gespräch mit Antonin Svoboda am 28. 4. 2011, Wien.

³⁷⁴ Vgl. *Making of Crash Test Dummies*, 0:13f.

³⁷⁵ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 029.

³⁷⁶ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

Die Meinungen in der Presse zu *Crash Test Dummies* sind durchgewachsen. Das spiegelt sich auch in den Kinobesuchen wieder. Seit seinem Start am 11. November 2005 haben nur 3 688 Österreicher den Film gesehen.³⁷⁷ „Er war schon sehr deprimiert, dass der Film nicht so viele Zuschauerzahlen gemacht hat. Er wollte schon, dass seine Filme gesehen werden.“³⁷⁸ Auffällig ist der Versuch, *Crash Test Dummies* in die Wellenbewegung neuer Österreichischer Film einzugliedern. Durch die Referenzen auf bereits etablierte Filme und der Erzeugung einer Gemeinsamkeit durch die Wahl gemeinsamer Motive scheint es fast einer Rechtfertigung gleich, um sich mit Jörg Kalts Film auseinander zu setzen. „Da gibt es natürlich eine Tradition, dessen bin ich mir bewusst, aber ich habe nicht noch versucht, diese Tradition zu kommentieren.“³⁷⁹ *Crash Test Dummies* läuft auf dreißig Festivals auf der ganzen Welt, Jörg Kalt erhält 2005 den Thomas-Pluch-Drehbuchförderpreis der Diagonale, den Silbernen Giraldillo am Sevilla Festival de Cine, sowie den Spezialpreis der Jury am Filmfestival Cinessonne, wo auch Kathrin Resetarits für ihre Rolle der Martha den Preis als beste Schauspielerin bekommt.

Richtung Zukunft durch die Nacht erfährt in der Presse hingegen durchwegs positive Kritik, allein im Falter wird ein negativer Ton gegenüber dem Film angeschlagen, den Christian Cargnelli als „effekthaschend“ und „allzu verspielt“ beschreibt.³⁸⁰ Anfang Februar 2003 kommt auch dieser Film ins Kino und lockt 2 193 Besucher an.³⁸¹ Im Verleih des Filmcasinos wird er mit *Tomatenköpfe*³⁸² als Vorfilm gezeigt. Besonders schön ist, dass die Kinobesucher des Filmcasinos das Kino im Kino sehen konnten. *Richtung Zukunft durch die Nacht* beginnt und endet im Kinosaal des Filmcasinos. Nach dem Abspann verlassen die Menschen den Saal – natürlich rückwärts. Nur Nick, der sich vielleicht gerade seinen eigenen Film angesehen hat, verlässt ihn normal. Für diese kurze Sequenz ist übrigens Simon Schwarz von einem anderen Schauspieler ersetzt worden, aufgrund des ewigen Nachdrehens. *Richtung Zukunft durch die Nacht* läuft 2002 auf der Diagonale und gewinnt im selben Jahr in Saarbrücken am Max Ophüls Festival einen Spezialpreis, der eigens für ihn ins Leben gerufen wird. An die Dankesrede, die Kalt für den Erhalt des First Step Awards für den besten deutschsprachigen Nachwuchsfilm bis 60 Minuten gehalten hat, erinnert sich Simon Schwarz bei unserem Gespräch.

³⁷⁷ Vgl. <http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/05/verwertung/2-4-besuche/>, Zugriff 29. März 2012.

³⁷⁸ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

³⁷⁹ Jörg Kalt in: Arnold, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit“.

³⁸⁰ Vgl. Christian Cargnelli, „Halt dich rein, halt dich raus“, *Falter* 13, 2002, S. 57.

³⁸¹ Vgl. www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/, Zugriff am 29. März 2012.

³⁸² *Tomatenköpfe*, Regie: Paul Horn/Harald Hund/Karo Meiberger, Österreich 2002.

„Dann hat er gesagt, ich muss mitkommen [auf die Bühne], also gut, sind wir beide rauf und dann war die Dankesrede relativ kurz und relativ schüchtern, aber auch, und das war so im Nachsatz noch ganz wichtig, er möchte sagen, wenn jetzt jemand einen guten Requisiteur braucht, der Simon ist die beste Innenrequisite, die ich kenne. Und das war eben auch er. Das war sehr typisch, das hat mich auch wahnsinnig amüsiert.“³⁸³

Jörg Kalt soll sehr positive Rückmeldungen für seine Dankesrede bekommen haben, die eigentlich keine war.

„Das war eben auch ein bisschen eine Verkaufsshow, dass man demnächst vielleicht mit Sat1 gemeinsam einen Fernsehfilm macht. Und er hat nichts Besseres zu tun gehabt, als zu sagen: Nein, natürlich nicht, um Gottes Willen, nur das nicht, aber ganz laut ins Mikro, also wirklich so diesen null Dank anzunehmen, sondern dieses ganz klar, schau dir meinen Film an, das hat nichts damit zu tun, was ihr macht. Das war so diese Attitüde, die er da hatte, ich leb’ völlig auf einen anderen Planeten als ihr, ihr habt nichts mit mir zu tun, ich finde es großartig, dass ihr diesen Film liebt, aber ich hab mit euch nichts tun, also er hat das wahnsinnig intelligent auch immer verpackt, aber er hat die alle stehen lassen einfach und hat das wahnsinnig souverän gemacht. Das war wirklich – das war beeindruckend.“³⁸⁴

In der Kolumne „Was tun Sie hier?“³⁸⁵ findet sich Kalt im Wartezimmer eines Redakteurs von Sat1 wieder. Was er sich als Traum erklärt, in dem er als Fünfundzwanzigjähriger hierhin eingeladen worden ist, nachdem sein Diplomfilm einen Preis gewonnen hat, lässt ihn einen irren Filmstoff entwickeln, den er gleich vorzustellen hat.

„Was für eine Geschichte! Verrückt? Vielleicht! Extrem? Wahrscheinlich! Aber Sie sind jung, wild, talentiert, Sie erlauben sich das. Die Dame klopft: Herr Hoffmann hat jetzt Zeit. Sie stehen auf, richten Ihre Haare im Spiegel und. Moment. Sie sehen aus wie 42, Falten um die Augen, graue Strähnen, gerötete Nase, schlechtsitzender Anzug. Sie träumen nicht! Sie sind im Jetzt! 2002. Sie sind geschieden. Sie trinken zu viel. Ihre Karriere hat Magersucht. Gleich werden Sie pitchten. Überlegen Sie sich schnell eine andere Geschichte! Schnell!!!“³⁸⁶

Auf Jörg Kalt wird die Presse erst mit seinem Abschlussfilm *Richtung Zukunft durch die Nacht* aufmerksam, während andere, die ungefähr zeitgleich mit ihm die Filmakademie besucht haben, bereits mit ihren Kurzfilmen von sich Reden machen konnten und sich in der

³⁸³ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Jörg Kalt, „Was tun Sie hier?“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 730, Oktober 2002, S. 15f.

³⁸⁶ Kalt, „Was tun Sie hier?“, S. 15.

Branche etablieren konnten. Kalt ist zu einer Zeit nach Wien gekommen, als gerade eine neue Realismuswelle den österreichischen Film zu bestimmen beginnt.

In dem 1996 erschienenen Sammelband Gottfried Schlemmers über den neuen österreichischen Film stellt sich für Bert Rebhandl noch das „Problem der Übergänge“. „Eine neorealistische Wende [...], eine »Nouvelle Vague« [...], ein »Free Cinema« oder ein »Neuer deutscher Film« [...] – all diese mehr oder weniger epochalen filmhistorischen Umschwünge finden in Österreich keine vergleichbaren Manifestationen auf dem Feld des Spielfilms.“³⁸⁷ Nur wenige Jahre später wird in der Presse die „Nouvelle Vague viennoise“ ausgerufen, zu deren Hauptvertreterinnen, und es handelt sich hier tatsächlich um eine vorherrschend weibliche Bewegung, unter anderem Barbara Albert, Jessica Hausner, Kathrin Resetarits und Mirjam Unger zählen. Wenn ich im Folgenden kritisieren werde, dass Jörg Kalt förmlich von einer öffentlichen Betrachtung ausgeschlossen worden ist, muss ich mich eigentlich an die eigene Nase fassen, denn ich werde in Kürze das Gleiche machen. Da ich nur auf die vier genannten Regisseurinnen Bezug nehmen werde, und auch das in aller Kürze, ist ein Ausschluss einer Reihe von anderen Filmemachern unvermeidlich. Die mehr oder weniger intensive Arbeitsbeziehung Jörg Kalts zu ihnen, sowie die sehr persönlichen Verbindungen zu Barbara Albert und Kathrin Resetarits, begründen meine Auswahl. Wie vielleicht schon an *Böse Zellen* ersichtlich geworden ist, verzichte ich auch auf eine genaue Analyse ihrer Werke und werde mir nur einzelne Momente herauspicken, die mir für Kalts Arbeit relevant erscheinen. Auch stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, was der größere Fluch oder Segen ist, eingeschlossen in einer Wellenbewegung zu sein und ständig als Teil eines Kollektivs rezipiert zu werden, dafür aber öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen, oder als Individuum wahrgenommen zu werden und dadurch Ausschluss und nicht Beachtung zu erfahren?

„Natürlich hatte es jemand wie Jörg Kalt sehr, sehr schwer in diesem Naturalismus, in einer Welt, wo einerseits Naturalismus wahrgenommen wird als Kunst und als anstrebenswert, aber da möchte ich dazu sagen, dass es Barbara Albert auch nicht leicht hatte, weil wenn man heutzutage Naturalismus macht, dann wird in dieser Oberflächigkeit dieser österreichischen Filmkritik erstaunlicherweise das dann subsumiert unter Epigonen von Haneke und Seidl, wobei ich fassungslos darüber bin, dass man die beiden in einen Topf werfen kann. Weil das so ganz unterschiedliche Ansätze sind.“³⁸⁸

³⁸⁷ Bert Rebhandl, „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“, *Der neue österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S. 17-46, hier S. 18.

³⁸⁸ Gespräch mit Hubert Canaval am 24. 6. 2011, Wien.

Bert Rebhandl sieht zum Beispiel in der „Dialektik von Zufall und Notwendigkeit“ einen „gemeinsamen Kern“ in Arbeiten von Michael Haneke, Ulrich Seidl, Jessica Hausner und Barbara Albert, bezeichnet die Arbeiten der beiden Filmemacherinnen auch als Reaktion auf die der Regisseure, erwähnt aber zumindest, dass auch Differenzen bestehen.³⁸⁹ Auch Manfred Hermes beschreibt in seinem Artikel über „Die Neue Wiener Schule“ Michael Haneke als Vorbild in Bezug auf „loses episodisches Erzählen, eine[r] Mikrodramatik der Szenen, eine[r] latenten Gewaltbereitschaft und ein[en] Bressonismus“.³⁹⁰ Hans Schifferle zieht wiederum über den Topos des Einkaufszentrums eine Verbindungslinie zwischen Ulrich Seidls *Hundstage* und Barbara Alberts *Böse Zellen*.³⁹¹ Es fällt eine ähnlich Vorgehensweise wie bei *Crash Test Dummies* auf. Unter Rückbezug auf erfolgreiche Beispiele wird eine homogene und auf Kontinuität verweisende Wellenbewegung konstruiert. Anstatt Individualität zu betonen, wird lieber nach Gemeinsamkeiten gesucht. Interessant ist, dass Barbara Albert mit *Nordrand* die Filme Hanekes und Seidls als Vorbildwirkung ersetzt, was auf ihren internationalen Erfolg zurück zu führen ist.³⁹² Deutlich wird dieser Homogenisierungsversuch, wenn dabei Arbeiten – wie die von Jörg Kalt – ausgeschlossen werden, die sich nicht in eine Wellenbewegung eingliedern lassen wollen. „Jörg Kalt hat es insofern besonders schwer gehabt, weil er sich von Anfang an völlig aus diesem Modischen ausgeklinkt hat, was ich als das Besondere empfunden habe und deshalb seine Arbeit besonders geschätzt habe.“³⁹³ Hubert Canaval, Dozent für Regie an der Wiener Filmakademie in der Klasse Peter Patzaks, die auch Jörg Kalt besucht hat, sieht den Erfolg von *Richtung Zukunft durch die Nacht* im Treffen des damaligen Zeitgeistes. „Neben dem Realismus wird dann diese postmoderne Spaßigkeit geduldet.“³⁹⁴ Ich möchte folgend auf Jörg Kalts Rezeption vor seinem Diplomfilm in der Presse zu sprechen kommen, die 1997 mit einem Artikel des *Falters* einsetzt. „Auch wenn der Skurril-Humor sein schmutziges Haupt immer wieder erhebt, zeigt „FAK 97“, das StudentInnenfilmfestival der Filmakademie, auch einige sehr bemerkenswerte Arbeiten.“³⁹⁵ Neben *Ägypten*³⁹⁶ von Kathrin Resetarits und Jessica Hausners

³⁸⁹ Vgl. Bert Rebhandl, „Nicht anders möglich. Der neue österreichische Spielfilm und sein Mangel an Realitätssinn“, *kolik film* 1, März 2004, S. 6-10.

³⁹⁰ Vgl. Manfred Hermes, „Die Neue Wiener Schule. Der aktuelle österreichische Film und sein sozialer Realismus“, *epd film* 4, 2004, S. 10f, hier S. 11.

³⁹¹ Vgl. Hans Schifferle, „Schmäh und Verzweiflung“, *epd film* 6, 2006, S. 22f.

³⁹² Vgl. Robert von Dassanowsky, *Austrian cinema. A history*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2005, S. 268ff.

³⁹³ Gespräch mit Hubert Canaval am 24. 6. 2011, Wien.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Christian Cargnelli/Isabella Reicher, „Flucht nach Ägypten“, *Falter* 22, 1997, S. 58.

³⁹⁶ *Ägypten*, Regie: Kathrin Resetarits, Österreich 1997.

*Flora*³⁹⁷ werden zwei, vielleicht sogar drei Arbeiten von Jörg Kalt beim Festival gezeigt. Der einzige Film, bei dem er namentlich vor dem Erscheinen von *Richtung Zukunft durch die Nacht* genannt wird, ist sein erstes Erzeugnis an der Filmakademie *Taste the Waste*³⁹⁸. Wie mir Marco Antoniazzi verrät, hat es bei der Übung die Auflage gegeben in schwarzweiß zu drehen und Bild- und Tonquelle von einander zu trennen. Kalts Lösungsvorschlag ist die Beobachtung eines Tagesablaufes von Müllmännern, komprimiert auf fünf Minuten. „Wenn man Abfallberge nicht riechen muss, bieten sie manchmal sogar ästhetischen Genuss.“³⁹⁹, schreibt René Moser in seinem Programmtext zur Jörg Kalt Retrospektive im Kino Xenix in Zürich 2009. Durch Überblendungen bevölkern die Müllmänner wie Geister den Aufenthaltsraum. Immer mehr tummeln sich in den beengten Raum, überlagern sich, bevor sie ausschwärmen, die Stadt zu reinigen. Ihre Schatten huschen vorbei, spiegeln sich. Es scheint eine Unzahl an diesen guten Geistern zu geben, die meist unsichtbar, nun gesehen werden, wenn sie unsicher in die Kamera blicken, mit dieser Sichtbarkeit nicht umzugehen wissen. Am Ende kehren sie zurück in den Gemeinschaftsraum, überlagern sich, waschen die Arbeit ab, rauchen und verschwinden Stück für Stück genauso geisterhaft, wie sie gekommen sind. Die Kritik im *Falter* liest sich dazu wie folgt:

„Nicht alles, was dabei unter Dokumentarfilm firmiert, kann tatsächlich auch als „dokumentarisch“ gelten. „Taste the Waste“ (Jörg Kalt) beispielsweise inszeniert Müllbeseitigung und –verwertung in sehr dramatischen Kadragen als expressionistisches Musikvideo; [...].“⁴⁰⁰

Dass seine Hauptinteresse nicht im Dokumentarfilmbereich liegt, gesteht Jörg Kalt im Interview mit Frank Arnold zur Diagonale 2005. „An der Filmschule haben wir schon auch Dokus gemacht, aber meine waren alle sehr undokumentarisch. Ich fühlte mich immer mehr zum Spielfilm hingezogen.“⁴⁰¹ Auch *Der Standard* wirft der Dokumentarfilmsparte undokumentarisches Verhalten vor, nennt bei seiner Besprechung allerdings keine konkreten Beispiele. „Dokumentarfilme, soweit sie überhaupt versucht werden, betreiben fast immer die ästhetische Normalisierung von gesellschaftlichen Randgruppen oder Minderheitenthemen.“⁴⁰² Kathrin Resetarits nimmt mit *Ägypten* in der Dokumentarfilmsparte am Festival teil und hat auch für Jörg Kalts *Taste the Waste* die Kameraarbeit übernommen.

³⁹⁷ *Flora*, Regie: Jessica Hausner, Österreich 1996.

³⁹⁸ *Taste the waste*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1995.

³⁹⁹ Moser, „Die unmöglich imaginären Filme des Jörg Kalt“, S. 7.

⁴⁰⁰ Isabella Reicher, „Flucht nach Ägypten“, S. 58.

⁴⁰¹ Jörg Kalt in: Arnold, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit“.

⁴⁰² Bert Rebhandl, „Von der Natur zur Sache“, *Der Standard*, 28./29. 5. 1997, S. 17.

Ein direkter Vergleich der beiden Kurzfilme verdeutlicht sehr gut Kathrin Resetarits Antwort auf meine Frage, worin sie selbst den Unterschied zwischen ihrer und Jörg Kalts filmischer Arbeit sieht.

„Ich glaube, dass ich eher vom Bild ausgehe. Für mich ist Film das Trägermaterial und für den Jörg war es irgendwie eine Verbildlichung von Literatur und ich habe es vielleicht eher als Bildende Kunst gesehen und er eher als literarische Sache. Das war wahrscheinlich der größte Unterschied.“⁴⁰³

In *Ägypten*, der in Gebärdensprache gedreht ist und den Kathrin Resetarits selbst zum Teil auf der Tonspur übersetzt, verzichtet sie auf den Einsatz von filmischen Erzählmitteln, wie sie in *Taste the waste* zu finden sind. „Für mich besteht Film aus so kleinen, dokumentarischen Momenten eigentlich. Und bei ihm war das noch mal durch die Mangel gedreht alles, also noch mal eine Ebene drüber.“⁴⁰⁴ Über Jörg Kalts Erzählweise ist schon einiges erwähnt worden. Auch in *Taste the waste* nimmt die Kamera Auf- und Untersichten ein, es wird mit Überblendungen und Spiegelungen gearbeitet. In Kalts Film *Pokerfresse*⁴⁰⁵ übernimmt Kathrin Resetarits ebenfalls die Rolle der Kamerafrau. Ob dieser Film auch am Filmakademiefestival 1997 gelaufen ist, ist mir nicht bekannt, ein Kommentar im Falter lässt aber darauf schließen. „Damit kein Irrtum aufkommt: Auf der Filmakademie regiert im allgemeinen nach wie vor das Skurrile, der blöde Schmah, die billige Pointe.“⁴⁰⁶ Sicher ist aber, dass neben *Taste the waste* Jörg Kalts *Telekolleg 'Pataphysik* teilgenommen hat, für den er den Goldenen Bobby für das beste Drehbuch erhalten hat. In *Pokerfresse* spielen zwei Chirurgen zunächst um die Organe ihrer Patienten, zum Schluss um ihre eigenen. Auch hier tritt wieder das Doppelgängermotiv hervor, denn die Ärzte werden beide von Sebastian Blomberg gespielt. Jörg Kalt setzt hier vor allem auf Groß- und Detailaufnahmen. Besonders auffallend ist der Einsatz von Licht. Die Deckenleuchte, die über den Pokertisch positioniert ist und allein nur diesen beleuchtet, flackert und fällt schließlich ganz aus. Ein Assistent wird gerufen, um nach der Sicherung zu schauen, dessen Taschenlampe schwirrt als einziger Lichtpunkt im Raum herum, legt auf der Suche nach dem Sicherungskasten hier und da ein Gesicht frei. Ein Effekt, der an *Eternity start here* erinnert. Als dieser gefunden ist und verschiedene Sicherungen gedrückt werden, scheinen dadurch Bilder von offenen Körpern und Körperteile auf. Am Ende wird eine Ecke des Zimmers mit einem Spot beleuchtet. An

⁴⁰³ Gespräch mit Kathrin Resetarits, Wien, 26. 1. 2011.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ *Pokerfresse*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1996.

⁴⁰⁶ Christian Cargnelli, „Flucht nach Ägypten“, S. 58.

dem dort befindlichen Operationstisch nimmt nun der Arzt Platz, der sein Spiel verloren hat. Er muss sämtliche eingesetzte Körperteile opfern, ohne Narkose versteht sich. In *Lesen macht tot* ist der Lichteinsatz bereits viel weiter entwickelt. In Ormonds dunkler Zelle kommt es ebenfalls nur zu partiellem Lichteinfall, mal werden nur Augenpaare beleuchtet, dann wieder liegt ein Schatten wie ein dunkler Balken über den Augen des Inspektors. Der Film erhält am Festival der Filmakademie 2001 den Preis für das beste Drehbuch, findet in der Presse aber gar keine Beachtung. „Mein Lieblingsfilm von ihm ist ja *Lesen macht tot* und ich finde es irgendwie schade, dass dieser Film, im Verhältnis zu den anderen Sachen, so wenig Aufmerksamkeit bekommen hat, der glaube ich im Sinne von Ehrlichkeit sein radikalster Film ist.“⁴⁰⁷

1999 nimmt Jörg Kalt mit *Meine Mutter war ein Metzger* am FAK-Festival teil. Jiri Babek und Pavel Zvaric spielen zwei russische Medizinstudenten, die per Zug eine Leiche von Wien nach Moskau überführen wollen, um sie dort zu verkaufen. Zu Tarnzwecken wird der Tote als betrunkenener Freund ausgegeben. Der Schaffner wird bestochen, der Plan im Zugabteil zu verharren scheitert jedoch. Der erste Medizinstudent flüchtet sich schon nach ein paar Minuten aus der Enge des Abteils in den Speisewagen, findet dort einen Saufkumpanen, der sich später als Zugführer entpuppt. Der Zweite folgt ihm bald nach, zu viele Augenpaare starren ihn an: die der Leiche, die des toten Fisches, der zur Geruchsvertuschung ausgepackt wurde, die des Schaffners, der als Fotografie herab blickt und zwei Reißnägel in der Wand, die mit Papierfetzen als Augäpfel von ihr herunter glotzen. Währenddessen gesellt sich zu der Leiche ein österreichischer Handelsreisender, der zwar den Gestank bemerkt, dem er den Fisch zuschreibt, jedoch nicht den Toten im Etagenbett, auf den er seinen Koffer schleudert. Als nach einiger Zeit der Geruch immer noch stört, bemerkt er die Leiche und gerät im Glauben selbst den Mann erschlagen zu haben in Panik. Er wirft den Toten aus dem Fenster des fahrenden Zuges und legt sich, da er die russischen Medizinstudenten kommen hört, an dessen Stelle ins Bett. Die bemerkten, dass die Leiche lebt, in dem Moment, in dem sie auf sie einschlagen wollen, prallt der Zug mit einem zweiten zusammen, der betrunkene Zugführer hat die Warnungen der Zentrale ignoriert. Der Abspann dreht sich spiralenförmig ins Bild. *Meine Mutter war ein Metzger* erhält gleich mehrere Preise des Filmfestivals der Filmakademie für die beste Kamera, den besten Schnitt, den Publikumspreis und den Sonderpreis für Regie. Im Vorfeld ist die Kritik des Falters so ausgefallen: „Der konventionelle, formal klug erzählte Kurzfernsehfilm der siebziger Jahre steht neben dem patschert-bemühten Flüchtlingsdrama, das früher dominante skurrile „Buberlkino“ in

⁴⁰⁷ Gespräch mit Hubert Carnaval am 24. 6. 2011, Wien.

Schwarzweiß neben höchst unterschiedlichen Dokumentarfilmen.⁴⁰⁸ Im Juli 1999 erscheint die Kolumne „Die Leiche lebt“ in der Zeitschrift *du*, die auf diesen Kommentar reagiert.

„Im Vorfeld des Festivals hatte uns der Journalist eines Stadtmagazins bereits zu Verlierern gestempelt, wir nannten ihn «die Nase» [...]. Er war verbandelt, wie man hier sagt, mit einigen anderen, weiblichen Wettbewerbsteilnehmern, schrieb in grossem Bogen bloss über sie, erwähnte uns, namenlos, abschätzig in einem Nebensatz. Ich sass jeden Abend im Foyer des Festivalkinos, nagte an den Hälsen von Bierflaschen und schwor öffentliche Rache. Dann kam der Abend, an dem wir gewannen.“⁴⁰⁹

In der Kolumne lässt er den Kritiker von seinem Auto anfahren und im Kofferraum, seinen Filmfiguren gleich, nach Moskau transportieren. Es wird auch eine Anekdote zitiert, die in der hiesigen Filmszene herumgeistert, da es nämlich tatsächlich zu einer Auseinandersetzung zwischen Kritiker und Filmemacher auf der Herrentoilette kam.

„Er hat immer sehr provoziert und die haben das alle vielleicht ein bisschen zu ernst genommen. Aber er hat halt dann auch übers Ziel geschossen, die Leute beleidigt. Auch die Journalisten hat er beleidigt und da ist man halt dann gleich im Abseits. Das hat ihm sicher selber ein bisschen geschadet. Weil in Wahrheit hat ihn das dann schon sehr getroffen, dass er da nicht so lobend erwähnt worden ist, obwohl er alle Bobbys abgeräumt hat vom Festival und das auch im Ausland erfolgreich war, aber die Journalisten in Österreich in so links liegen gelassen haben und „Bubikino“ genannt haben.“⁴¹⁰

Auch in den Gesprächen mit anderen wird Jörg Kalts ambivalentes Verhältnis zu autoritären Personen und Institutionen deutlich, zu denen er in einer Art Abhängigkeitsverhältnis gestanden hat und das er auch seine Figur Jan in *Crash Test Dummies* artikulieren lässt. „Haben Sie vielleicht ein Problem mit Autoritäten Herr Keller?“ „Mit Autoritäten schon, aber mit Ihnen nicht.“⁴¹¹ Emily Artmann erzählt mir bei unserem Gespräch zum Beispiel: „Er war ja überhaupt nicht konfliktscheu. Ich habe das auch irgendwo bewundert, dass er sich so traut offene Feindschaften einzugehen. Das trauen sich ja auch nicht viele Leute.“⁴¹² Und Ursula Strauss bezeichnet ihn als einen mutigen Menschen.

„Ich habe immer den Eindruck gehabt, er sagt, was er denkt und das ist natürlich in so einer eitlen Umgebung nicht immer das Beste. Er war halt

⁴⁰⁸ Christian Cargnelli, „Nouvelle Vague viennoise“, *Falter* 18, 1999, S. 62-63, hier S. 63.

⁴⁰⁹ Jörg Kalt, „Die Leiche lebt“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 697, Juli 1999, S. XIX.

⁴¹⁰ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁴¹¹ *Crash Test Dummies* (Österreich 2005), 0:16.

⁴¹² Gespräch mit Emily Artmann am 11. 3. 2011, Wien.

kompromisslos und das ist natürlich großartig, weil das für ihn als Künstler total spricht, er wollte sich nicht Liebkind machen bei irgendwem, glaube ich.“⁴¹³

Dass sich die dadurch entstehende Außenseiterposition schon vorher entwickelt hat, erzählt mir Stefan Bachmann. „Er hat nie rein gepasst. Er hat in Zürich auch eigentlich nicht rein gepasst. Er hat ins *du* irgendwie auch nicht rein gepasst.“⁴¹⁴ Auch in Prag ist er ein Fremder, der „aufgeklärte Westler [...], der seine Knöpfe selbst an die Hemden näht und gegen tschechische Hausordnungen verstößt.“⁴¹⁵ Die Kolumne „Die falsche Einstellung ist die richtige“ beschreibt ein schon sehr frühes Gefühl von Ausgeschlossenheit.

„Der gängigen Meinung nach ist das Leben kein Film. Nicht einmal, wie man vermuten möchte, ein schlechter. Und nicht einmal damals, als wir noch das Gegenteil glaubten, bekamen wir, die Helden, die Fahnen- und Pickelträger der Pubertät, sie, die hübschen Mädels, sondern die, die Idioten, die andauernd einen Fußball unter den schon leicht bewaldeten Achselhöhlen herumtrugen und vor Kindergärten ihre frisierten Mofamotoren auf Touren brachten.“⁴¹⁶

„Da steckt eigentlich schon alles drin in diesem Satz.“⁴¹⁷, so Stefan Bachmann. „Wir wurden beide oft nicht verstanden. Ich kenne mit ihm zusammen auch das Gefühl nicht verstanden zu werden. Oder belächelt zu werden, irgendwie draußen zu sein. Und ich glaube, dass er im Gegensatz zu mir das Gefühl nie losgeworden ist.“⁴¹⁸ Dass es dann Thema einiger Kolumnen und Filme geworden ist, ist vielleicht auch seinen literarischen Vorbildern zu verdanken, denn „dank Pädagogen wie Charles Bukowski erkannten wir, dass sich Unglück erstens kultivieren und zweitens verkaufen lässt.“⁴¹⁹ In der Kolumne „Cote“⁴²⁰ stellt er zum Beispiel in einem Kochfilm sich selbst als Koch von Filmemachern da, die er beim Essen beobachtet. Sein Film wird anschließend zerrissen.

„Und dass er diesem Cannes, Inbegriff des Filmemachens bzw. des erfolgreichen Filmemachens seinen fiktiven Kochfilm gegenüberstellt, zeigt schon noch einmal sehr deutlich, dass Jörg sich herausnimmt aus der Gruppe der Filmemacher in Österreich. Er fühlt sich als ein Außenstehender, ein nicht so Erfolgreicher, aber auch einer, der anderes macht, machen muss, auch wenn

⁴¹³ Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

⁴¹⁴ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

⁴¹⁵ Vgl. Jörg Kalt, „c/o Sindelek“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 173-176, hier S. 174.

⁴¹⁶ Kalt, „Die falsche Einstellung ist die richtige“, S. 7.

⁴¹⁷ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Kalt, „Die falsche Einstellung ist die richtige“, S. 8.

⁴²⁰ Jörg Kalt, „Cote“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 718, Juli 2001, S. 23-24.

er nicht so gut ankommt, in keine Schublade passt. Dass er die Gruppe der Filmemacher selbst auch von außen sieht, zeigt, dass er für sie kocht, sie von außen beim Essen beobachtet, sie als andere Spezies beschreibt als sich selbst. Er hat in der Kolumne so etwas hartes Selbstironisches mit einem weinenden Auge, finde ich. Ich glaube, er hat einen realistischen Blick auf sich gehabt – und hat manchmal trotzdem darunter gelitten, dass er eben nicht erfolgreich genug war – in seinen Augen.“⁴²¹

Im Sommer 1998 fliegt Kalt gemeinsam mit seiner Kamerafrau Eva Testor nach New York, um dort eigentlich einen Film über „homeless people“ in U-Bahnschächten zu drehen. „Damals war das noch gar nicht so üblich, dass man im Ausland dreht.“⁴²² Wie mir Eva Testor weiter erzählt, wird die Idee bereits am Flug nach Amerika wieder verworfen, da sie zu gefährlich ist. Auf der Suche nach einem neuen Filmstoff positionieren sich die beiden schließlich an einer Kreuzung, an der Little Italy auf China Town trifft. „Und dann sind wir einfach jeden Tag wie die Beamten um acht oder neun Uhr in der Früh dorthin, waren den ganzen Tag dort bis um fünf und dann sind wir wieder ins Hotel gegangen.“⁴²³ Aus den Beobachtungen des Alltagstreibens sowie Interviews mit italienischen Geschäftsbetreibern und der Hoffnung auf mafiöse Entdeckungen ist schließlich das Material zu *Shops around the corners* entstanden, das sich bis heute noch im Rohschnitt befindet und von Eva Testor und Nina Kusturica noch fertig gestellt wird. Dieser Film sowie der gesamte New York Aufenthalt scheinen unter dem Einfluss Martin Scorseses gestanden zu sein, dessen Arbeit Jörg Kalt sehr verehrt hat. Die Wahl des Drehortes Little Italy und der Wunsch womöglich selbst ein paar *Goodfellas* für seinen eigenen Film zu entdecken, lassen darauf schließen. „Dann hat es da so ein seltsames Haus gegeben an einer Ecke, wo der Jörg gewittert hat, da ist irgendwas, da ist irgendwie die Mafia beteiligt, da war eine Bank und so, da ist er gleich ein bisschen paranoid geworden, hat sich verfolgt gefühlt.“⁴²⁴

Jörg Kalts Begeisterung für Martin Scorsese – besonders in der Kombination mit Robert De Niro – merkt man ihm auch an seinen Kolumnen an. Gleich drei Filme werden in der Sparte Abspann von ihm besprochen. Anhand von *Goodfellas*⁴²⁵ erklärt er den Beruf des Camera Operators, in diesem Fall David Dunlaps. „Taxi Driver“⁴²⁶ erscheint als letzte der Abspann Kolumnen im Dezember 1998. Hier zählt Kalt alle noch nicht besprochenen Filmberufe mit amüsanten Kurzbeschreibungen auf. Zu seinen wohl bekanntesten Kolumnen

⁴²¹ Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

⁴²² Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ *Goodfellas*, Regie: Martin Scorsese, USA 1990.

⁴²⁶ Jörg Kalt, „Taxi Driver“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 66-69.

gehört aber das Interview mit Thelma Shoonmaker, Scorseses Cutterin, das er zuerst telefonisch durchgeführt und während seines New York Aufenthaltes durch einen persönlichen Besuch fortgesetzt hat. „Und dann sind wir in den Vorführraum gegangen, wo immer Scorsese die Filme anschaut. Da war er ganz ehrfürchtig.“⁴²⁷ Wie wichtig ihm diese Begegnung gewesen ist, zeigt auch, dass er das Gespräch in zwei Teilen – unter dem Titel „Casino“ und „Casino 2“ – erscheinen lässt. „In einem sehr grünen und sehr weichen Sessel beginnt ein Universum.“⁴²⁸ Schöner hat er wohl seine Ehrfurcht nicht zum Ausdruck bringen können, als mit diesem ersten Satz – nach einer kurzen Inhaltsangabe von *Casino*⁴²⁹ – seines Kolumnenzweiteilers.

„In dem Sessel sitze ich. Neben mir, auf einem Tischchen, liegen eine Brille, die man auf der Nasenspitze zu tragen pflegt, ein Asthmaspray und eine Telefonliste: M. S. home, M. S. portable phone und andere. Durch die Brille sehe ich schlecht, Asthma habe ich keines, aber die Nummern könnte ich vielleicht notieren ...“⁴³⁰

Wenn er Scorsese mit seinen Attributen umschreibt, geschieht das nicht nur auf sehr amüsante Weise, er rückt ihn dadurch auch in die Position einer Gottheit. So wie Kenner der antiken Ikonographie Zeus an seinem Blitzbündel erkennen, so weiß auch der Scorsese Anhänger gleich Bescheid. „Die Tür öffnet sich. Er sei jetzt da, sagt Thelma Shoonmaker, aber ich solle ihn nicht ansprechen, falls ich ihn auf dem Gang treffe. Nicht auf die Knie fallen? Nicht die Schuhe anlutschen? Sie schüttelt ihren Kopf.“⁴³¹

Der erste Teil beschreibt Shoonmakers Biographie, wie sie Scorseses Cutterin geworden ist und über ihren verstorbenen Mann Michael Powell. „Wenn sie von ihm spricht, meint man neben ihm zu sitzen, und vielleicht sitzt er da auch, im grünen, weichen Sessel zu meiner Rechten. Links sitzt Scorsese, und Miss Shoonmaker steht in der Tür. Das meine ich mit Universum.“⁴³² Der zweite Teil beschäftigt sich dann mehr mit dem Beruf des Cutters und im Besonderen mit Shoonmaker als Cutterin.⁴³³ Wahrscheinlich ist auch deshalb nur dieser Teil in der Buchpublikation abgedruckt worden, da er dem Stil der anderen Abspann Kolumnen folgt. Hier drückt er auch den Unterschied von Scorseses Filmen zu

⁴²⁷ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁴²⁸ Jörg Kalt, „Casino“, *du Zeitschrift der Kultur* 8, August 1998, S. 91.

⁴²⁹ *Casino*, Regie: Martin Scorsese, USA/Frankreich 1995.

⁴³⁰ Kalt, „Casino“, S. 91.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Vgl. Jörg Kalt, „Casino 2“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 62-65.

konventionellen Hollywoodproduktionen aus. Dort ist der bevorzugte Schnitt ein unsichtbarer, der dadurch des Trägermaterial vergessen machen soll.

„Das ist natürlich alles gelogen. Wer sich Filme von Scorsese ansieht, wird keine Mühe haben, zu erkennen, dass manche Schauspieler innerhalb der Szene zu Nichtrauchern werden oder schlagartig die Sitzposition wechseln. Rund ist anders. Trotzdem wirken sie realistisch. Oder eben deshalb, denn so entsteht der Eindruck, als sei die Szene nur einmal gedreht worden, aus dem einfachen Grund, weil sie nur einmal passierte, unwiederholbar, wie im wahren Leben.“⁴³⁴

Dass er eine große Affinität zu solchen „Filmfehlern“ hegt, die auch über bewusst gesetzte Anschlussfehler hinausgehen, hat Jörg Kalt auch schon Jahre zuvor in seiner Kolumne „Die falsche Einstellung ist die richtige“ zum Ausdruck gebracht:

„Das Stichwort heißt Outtakes. [...] Was sich im Kino auf der Leinwand breitmacht, die Synapsen blockiert und den Zuschauer im Foyer nachträglich in einen Schauspieler verwandelt, ist eine Aneinanderreihung der „guten“ Takes, der stimmigen, die man, je nach Alter, entweder als Realität oder Illusion radikalisiert. Die Outtakes aber wird man nie zu Gesicht bekommen, denn in ihnen vergessen Schauspieler ihren Text, werden Lampen durchs Bild getragen, die Kamera fällt vom Kran, und der Regisseur schreit auf die Tonspur, kurz, in den Outtakes benehmen sich die Mimen wie Menschen, statt sie zu spielen. So was will natürlich niemand sehen. Und deshalb klaubt man diese Bodensätze der Filmsprache vom Grund des Schneideraums [...]. Ähnlich eigentlich wie türkischer Kaffee. Das, was wir trinken und deshalb als Kaffee bezeichnen, ist braunes Wasser. Das, was wir mit dem Löffel aus der Tasse kratzen und dem Mülleimer spenden, ist der Kaffee.“⁴³⁵

Dass Kalt die „schlechten“ Takes als die eigentliche Essenz von Film beschreibt, ist kein bloßes Kolumnenhirngespinnst. Es ist eine ernsthafte Begeisterung für solche Filmfehler, die auch bei seinen Dreharbeiten gern gesehen waren, wie mir zum Beispiel Jiri Zeiner erzählt.

„There is the scene when Jiri [Babek] opens the door and we see the big abyss. We put the doors on the platform floors. We made a shot and I saw in the camera there is the guy with the cleaning machine. I said: »Jörg, there is the guy with the cleaning machine. It looks unreal.« But he was happy. I understand now why. Those little mistakes are important which make pictures much richer.“⁴³⁶

⁴³⁴ Kalt, „Casino 2“, S. 64.

⁴³⁵ Jörg Kalt, „Die falsche Einstellung ist die richtige“, S. 9f.

⁴³⁶ Gespräch mit Jiri Zeiner und Jiri Babek am 25. 2. 2011, Prag.

Und auch Simon Schwarz berichtet mir von einem Missgeschick während einer Drehpause, Jörg Kalts Begeisterung über dieses Malheur und seiner „Kreativität im Moment“.

„Bei *Crash Test Dummies* hatten wir einen Zahnarzt, der hatte ein weißes Hemd und einen weißen Umhang an. Und der war relativ nervös und hat dann Kaffee getrunken und hat sich diesen Kaffee komplett über dieses einzige weiße Hemd und Anzug gegossen. Das war was, was der Jörg großartig fand, das fand er wahnsinnig lustig. Das ist nicht im Bild passiert, sondern dass ist, während der gewartet hat, dass wir anfangen zu drehen, passiert, da würden andere verzweifeln, das hat ihn aber nicht gestört, er fand das toll, weil er es einfach im Moment lustig fand, das dem das jetzt passiert, das fand er großartig.“⁴³⁷

In weiterer Folge hat er die Form der Outtakes professionalisiert. In *Telekolleg 'Pataphysik* wird die Sendung dadurch beendet, dass die Filmcrew, inklusive dem Regisseur Jörg Kalt, das Set betritt, aufräumt und das Licht ausschaltet und auch in *Salon Nova*⁴³⁸ wird eine Szene dadurch aufgelöst, dass Filmteam und -set ins Bild treten.

Salon Nova ist eigentlich als längerfristiges Projekt geplant gewesen, die erste Folge *Albanien! Ich liebe Inseln!* ist in einem Kurzfilmprogramm der Diagonale 2002 gelaufen.

„Diese [...] Filme stehen auch für wichtige Bezugspunkte jungen Grazer Filmschaffens: Popmusik und die aktive Off-Theaterszene. So läßt sich *Albanien! Ich liebe Inseln!* Als Fortsetzung der musikalischen Tätigkeit der Popgruppe Super-Nova mit anderen Mitteln verstehen. Unter Verwendung der eigenen Musik, die als erzählerisches Mittel eingesetzt wird, entwarfen die vier Musiker/Innen eine Pop-Soap-Opera, die in einem heruntergekommenen Frisiersalon der Grazer Vorstadt spielt. Die turbulente Handlung des Pilotfilms verspricht weitere spannungsreiche Episoden, die derzeit auf eine Finanzierungsmöglichkeit warten.“⁴³⁹

Jörg Kalt ist hierbei für Drehbuch und Regie zuständig gewesen, das Konzept stammt von Gregor Schenker, Mitglied von Super-Nova, und ebenso Schauspieler wie seine Kollegen Martina Poeltl, Monica Reyers und Philipp Pluhar. Die Grundidee ist wie folgt: Der Frisiersalon Salon Nova gehört Frau Dora, im Film dann als Frau Anny benannt, die durch Abwesenheit glänzt und Martina, Philipp und Monica, alle ohne Friseurausbildung, mit dem Laden alleine lässt, da sie ihre horrenden Schulden nicht zurück zahlen kann. In dieser verzweifelten Lage erscheint der Ausländer Gregor, der sich als Friseur ausgibt, als Retter in

⁴³⁷ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴³⁸ *Salon Nova. Albanien! Ich liebe Inseln!*, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2001/2002.

⁴³⁹ Herwig Höller, „Graz 2001. Neue Filme und Videos aus Graz“, *Diagonale 2002. Festival des österreichischen Films*, Katalog, Wien: Diagonale: 2002, S. 106f, hier S. 106.

der Not. Zweifel über seine tatsächliche Identität bleiben aber von Anfang an bestehen und eine kriminelle Ader wird angedeutet. Dass der endgültige Pilot sehr viel von Kalts Handschrift trägt, zeigt auch ein Vergleich mit zwei früheren Drehbuchfassungen, die ausschließlich von Schenker zu stammen scheinen und auch noch nicht den Untertitel *Albanien! Ich liebe Inseln!* tragen.⁴⁴⁰ Schon der Beginn weist erhebliche Änderungen auf. In Schenkers Versionen heißt es „Stadtansicht von Graz. Ein edles und beschauliches Bild über die Dächer der Altstadt.“ Im Film ist davon keine Spur, die ersten Impressionen zeigen stattdessen die Baustellen von Graz, an denen vorbei sich Martina Richtung Friseursalon bewegt. Der zuvor reiche Cast wurde auf die vier Musiker und Margarethe Tiesel – „Frau Anny“ – beschränkt, auch die Figuren Inspektor Lotz, Bohringer und die drei Stammkundinnen bleiben in kleinen Nebenrollen bestehen, deren Präsenz wurde aber stark reduziert. Trotz Musikprojekt werden erstaunlicherweise auch die Musikvideos gekürzt, nur Gregors Lied *Frisor* hat es in den Piloten geschafft, während ein Hip Hop Video von Martina und Monica gestrichen wird und auch der Schluss ist nur instrumental gehalten und nicht mehr wie ursprünglich vorgesehen ein eigenständiges Musikvideo.

Die wohl radikalste Änderung erfährt jedoch die Figur der Frau Anny. In den Drehbuchfassungen ist sie abwesend und tritt dadurch die Handlung in Gang. Fräulein Martina findet die drei Stammkundinnen vor dem versperrten Salon. In der ersten Version ist sie ohne Bescheid zu geben auf Kur, in der nächsten Fassung auf der Flucht vor den Schulden irgendwohin verschwunden und nur „im Off“ durch eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hörbar. Hier schalten Martina, Monica und Philipp, der hier noch mit Frau Anny bzw. Dora verwandt ist, sogar die Polizei ein und geben eine Vermisstenanzeige nach der verschollenen Tante auf. In *Albanien! Ich liebe Inseln!* ist das Verschwinden der Frau Anny noch etwas dramatischer. Die Folge beginnt mit ihrem Selbstmordversuch, der in der dritten Wiederholung dann auch glückt und sie als Geist im Salon das Geschehen weiter verfolgen lässt. Der Ernst wird der Lage genommen, indem die Seele der Verstorbenen, obwohl für die Lebenden nicht sichtbar, durchaus noch ihren Körper besitzt, denn der Versuch durch Wände und Möblierung zu gehen, wie man das aus Gruselfilmen kennt, scheitert kläglich. Auch kann sie nicht herumspuken, denn mit dem Leben, ist ihr auch der Ton genommen worden. Der genaue Gegensatz zu Kalts *Eternity starts here*, in dem die Welt der Lebenden eine stumme ist und die der Toten hörbar. Dies wird auch schon bei Annys ersten Suizidversuch, sich mit einem Haarteil zu erhängen, angedeutet, als sich Martina in

⁴⁴⁰ Herzlichen Dank an Martin Schwehla für die zur Verfügung gestellten Drehbuchfassungen: Pilot für die Musitcom SALON NOVA von Gregor Schenker, Graz 2001.

Großaufnahme über die am Boden Liegende beugt. Hinter ihr ist der freie Himmel zu sehen, obwohl sich beide im Friseurladen befinden und nur durch die Lippenbewegung ist zu erkennen, dass sie zu ihr spricht, denn sie bleibt stumm, bis klar wird, dass sich Anny noch nicht im Himmel befindet und Martina wieder hörbar wird.⁴⁴¹ Es gibt allerdings Ausnahmen. Als Frau Anny in den Körper des vermeintlichen albanischen Schubhäftlings Gregor tritt – hier ist die Materialität ihrer Seele außer Kraft gesetzt – kann sie durch ihn sprechen und ihn vor einer Festnahme durch den Inspektor bewahren und auch zu Ende der Serie kann sie den Titel gebenden Satz „Albanien! Ich liebe Inseln!“ einwandfrei artikulieren.

Dass der Entstehungszeitraum von *Salon Nova* und *Richtung Zukunft durch die Nacht* zeitlich sehr nah beieinander liegt, ist spürbar, nicht nur im Spiel mit dem Ton. Durch Perspektivenwechsel erzielt Jörg Kalt oft humorvolle Momente in seinen Filmen. So folgen wir zum Beispiel Anna und Nick im Auto durch die Nacht, wenn ein Wechsel in die subjektive Kamera erfolgt, die vermeintlich deren Perspektive einnimmt. Wir hören die beiden sprechen und sehen aus der Windschutzscheibe auf die Straße, bis wir an einer Telefonzelle vorbei fahren, in der sich Anna und Nick befinden und uns somit zu irgendeinem vorbeifahrenden Auto machen.⁴⁴² In *Salon Nova* betritt Martina den Laden, übersieht dabei Frau Anny, die gerade dabei ist sich zu erhängen. Sie hängt ihre Jacke auf, holt Kaffee und Zigarette, all das von einer starren Kamera beobachtet, auf die sie sich zu bewegt und hinein sieht um sich zu schminken, denn die Kamera ist ein Spiegel. Aus dieser Spiegelperspektive, hat der Zuschauer einen Gesamtblick auf den Friseurbereich und kann gespannt die suizidäre Anny beobachten, die schließlich auch von Martina in der Spiegelung bemerkt wird und sich vor Schreck mit dem Kajal ins Auge fährt.⁴⁴³ Der Übergang von Objektive in Subjektive geschieht auch, wenn Anny bereits als Geist Martina beobachtet und diese beim Durchwühlen von Gregors Tasche in die Kamera blickt, die mittlerweile Annys Perspektive eingenommen hat. Da diese aber für Martina unsichtbar ist, blickt sie durch Anny und somit auch durch den Zuschauer hindurch.⁴⁴⁴ Solche Perspektivenwechsel sind eigentlich untypisch für soap operas, als solche sich *Salon Nova* bezeichnet. Auch wenn das Projekt als Parodie dieses Genres gedacht ist, so geschieht dies nicht über den übertriebenen Einsatz von gattungsspezifischen Erzählformen, wie man es vielleicht erwarten würde. Im Gegenteil, selten kommt es zu Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen oder Verharren auf Close ups. Anstatt den Zuschauer

⁴⁴¹ *Salon Nova. Albanien! Ich liebe Inseln!*, Regie: Jörg Kalt, unveröffentlicht, 0:01; (Orig. Österreich 2001/2002).

⁴⁴² *Richtung Zukunft durch die Nacht* (Österreich 2002), 0:08f.

⁴⁴³ *Salon Nova* (Österreich 2001/2002), 0:01.

⁴⁴⁴ *Salon Nova* (Österreich 2001/2002), 0:14.

miteinzubeziehen, wird ihm die Position des Beobachters zugeteilt, häufig wird in Übersicht auf die Akteure geblickt. Auch das Aufbrechen der Handlung durch das Musikvideo *Frisor*⁴⁴⁵, indem direkt in die Kamera gesungen und das Filmteam sichtbar wird, eine Idee übrigens, die ganz spontan während des Drehs entstanden ist, wie mir Eva Testor erzählt, ist in soaps nicht zu finden, denn das würde ja die Illusion der zweiten Familie, an die der Zuschauer gebunden werden soll, zerstören.⁴⁴⁶ Auch bleibt die Handlung einsträngig, anstatt episodisch zu erzählen. Allein das „Fortsetzung folgt“ am Ende des Piloten erlaubt die Zuordnung zur Serie und in weiterer Folge zur Fortsetzungsgeschichte.

„Entscheidend ist hier die Verknüpfung der Folgen: Zumeist wird am Ende einer Folge ein Spannungshöhepunkt aufgebaut, aber kurz vor ihm abgebrochen und der Zuschauer mit dem Versprechen »Fortsetzung folgt« dazu verleitet, bei der Fortsetzung wieder einzuschalten, weil er wissen will, wie die nun vorbereitete Situation ausgeht. Diese Form des Spannungsumbruchs (cliff hanger) stammt aus den literarischen Erzähltraditionen [...] und wurde mit dem Zeitungsroman im 19. Jahrhundert (z.B. von Charles Dickens und Eugene Sue) zu einer massenmedialen Erzählform entwickelt.“⁴⁴⁷

Der cliff hanger in *Salon Nova* entsteht durch die Sicht auf ein Flugblatt, dass ein Bild von Gregor zeigt und mit der Bitte sich umgehend bei der Polizei zu melden, denn dieser Mann erschleiche sich Vertrauen, in dem er sich als albanischer Schubhäftling ausgibt, in Wirklichkeit aber extrem gefährlich sei.

Auch sind Themen wie Suizid und Asylpolitik keine, die in soap operas zu finden sind, geschweige denn von Jörg Kalts Dialogen. Beispielhaft dafür ist die Szene, in der Monica einer Zigarette eine Stimme verleiht, sie diese sich über das Licht beim Öffnen der Packung beschweren lässt, dann das Glücksgefühl beim kurzen Augenblick des Schwebens, bis zum Hilfe- und Todesschrei beim Anzünden und Verbrennen.⁴⁴⁸ „Nie sind die Leiden einer Zigarette beim Gerauchtwerden eindrücklicher eingefangen worden.“⁴⁴⁹ Man erinnere sich auch an die personifizierte Zigarette aus Kalts erster Kolumne „Geld und Nacktheit“. Ein anderes Beispiel wäre auch dieser pataphysisch anmutende Dialog zwischen Philipp, Monica und Martina. Bei der Überlegung, wie man die hinterlassenen Schulden in den Griff bekommen könnte, entsteht die Idee, ein Gasthaus zu eröffnen.

⁴⁴⁵ *Salon Nova* (Österreich 2001/2002), 0:18ff.

⁴⁴⁶ Vgl. Karsten Treber, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez! 2005, S. 26.

⁴⁴⁷ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 187.

⁴⁴⁸ *Salon Nova* (Österreich 2001/2002) 0:14f.

⁴⁴⁹ Moser, „Die unmöglich imaginären Filme des Jörg Kalt“, S. 14.

Philipp: „Die Gäste kommen und bestellen sich kein Schnitzel, oder kein Schnitzel ohne Kartoffelsalat.“
 Monica: „Ich kann eh net kochen.“
 Martina: „Und dann?“
 Philipp: „Ja und dann kommt der Kellner und bringt ihnen kein Schnitzel.“
 Monica: „Das wär was für dicke Leute.“
 Martina: „Ja und?“
 Philipp: „Und wir sparen uns die Kosten für Fleisch und Gemüse.“
 Martina: „Ja und dann?“
 Philipp: „Und dann kommt der Kellner wieder.“
 Martina: „Und macht was?“
 Philipp: „Und zahlt den Gästen das Schnitzel?“
 Martina: „Genial. Wenn das Lokal gut geht, dann spar ma 20 000 Schilling pro Monat an Schnitzel und Kartoffelsalat.“⁴⁵⁰

Das Versprechen *Albanien! Ich liebe Inseln!* eine Fortsetzung folgen zu lassen, ist übrigens nie eingelöst worden.

Unter Jörg Kalts Regie kommt es noch zu einem weiteren Musikprojekt, das in gewisser Weise ebenfalls unter dem Einfluss Martin Scorseses gestanden hat. 2003 erscheint der Film *Adam und Eva*⁴⁵¹, in dem Simon Schwarz die Hauptrolle spielt und die Band Fuzzy Casino den Schlusssong *Happy together* beigesteuert hat.

„Die [Fuzzy Casino] kamen damals auf mich zu und haben gemeint, ob ich nicht vielleicht mit denen was machen möchte, da ich ja die Hauptrolle spiele und die den Schlusssong machen und da wär’s doch lustig, wenn wir vielleicht eine kleine Pressennummer oder irgendwas gemeinsam machen. Da habe ich gesagt, warum machen wir nicht ein Video, weil ich wollte damals unbedingt mal ein Video machen.“⁴⁵²

Als von den Produktionsfirmen die Zusage für einen Low-Budget Dreh kommt, holt er Jörg Kalt für die Regie.

„Und dann habe ich noch ein paar Freunde angerufen, Kameramänner usw. oder einen Kameramann, Markus Kanter, was er davon hält, ob er gratis mitmachen würde, ob er Leute aufstellen kann und dann haben wir das Head of Department sozusagen zusammen gehabt und dann haben Box Film und BMG so viel Geld zu Verfügung gestellt, dass wir Material mieten konnten. Und dann kam Jörg nach Berlin geflogen.“⁴⁵³

⁴⁵⁰ *Salon Nova* (Österreich 2001/2002) 0:09.

⁴⁵¹ *Adam und Eva*, Regie: Paul Harather, Deutschland/Österreich 2003.

⁴⁵² Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴⁵³ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

Wie mir Simon Schwarz weiter erzählt, hat es einige Auflagen gegeben, die sie beachten mussten. Das Video hat nicht länger als das Musikstück zu sein, die Band muss zu sehen sein, es soll möglichst viel Bezug zum Film bestehen und es soll dadurch auch einen Sinn ergeben. „Und dann ist es eigentlich egal. Mehr war nicht. Und dann haben wir uns halt hingesetzt und das ein bisschen besprochen, dann hat er einen ersten Entwurf geschrieben, der war relativ früh relativ klar, dass er in die Richtung geht.“⁴⁵⁴

Jörg Kalt wählt, wenn es nach Keazor und Wübbena geht, eine sehr filmische Variante, denn der Videoclip, der aus den „Ahnen des Films“ hervorgeht, mache oft Anleihen bei diesem.⁴⁵⁵

„Einen typischen Vertreter einer solchen, durch den Videoclip aufgegriffenen Technik stellt z.B. das im Kino und Fernsehen der 70er Jahre häufig eingesetzte Split Screen-Verfahren dar, das z.B. zum Tragen kam, wenn es darum ging, eine Erzähldramaturgie durch zwei oder mehrere, parallel gezeigte Handlungsstränge zu beleben [...].“⁴⁵⁶

Happy together sieht im Endeffekt so aus. Jeder der vier Split-Screens zeigt in einer Plansequenz je eines der vier Bandmitglieder auf seinem Weg zum Proberaum, in dem der Titelsong gemeinsam zu Ende gespielt wird. Die Kamerateams starten alle am gleichen Ausgangspunkt, sie umkreisen den Sänger und zeigen ihn jeweils von vorne, hinten im linken oder rechten Profil. Dann marschiert dieser los und wird vom ersten Screen links oben verfolgt, während die Kamera vom Screen rechts oben auf das zweite Bandmitglied wartet und dieses dann begleitet und so weiter. Im Proberaum erwartet Simon Schwarz alle Musiker und sammelt sie zusammen. Dass alles gleichzeitig abläuft, zeigt auch, dass manche Aktionen in den anderen Screen übergreifen, im wahrsten Sinne des Wortes. Auf ihrem Weg treffen die Musiker auch auf die *Adam und Eva*-Schauspieler Martin Brambach und Anna Bertheau, werden von ihnen angerempelt und beklaut, geohrfeigt oder einfach verfolgt. Haben sich alle Mitglieder im Proberaum eingefunden, vereinigt sich auch das Bild zu einem Ganzen, bleibt aber dennoch in den vier Split-Screens bestehen.

„Das war seine Idee, das wollte er immer schon mal machen, irgendwas mit Split Screen, vielleicht mit vier, vielleicht kann jeder eine Kamera haben, das war relativ schnell so eine Idee für ihn, weil er fand diese Elvis-Dokumentation, wo wahnsinnig viel Split Screen ist, irgendwie ganz spannend.“

⁴⁵⁴ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴⁵⁵ Vgl. Henry Keazor/Thorsten Wübbena, *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld: transcript²2007, S. 167.

⁴⁵⁶ Keazor/Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S. 167.

Kurz davor irgendwann mal wieder gesehen und das fand er irgendwie cool, diese vielen Bilder und die Idee, man könnte das eigentlich auch machen, aber halt anders, einfach mit Kameras – fertig.“⁴⁵⁷

Gemeint ist die Dokumentation *Elvis on Tour*⁴⁵⁸ für dessen Beratung in der Montage sich Martin Scorsese verantwortlich zeigt. Hier haben die Split Screens dreierlei Funktion. Erstens, um ebenfalls Gleichzeitigkeit zu suggerieren. So werden zum Beispiel die Bühnensansage und Elvis Ankunft mit dem Auto am Veranstaltungsort neben einander gestellt. Zweitens, um verschiedene Alternativen anzubieten, wenn beispielsweise drei verschiedene Auftritte desselben Songs dergleichen montiert werden und der Zuschauer Vergleiche ziehen kann. Drittens werden verschiedene Kameraperspektiven bei Auftritten gezeigt, zum Beispiel Elvis in Großaufnahme, Backgroundsänger und Band und das Publikum.

Aber Jörg Kalt parodiert noch ein weiteres, oft rezipiertes Moment der Musikgeschichte. Wenn sich das Bild zu einem Ganzen vereinigt hat und die gesamte Band zu sehen ist, nimmt Simon Schwarz am Bühnenrand Platz, unterstreicht die Textzeilen „Babababab“ mit hochgehaltenen Schildern, die dies auch visuell wieder geben und erinnert so an Bob Dylans *Subterranean Homesick Blues*, zu sehen in der von Don Alan Pennebaker gedrehten Dokumentation *Don't look back*⁴⁵⁹.

„Die von Dylan erdachte und von Pennebaker gedrehte Sequenz verweigert sich all dem ganz bewusst, indem sie Dylan in einer einzigen Einstellung ohne Schnitte zeigt, und den eigentlichen Protagonisten des Ganzen nicht nur im unattraktiven Ambiente eines mit Gerüsten vollgestellten Hinterhofs zeigt, sondern ihm zudem auch noch an den rechten Bildrand rückt. Darüber hinaus »interpretiert« der Sänger sein Stück, indem er nach und nach leidenschaftslos die in großen, z. T. etwas ungelassenen Buchstaben auf Papierbögen gemalten Kern- und Reizworten der Lyrics [...] vorführt [...]. Jedoch selbst dabei regiert das Understatement, denn gelegentlich ist Dylan zu langsam oder zu schnell, so dass zu lesendes und gesungenes Wort immer wieder asynchron laufen [...]. Interessanterweise ist es dieser Aspekt des Fehlerhaften, der gegen Ende der 80er Jahre auf humorvolle Weise rezipiert wurde [...].“⁴⁶⁰

Der Dreh von *Happy together* ist einem sehr engen Zeitplan unterlegen. Nachdem Jörg Kalt in Berlin gelandet ist, ist mit den Vorbereitungen gleich begonnen worden, wie mir Simon Schwarz weiter berichtet:

⁴⁵⁷ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴⁵⁸ *Elvis on Tour*, Regie: Robert Abel/Pierre Adidge, USA 1972.

⁴⁵⁹ *Don't look Back*, Regie: Don Alan Pennebaker, USA 1967.

⁴⁶⁰ Keazor/Wübbena, *Video thrills the Radio Star*, S. 430.

„Dann haben Jörg und ich uns am Freitag mit dem Aufnahmeleiter und Markus Kanter getroffen, sind die Locations abgegangen, haben gesagt, was wir uns vorstellen könnten und sind dann heim nach zwei, drei Stunden, haben uns hingesetzt an einen großen Tisch, haben alles voll mit Papier gelegt und haben eigentlich das dann begonnen zu entwerfen. Drei Schauspieler haben wir und dann wirklich gezeichneter Lageplan, was könnten wir machen. Um vier Uhr früh waren wir fertig mit allem und dann sind wir um acht dorthin gefahren, haben das ganze Team begrüßt, das war riesengroß, weil wir hatten vier Kameraleute, dann war der Cutter noch da, dann hatte jedes Kamerateam vier Leute dabei, weil du hast eine Kamera benötigt, du hast einen gebraucht, der den führt, den Kameramann, du hast einen gebraucht, der das Licht hält und du hast einen gebraucht, der die Musik hält, weil die mussten ja Playback singen und die mussten alle gleich starten und der musste immer mitgehen, damit die immer wissen, wo die gerade sind. Dann haben wir das geübt relativ lang, dann haben wir es fünfundzwanzig Mal gedreht, haben es nie angesehen, haben gesagt super danke, bei den fünfundzwanzig Mal wird was dabei sein und dann haben wir uns bei der Box Film, die hatten einen Schneiderraum, hat sich der Cutter zu uns gesetzt und dann sind wir relativ bald, ich glaube, wir werden so gegen achtzehn, neunzehn Uhr fertig gewesen sein. Und dann sind wir in den Schneiderraum und ich glaube um drei Uhr früh hatten wir den Clip fertig und um elf am nächsten Tag sind alle gekommen, also die von der Boxfilm und von BMG, haben sich das angesehen, haben das abgenommen und das war's. Und er ist in den Flieger und wieder zurück. Wir hatten drei Tage voll Gas geben und das war aber super, das war auch er.“⁴⁶¹

Gerade das Arbeiten unter Zeitdruck hat die optimalen Bedingungen für Jörg Kalts Schaffen geboten.

„Einfach drei Tage so intensiv und dann aber ist es aus und vorbei, das fand er auch gut, das war eben er. Er konnte wahnsinnig schnell viel Gas geben, so wie er die Kolumnen immer sehr auf den letzten Drücker geschrieben hat, also wirklich immer auf den letzten Drücker, so war er bei der Arbeit auch. Das ist halt so seine Art gewesen.“⁴⁶²

Fuzzy Casino selbst kommentieren den Dreh auf ihrer Homepage am 17. März 2003 so:

„Was für ein Wochenende: 3 Tage Equipment-, Deko- und Möbel-Transporte, 37 freiwillige Helfer, Kameramänner, Assistenten, Schauspieler, Statisten und Filmemacher, 1 fieser Aufnahmeleiter, 1 unglaublicher Regisseur und 16 Stunden Videodreh – und am Ende alle glücklich. Auch an dieser Stelle noch mal ein riesiges Dankeschön von der Band an alle Beteiligten, vor allem an die Professionellen und die Künstler, die ihre Zeit geopfert haben, allen voran die Denker und Macher des 1. FC Videodreh: Simon Schwarz und Jörg Kalt.“⁴⁶³

⁴⁶¹ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ www.fuzzycasino.de/v4/news03.htm, Zugriff am 29. 4. 2011.

Unter ähnlichem Zeitdruck hat Jörg Kalt auch bei seinem zweiten Filmprojekt gestanden, das sich während des Aufenthaltes in New York 1998 spontan ergeben hat. Er und Eva Testor sind im Hotel 17 untergebracht gewesen, dem Ort, an dem Woody Allens *Manhattan Murder Mystery*⁴⁶⁴ gedreht worden ist. Nachdem beide schon eine Woche Material angesammelt haben und das Team durch Marco Antoniazzi und Niki Mossböck verstärkt wird, kommt es noch zu einer sehr netten Anekdote, die ich hier auch nicht vorenthalten möchte. „Dann sind wir noch mit dem Jörg zum Friseur gegangen und er hat sich rasieren lassen und das war dieser Salon, wo immer der Robert De Niro war. Und da war er dann quasi der Robert De Niro und wir haben ihn gefilmt, wie er rasiert wird.“⁴⁶⁵ Das Filmmaterial, das ich leider noch nicht sichten konnte, existiert noch und wird hoffentlich bald zu sehen sein. Es ist ein sehr schönes Beispiel für Jörg Kalts Hang, das Leben zu fiktionalisieren und sich einer Atmosphäre hinzugeben. Aber zurück zum Hotel, das übrigens auch schon zu seiner Jugendzeit ein Ort gewesen ist, den es aufzusuchen gegolten hat. Stefan Bachmann erzählt mir, dass ein gemeinsamer Freund das Hotel 17 entdeckt hat und nachdem er selbst auch dort gewesen ist, ist nun Jörg Kalt an der Reihe gewesen. „Und dann hat er angefangen, dadurch dass wir schon so lange im Hotel waren, die ganzen Bewohner kennen zu lernen. Und da ist dann die Idee entstanden, dass wir die, weil die alle schon ewig dort wohnen, interviewen.“⁴⁶⁶

Living in a box beginnt mit einer Stimme, die einem Mann gehört, der nicht sichtbar ist, denn Irving möchte nicht gefilmt werden. Er ist die eindrucksvollste Figur des Films, er bleibt im Gedächtnis, obwohl er nicht gesehen wird. Marco Antoniazzi, der eigentlich für den Ton zuständig gewesen ist, erinnert sich: „Das beste Interview überhaupt, dass nur im Ton ist, da war ich sogar nicht dabei, weil der Typ so scheu war. Der hat zum Jörg eine Beziehung aufgebaut und wollte aber uns nicht sehen.“⁴⁶⁷ Von Irving handelt auch Jörg Kalts Kolumne „Desaster und Nischen“⁴⁶⁸, die als Begleittext zum Film gelesen werden kann und dadurch ein zusätzliches Bild vermittelt.

„Irving blieb vor mir stehen, rückte seinen Indianerkopfschmuck gerade, setzte den Klapptisch ab, schloss die Finger seiner linken Hand fester um den Baseballschläger und begann auf ein Niemand im Nichts zu fluchen, die Siebzehnte Straße hinab, Richtung 2nd Avenue. [...] Ich stellte mich ihm in den Weg und betete meinen Satz herunter. Irving linste durch seine Krankenkassenbrille, die seine Gesichtsmitte auf Pflaumengröße verkleinerte,

⁴⁶⁴ *Manhattan Murder Mystery*, Regie: Woody Allen, USA 1993.

⁴⁶⁵ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Gespräch mit Marco Antoniazzi am 4. 3. 2011, Wien.

⁴⁶⁸ Jörg Kalt, „Desaster und Nischen“, *Mögliche Filme. Gesammelte Texte*, Wien: Czernin 2008, S. 152-154.

hörte zu und schüttelte den Kopf. Zwanzig Minuten später hatte ich ihn so weit. Ein Interview im Tausch gegen zehn Dollar und ein Kilo Fried Rice.“⁴⁶⁹

Irving Prager lebt genauso wie Martin Axelrath, der österreichische Wurzeln hat, Thomas Cutner und Mary Sawyer schon viele Jahre im Hotel 17. In nahen Einstellungen und Close ups zeigt Jörg Kalt die Interviewten, wie sie über den Grund ihres Aufenthaltes, ihre Berufe und Privatleben und ihre Probleme mit dem Manager erzählen. Keiner von ihnen hat geplant gehabt länger hier zu bleiben. Die günstige Miete oder der fehlende familiäre Halt hat sie dazu gebracht. Sie scheinen „zu groß“ für das Filmbild zu sein, immer wieder stoßen sie an den Bildrand oder passen gar nicht mehr richtig hinein. Die beengte Lebenssituation wird auch dadurch deutlich gemacht, dass Zimmershots der jeweiligen Bewohner in Auf- und Untersicht gezeigt werden. Die Räume sind voll gestopft mit privaten Habseligkeiten, im Unterschied dazu werden Bilder vermutlich vom Filmteam eigenen Hotelzimmer gegen geschnitten, das leer ist und dadurch relativ geräumig und weit wirkt. Dazu ist *Campari Soda* von Taxi zu hören. Einen „Blick“ auf Irvings Zimmer erhascht man wiederum nur über Kalts Kolumne. „Dann sitze ich in seinem Zimmer, zwölf Quadratmeter groß, von ferne an einen militärischen Streichelzoo erinnernd, die Einrichtung ist in Olivgrün gehalten, an den Wänden hängen ausgestopfte Tiere.“⁴⁷⁰ Wenn Irving zu hören ist, wird das Hotel in Detailaufnahmen gezeigt: Lifttüren, Hotelzimmer, Flure und die Eingangshalle. Durch Überblendungen und Spiegelungen sieht man oft Menschen durch das Hotel geistern oder flüchtig vorüber huschen. Diese Einstellungen werden oft durch fade in –fade out begleitet, eine Zäsur, die Irving noch mehr als etwas Besonderes hervorhebt. Eine Sicht auf den Flur, wird von einer Szene aus *Manhattan Murder Mystery* entlehnt und Woody Allens Film somit zitiert. Die Dreharbeiten dazu hätten ihr Schwierigkeiten bereitet, erzählt Mary Sawyer, denn sie hat ihr Zimmer für deren Dauer nicht verlassen dürfen. Auch dieses kriegt man übrigens nicht zu Gesicht, sie lässt niemanden hinein. Sie wird am Dach des Hotels interviewt, auch hier mit nahen und Großaufnahmen, die sie begrenzen.

Auffallend ist auch, dass Jörg Kalt als Interviewer sehr präsent ist. Ähnlich wie Irving ist er nicht sichtbar, jedoch räumt ihm seine Stimme einen großen Teil in seinem Film ein. Und noch etwas verbindet den Regisseur mit seinem eigentümlichen Protagonisten. Während die anderen Hotelbewohner ohne Hintergrundmusik auskommen, wird Irving meist von Bert Kaempfert begleitet. *Campari Soda* von Taxi scheint wiederum Jörg Kalts Erkennungsmelodie zu sein. Das von dem Zürcher Dominique Grandjean geschriebene Lied

⁴⁶⁹ Kalt, „Desaster und Nischen“, S. 152.

⁴⁷⁰ Kalt, „Desaster und Nischen“, S. 153.

ist immer dann zu hören, wenn seine Position eingenommen wird. Es kommt genau dreimal zum Einsatz. Zu Beginn, wenn der Titel *Living in a box* über eine Szene aus Woody Allens *Manhattan Murder Mystery* gelegt wird. Wir sehen die Schauseite des Hotels, sowie Diane Keaton und Allen, die darauf blicken. Es folgt ein Schnitt auf die Fassade in Untersicht. Dieser Blick von außen ist es, den Kalt und sein Team einnehmen. Zweitens ertönt das Schweizer Lied an bereits erwähnter Stelle, wenn das „leere“ Hotelzimmer gegen das voll geräumte von Thomas Cutner gestellt wird. Und drittens entlässt es uns wieder aus dem Film. Die Abschlussshots vom Dach des Hotels werden von *Campari Soda* begleitet, der letzte Blick schweift zum freien Himmel, an dem sich ein Flugzeug zeigt.

Es ist das Spiel mit den Gegensätzen – Enge und Weite, Heimat und Fremde, Stagnation und Flüchtigkeit – das den Film ausmacht. Letztendlich ist es dann doch eine Dokumentation über homeless people geworden. Sie alle bewohnen einen „Nicht-Ort“, einen Ort der Durchreise, der flüchtigen Begegnungen.⁴⁷¹ In Verbindung mit *Campari Soda* wird die Frage nach Heimat und Zugehörigkeit aufgeworfen. „Grandjeans Lied handelt vom Verschwinden – es beschreibt in lyrischer Mundart den Selbstverlust in luftigen Höhen.“⁴⁷² Jörg Kalt selbst betont diesen Gegensatz in seinem Regiestatement, ebenso wie den Begriff der Freiheit. „4 Touristen auf einer stationären Reise. 4 Dauermieter in einem Hotel in New York. Einer lebt seit 50 Jahren im selben Zimmer. Einen frage ich, was er in seinem 10 Quadratmeter großem Raum, in dem kaum Stehplatz vorhanden ist, empfinde. „Freiheit“, sagt er.“⁴⁷³

Sechs Jahre später, im Sommer 2004, kehrt Jörg Kalt noch einmal für Dreharbeiten nach New York zurück. Er ist Regieassistent bei *Vienna's lost daughters*⁴⁷⁴, das unter der Regie von Mirjam Unger entsteht und von der Mobilefilm, respektive Eva Testor, die hierbei ebenfalls die Kameraarbeit übernommen hat, und Nina Kusturica produziert wird. Der Film besucht „Wiens verlorene Töchter“ in ihrer neuen Heimat, nachdem sie als Kinder und Jugendliche mit der Machtübernahme Hitlers flüchten mussten und begleitet sie in ihrem heutigen Alltag. Im Unterschied zu *Living in a box* begrenzt hier die Kamera die Menschen nicht, sie folgt ihnen.

„Und da war eigentlich immer die Tendenz da, die Dinge auch wirklich in Bewegung zu bringen. Und auch bei dem Projekt war das Wichtigste eben aus

⁴⁷¹ Vgl. Augé, *Orte und Nicht-Orte*.

⁴⁷² Matthias Daum, „Vom Verschwinden. Zur Geschichte des besten Schweizer Popsongs - «Campari Soda»“, *NZZ Online*, 9. 12. 2006, www.nzz.ch/2006/12/09/ku/articleEPV2C.html, Zugriff am 1. 12. 2011.

⁴⁷³ Jörg Kalt, „Living in a box“, *Diagonale 2006*, Katalog, Wien: Diagonale 2006, S. 242.

⁴⁷⁴ *Vienna's lost daughters*, Regie: Mirjam Unger, Österreich 2004.

dem Interviewessel aufstehen und ins Leben gehen. Was nicht leicht war, wenn man Doku macht, weil man dreht wirklich viel und den ganzen Tag, haben wir gesagt, wir machen möglichst Handkamera, also so viel Handkamera wie geht. Und so waren wir alle in Bewegung mit den Damen, die uns durch ihr Leben geführt haben.“⁴⁷⁵

Als Gemeinsamkeit könnte vielleicht der Einsatz des Wiener Lieds im Falle von *Vienna's lost daughters* und des in Schweizer Mundart gesungenen Lieds in *Living in a box* angesehen werden, die beide ein Heimatgefühl ausdrücken. In Jörg Kalts Fall ist hier der Bezug wieder sehr konkret auf ihn gerichtet, während in Mirjam Ungers Film dadurch das ambivalente Verständnis von Zugehörigkeit zum Ausdruck kommt, denn das Lied wird über die Bilder der Skyline der neuen Heimat New York gelegt. Kalt sucht in dieser Zeit auch seinen alten Drehort wieder auf.

„Er war schon extrem sentimental. Und dann ist er noch einmal in das Hotel gegangen und zu dem Alten, der in Österreich geboren wurde. Und er hat bei dem angeklopft und der hat immer noch dort gewohnt und hat sich aber überhaupt nicht mehr an ihn erinnert. Überhaupt nicht. Gar nichts mehr. Und da war er schon sehr enttäuscht, dass da gar nichts mehr ist. Er hat schon gern die Orte wieder aufgesucht, die Drehorte. Er hat so unsentimental getan, aber er war immer total sentimental.“⁴⁷⁶

Als Mirjam Ungers Regieassistent fungiert Jörg Kalt auch in dem Kurzfilm *Speak easy*⁴⁷⁷. Überhaupt ist er in einer Reihe von Arbeiten der Neuen Österreichischen Welle in unterschiedlichen Rollen zu entdecken. In Bezug auf Kathrin Resetarits Filme schreibt Verena Mund über das Netzwerk unter den Filmemacherinnen und auch über das Thema von weiblichen Solidargemeinschaften in den Arbeiten selbst.⁴⁷⁸ Auch Jörg Kalt wird in diesem Zusammenhang als ihr Regisseur erwähnt, darüber hinaus geht die Beschäftigung aber nicht. Für Antonin Svobodas *Immer nie am Meer*⁴⁷⁹ schreibt er am Drehbuch mit beziehungsweise ist er für den Übergang vom Treatment zum Drehbuch verantwortlich. In Jessica Hausners *Flora* hat er eine Statistenrolle inne, die ihn als das Model „Nino im neongelben Ganzkörperanzug“ einer White-Trash Bad-Taste Modenschau zeigt. Später ist er an der Bar mit rosa Mütze im Hintergrund zu entdecken. Wenn man in Jessica Hausners Film, der sich

⁴⁷⁵ *Vienna's lost daughters*, Regie: Mirjam Unger, DVD Video, polyfilm video 2007, 00:01:55-00:02:15; (Österreich 2004).

⁴⁷⁶ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

⁴⁷⁷ *Speak easy*, Regie: Mirjam Unger, Österreich 1997.

⁴⁷⁸ Vgl. Verena Mund „Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 122-135.

⁴⁷⁹ *Immer nie am Meer*, Regie: Antonin Svoboda, Österreich 2007.

durch Sprachlosigkeit auszeichnet, so wie Elisabeth Büttner den Fokus auf den Blick setzt⁴⁸⁰, so fällt vor allem der von Jörg Kalt auf. An der Bar starrt er aus dem Bild hinaus, nimmt überhaupt nicht am Geschehen vor ihm teil. Auch hier ist er wieder ein Außenstehender.⁴⁸¹ Trotzdem, und auch das ist irgendwie bezeichnend, er fällt auf. Sogar in einer kleinen Sprechrolle ist er in Barbara Alberts *Böse Zellen* zu sehen, als Teilnehmer einer Therapiegruppe, die Familienaufstellung praktiziert. Bei den Dreharbeiten zu Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* hat er das Catering übernommen. „Jörg hat das Filmemachen ja als ein weites Feld betrachtet, das Catering war da genauso drin wie Regie führen, schreiben oder anderes.“⁴⁸²

KALT KOCHT

Früher oder später ist es in meinen Gesprächen mit Jörg Kalts Freunden und Kollegen zu einer ähnlichen Aussage wie der von Ursula Strauss gekommen: „Er war ein sehr guter Koch. Ein fantastisch guter Koch. Ein sinnlicher Mensch, der Jörg war ein wahnsinnig sinnlicher Mensch.“⁴⁸³ Seine Beschäftigung mit dem Thema Kochen ging weit darüber hinaus, dass er seine männliche Hauptfigur Nick als Vorspeisenkoch arbeiten lässt. Von Martin Schwehla habe ich ein Treatment erhalten, von dem mir auch Simon Schwarz erzählt. „Hier kocht der Chef“ ist auch nur als Kolumne veröffentlicht worden.⁴⁸⁴ Ein Spitzenkoch, der von Josef Hader hätte gespielt werden sollen, endet nach einem Nervenzusammenbruch zunächst auf der Straße, wo ihm die Idee kommt, ein zweigeteiltes Lokal zu errichten, in dem Obdachlosen die besten Speisen serviert werden, die dann nur halb aufgegessen auf die andere Seite gebracht und einem gehobenen Publikum teuer verkauft werden. Ein Erfolg, der sich nur dadurch steigern lässt, dass er einen Würstelverkäufer, der mit Simon Schwarz besetzt gewesen wäre, kennen lernt und die Haubenküche in die Wursthaut presst und diese dann verkauft.

„Aber was eben spannend war, ist dass es diese Würste auf einem High End Produkt, dass es das inzwischen gibt. Dass er diese Entwicklung, die beim Kochen so ein bisschen gemacht wurde, dass er die tatsächlich auch erkannt hat und auch wirklich festgestellt hat, in fünf Jahren oder in zehn Jahren wird

⁴⁸⁰ Vgl. Elisabeth Büttner, „I. Das Privileg zu sehen“, *Filmhimmel Österreich I* 009, Hg. Christian Dewald, Wien: Filmarchiv Austria 23. März 2005, S. 5.

⁴⁸¹ *Flora*, Regie: Jessica Hausner, *Speak easy*, DVD Video, Hoanzl 2006, 0:15f; (Orig. Österreich 1996).

⁴⁸² Interview mit Barbara Albert per E-mail am 26. 6. 2011.

⁴⁸³ Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

⁴⁸⁴ Jörg Kalt, „Hier kocht der Chef“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 733, Februar 2003, S. 10f.

das Essen sich dort und dort hinbewegen. Da hat er relativ früh schon ein Gefühl dafür gehabt, wo sich was hinentwickeln kann. Daher wäre es nahe gelegen gewesen, dass er mal eine große Ess-Doku oder eine Dokuserie macht.“⁴⁸⁵

Die Dokumentation *Zum Essen* ist in Vorbereitung gewesen und mir liegt ein Konzept für eine Kochsendung vor, in der ein Lieblingsgericht eines Kandidaten von einem Spitzenkoch nachgekocht werden soll.⁴⁸⁶ Der Koch muss durch die Schilderung der Erinnerung heraus finden, wie er das Gericht am besten zubereiten kann. Jörg Kalt beschreibt also auch in diesem Konzept eine Rückwärtsbewegung von der Erinnerung an ein fertiges Gericht hin zu seinen einzelnen Zutaten. Auch erzählt mir Simon Schwarz von einer Restaurantidee, die sie gemeinsam mit Walter Schulz hätten verwirklichen wollen.

„Das war zu einer Zeit, wo dieses Showkochen noch gar nicht so richtig angesagt war. Hätte wahrscheinlich sogar funktioniert. Wir wollten einfach ein Lokal haben, wo die Küche quasi die Bühne ist. Du kannst dir nicht wünschen was du kriegst, sondern du kriegst das, was gekocht wird, aber zur späteren Stunde darfst du dich einmischen in die Bühne und darfst sagen, ich würde gerne auch was dazu beitragen.“⁴⁸⁷

In seiner Kolumne „Hotelbetrieb“ versucht Kalt bei den Filmfestspielen in Venedig Filmemacher und Schauspieler für seine Hotelidee zu begeistern.

„Nächstentags, die Geliebte versuchte Kate Winslet von unserem Vorhaben zu überzeugen, während ich, hinter drei Absperrungen verbarrikadiert, dem vorbeiparadierenden Antonio Banderas zurief: «Antonio! We're opening a Hotel in nothern France. Only filmstars will work there. It's the future of cinema! Forget all this! You could be a WAITER! Imagine!! Antonio!!»“⁴⁸⁸

Besonders amüsant ist die Essensthematik in einem Text, den er für die Zeitschrift *du* zum Thema Locarno geschrieben hat. „An Festivals fährt man, um gratis zu essen und das Gegessene sich dann wieder gratis wegmassieren zu lassen.“⁴⁸⁹ Jörg Kalt vergleicht hier Essensangebot und -qualität von verschiedenen Filmfestivals und gibt Empfehlungen ab, wohin sich die Reise lohnt. „Die Filme mietet man im folgenden Winter in der Videothek und kann dann immer noch behaupten, sie auf der Pizza gesehen zu haben.“⁴⁹⁰ In *Das Magazin*

⁴⁸⁵ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁴⁸⁶ Herzlichen Dank an Martin Schwehla für das zur Verfügung gestellte Sendungskonzept.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Jörg Kalt, „Hotelbetrieb“, *du Zeitschrift der Kultur* 701, November 1999, S. XVI+XX, hier S. XX.

⁴⁸⁹ Jörg Kalt, „Von den Vorzügen der Pizza Grande“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 778, August 2007, S. 62.

⁴⁹⁰ Kalt, „Von den Vorzügen der Pizza Grande“, S. 62.

veröffentlicht er außerdem eine Kritik über den österreichischen Wein.⁴⁹¹ In gewohnt amüsanter Weise dokumentiert er seinen Besuch bei fünf Jungwinzern und schreibt in Bezug auf die zunächst nur im Ausland erfolgte Wertschätzung der Weine einen Satz, der sich auch für die österreichische Filmszene und seine eigene Situation bewahrheitet. „So ist das in [Ö]sterreich, man muss entweder ins Ausland gehen oder sterben, um hier Anerkennung zu finden.“⁴⁹²

In *Das Magazin* veröffentlicht Kalt außerdem eine Kritik der Serie *Prison Break*: „Man kann wirklich nicht behaupten, dass sie sich keine Mühe gegeben hätten, die Leute, die «Prison Break» auf dem Gewissen haben. Nach solchen Sätzen steht gemeinhin ein Aber. Hier auch. Aber.“⁴⁹³ Eine Filmkritik als Kochrezept zeigt Jörg Kalt in der Kolumne „Schinken im Schlafrock“⁴⁹⁴, in der Schauspieler zum Beispiel als junges Gemüse umschrieben werden.

„Giessen Sie etwas Fond, den Sie zuvor mit wenigen Zitaten eingedickt haben, auf einen Teller. Platzieren Sie den Stoff auf dem Saucenspiegel und garnieren Sie ihn mit Gemüse und Sättigungsbeilage, bis er nicht mehr zu sehen ist. Flambieren Sie das Ganze mit künstlich hergestellter Botschaft und servieren Sie es noch warm und köchelnd. Nennen Sie das Gericht *Joan of Arc*. Nennen Sie sich selbst «Luc Besson».“⁴⁹⁵

Auf der DVD zu *Richtung Zukunft durch die Nacht* ist als Extra auch die von Eva Testor und Nicki Mossböck gestaltete Dokumentation *Kalt kocht* zu sehen. Hier spricht Jörg Kalt unter anderem auch über das Verbindende bei der Herstellung von Essen und von Filmen.

„Essen hat nichts mit Filmemachen zu tun, aber Kochen schon. Das ist sehr lapidar, im Sinne davon, dass du natürlich verschiedene Ingredienzien nimmst und sie zusammen mischt und sie dadurch besser werden beziehungsweise sich ergänzen und besser werden als das Ausgangsmaterial, meistens.“⁴⁹⁶

Jörg Kalt spricht auch den performativen Akt an, den beide Bereiche verbinden. „Kochen hat auch viel was mit Publikum zu tun. Für mich zumindest.“⁴⁹⁷

⁴⁹¹ Jörg Kalt, „Traube, Liebe, Hoffnung“, *Das Magazin*, 25. 6. 2007, <http://dasmagazin.ch/index.php/traube-liebe-hoffnung/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

⁴⁹² Kalt, „Traube, Liebe, Hoffnung“.

⁴⁹³ Jörg Kalt, „Nicht zu fassen“, *Das Magazin*, 23. 5. 2007, <http://dasmagazin.ch/index/nicht-zu-fassen/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

⁴⁹⁴ Jörg Kalt, „Schinken im Schlafrock“, *du Zeitschrift der Kultur* 704, März 2000, S. XVIII-XIX.

⁴⁹⁵ Kalt, „Schinken im Schlafrock“, S. XIX.

⁴⁹⁶ *Kalt kocht* (Österreich 1999/2008), 0:03f.

⁴⁹⁷ *Kalt kocht* (Österreich 1999/2008), 0:04.

Kalt kocht ist eines von insgesamt vier filmischen Dokumenten über Jörg Kalt. Das früheste ist ein von ihm selbst gestaltetes Porträt, das in der zweiten Hälfte des Jahre 1994 entstanden sein muss. Vermutlich ist das Video als Bewerbung für die Filmakademie gedacht gewesen, zumindest legt sein Erzählen seines Lebenslaufes den Verdacht nahe. Er befindet sich zu diesem Zeitpunkt in Wien, wohin er nach seinem Aufenthalt in Prag gezogen ist.

„Mein Name ist Jörg Kalt, ich bin am 11. 1. 1967 in Paris geboren, habe dort ungefähr eineinhalb Jahre gelebt und bin dann mit meiner Familie, meinen Eltern und meinem Bruder, nach Zürich gezogen, dort habe ich die Grundschule besucht. 1974 sind wir nach München gezogen, dort bin ich etwa zwei Jahre auf die Grundschule, dann aufs Gymnasium, dann ist mein Vater gestorben und wir sind 1987 [sic] zurück nach Zürich, wo ich dann das Gymnasium besucht hab, auch beendet hab, 1985 muss das gewesen sein...“⁴⁹⁸

Ein anfänglich schwarzes Bild, das sich nur auf die Stimme Jörg Kalts konzentrieren lässt, gibt den Blick auf eine Landkarte preis, die Paris zeigt. Mit seiner Handkamera fährt er die einzelnen Stationen seines Lebens auf derselben Landkarte weiter ab. Der Text wirkt nicht vorgelesen oder auswendig gelernt, sondern tatsächlich wie bei einem Vorstellungsgespräch, bei dem man sich schon vorher überlegt, was man seinem Ansprechpartner erzählen möchte, die Sätze dann aber doch im Moment formuliert. Das Filmmaterial ist erst im Nachhinein besprochen worden, was die gesetzten Schnitte und der darauf gelegte flüssige Text verraten. Die Kamera schweift im Raum herum, zeigt das schon zu Beginn erwähnte, von Steadman gestaltete Titus Andronicus Plakat und ein Bild von Jörg Kalt selbst. Ein Anarchiezeichen aus Zigaretten zierte die Pinnwand. An eine der weißen Wände projiziert Kalt seinen Erstling *Eternity starts here*.

1999 gedreht aber erst 2008 erschienen ist die Dokumentation *Kalt kocht*, die in seiner Küche in seinem Haus in Untertullnerbach gedreht worden ist, das auch als Set für *Richtung Zukunft durch die Nacht* gedient hat, und wohin man sich dadurch ein bisschen zurück versetzt fühlt. Es ist ein sehr gelöster Jörg Kalt zu sehen, der Ravioli kocht, in die Kamera schmunzelt und Anekdoten erzählt. An der Wand hängt ein Porträt von dem Pataphysiker Georges Perec und ein vermutlich selbst gemaltes Bild von Ubu. Gegen Ende zeigt der Film einen nachdenklichen Jörg Kalt, der nach seinem größten Traum gefragt, antwortet, dass er von dem was er gern macht, leben können möchte. Auf den Einwand, dass das viel zu

⁴⁹⁸ Selbstporträt Jörg Kalt, unveröffentlicht, 0:00; (Österreich ca. 1994).

realistisch für einen Traum ist, antwortete er: „Das ist nicht so realistisch.“⁴⁹⁹ Als seine größte Angst bezeichnet er in zehn Jahren immer noch dort zu sein, wo er heute ist.

Das dritte Dokument ist das Making of zu *Crash Test Dummies*, das einem ganz normalen Blick hinter die Kulissen folgt. Einige Schauspieler- und Regiestatements sind daraus schon zitiert worden.

Als jüngste und letzte Quelle sei der Film *Die Europa Tapes* erwähnt. Nach dem Vorbild von Wim Wenders' *Room 666*⁵⁰⁰ hat Markus Mörth seinen Film während der Diagonale 2006 im Hotel Europa gedreht. Dort lässt er verschiedene Regisseure allein mit einer Kamera und einem Fragebogen im Hotelzimmer zurück. Die Entscheidung, welche Filmemacher er zum Gespräch bittet, ist eine rein subjektive gewesen.

„Auf den Jörg bin ich gekommen, weil ich *Richtung Zukunft durch die Nacht* liebe. Ich fand den unglaublich klasse. Und dann haben wir uns einmal kurz getroffen und das war okay, es ist ja manchmal so, dass man eine gewisse Distanz hat oder das auch irgendwie gar nicht passt vom Gespräch und das war beim Jörg überhaupt nicht so. Das war einfach erstaunlich.“⁵⁰¹

Das Besondere an dem Film ist der Umgang der einzelnen Filmemacher mit dem leeren Raum, der ihnen zur Verfügung steht. Die meisten nehmen brav an dem vorbereiteten Sessel Platz und rühren sich nicht mehr vom Fleck. „Ich finde, dass er neben der Andrea Dusl, die die Eröffnungsgeschichte macht, eben der Einzige ist, der das Forum auch nützt.“⁵⁰² Jörg Kalt geht im Zimmer herum, tritt ab und zu hinter die Kamera und somit aus dem Bild und setzt sich, wenn er wieder sichtbar wird, nicht wie die anderen frontal, sondern seitlich zur Kamera gerichtet. Alle Regisseure haben sich mit den drei gleichen Fragen zur Zukunft des Kinos zu beschäftigen: Ist Kino eine Sprache, die verloren geht, eine aussterbende Kunst? Wie ist die persönliche Sicht der Zukunft des Kinos? Was ist die eigene Vision vom Kino der Zukunft – inhaltlich, formal und technisch? Kalts Antworten sind hier zum Teil schon wieder gegeben worden. Besonders schön zu sehen ist, wie er seinen Monolog durch sein Handeln unterstreicht.

„Und das Wunderbare an Kino und das Schöne an Film ist ja, dass man sozusagen die Möglichkeit hat, eine quasi perfekte Gegenwirklichkeit zu schaffen, sprich sozusagen eine andere Möglichkeit einer Wirklichkeit, da es die Wirklichkeit eh nie gibt, also diese Wirklichkeit, zum Beispiel auch dieser

⁴⁹⁹ *Kalt kocht* (Österreich 1999/2008), 0:16f.

⁵⁰⁰ *Chambre 666*, Regie: Wim Wenders, Deutschland/Frankreich 1982.

⁵⁰¹ Gespräch mit Markus Mörth am 27. 3. 2011, Graz.

⁵⁰² Ibid.

Raum, ist natürlich auf die eine Art und Weise wirklich, auf der anderen Seite ist er auch nur möglich. Ich sehe diesen Raum in meiner subjektiven Wirklichkeit. Der ist für mich subjektiv wirklich. Wenn da einer herein kommt, ist das eigentlich ein anderer Raum.“⁵⁰³

Kalts Raum unterscheidet sich tatsächlich stark von jenem der anderen Regisseure. Das Hotelzimmer mutiert unter seiner Aktion zur Bühne.

„Die Wenigsten trauen sich inszenatorisch an irgendwelche Grenzen zu gehen. Die Meisten probieren sich aus, aber du wirst ja schon an der Hochschule so ein bisschen darauf getrimmt, dass du keine Fehler machen darfst und keine Experimente machen darfst. Das ist ja das ganz Traurige an der Geschichte und ich glaube, er ist einer der wenigen, mutigen Leute gewesen, die wirklich nach einer Vision gearbeitet haben und die auch gefördert wurden, muss man auch dazu sagen, weil da hat schon jeder was gesehen in der Qualität.“⁵⁰⁴

Nach Jörg Kalts Tod wird seine Interviewsequenz als Installation bei der Diagonale 2008 gezeigt. „Das plant man ja nicht so, aber die Andrea Dösl hat gesagt, das ist ein Dokument, behalt diese Sachen gut auf, weil irgendwann einmal – und dann kam’s viel schneller, als man denken kann.“⁵⁰⁵ Kalt hinterlässt insgesamt vierzehn realisierte Filme, zwei davon – die beiden Animationsfilme – unvollständig, ein Musikvideo und das Ergebnis von fünfzehn Jahren Kolumnentätigkeit in der Zeitschrift *du*. Mit der Konzentration auf den Filmemacher Jörg Kalt sind andere Bereiche seines kreativen Schaffens unbeachtet geblieben. Seine Zeichnungen sind beispielsweise nur im sehr geringen Ausmaß abgebildet, stellen jedoch einen großen Teil seines künstlerischen Prozesses dar. Auch Kalts Theatertätigkeit, die allerdings sehr begrenzt ist, ist bisher unerwähnt geblieben. In Prag hat er am Theater Na zbradli als Dekorateur bei der Inszenierung von Tschechows *Die Möwe* mitgearbeitet. 2003 inszeniert er „Wir lieben Freddy“, ein Stück über Freddy Quinn, das in Koproduktion des Grazer Schauspielhauses mit dem TiB Wien entstanden ist.⁵⁰⁶ „Ich hätte gern noch ein Theaterstück von ihm gesehen. Ein Kochstück wäre dann gekommen. Ein Kochstück über Zeit. Mit seiner eigenen Musik.“⁵⁰⁷, so Simon Schwarz. Jörg Kalt hat ständig die Position als Außenseiter inne gehabt und sich auch oft bewusst dafür entschieden, sei es sich gegen das System der Prager Filmschule zu stellen oder gegen den naturalistischen Tenor in der österreichischen Filmszene. Das Ergebnis ist ein unermesslich großer Output eines kreativen

⁵⁰³ Jörg Kalt in: *Die Europa Tapes* (Österreich 2006), 0:41.

⁵⁰⁴ Gespräch mit Markus Mörth am 27. 3. 2011, Graz.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Vgl. *Der Standard*, 30. 1. 2003, S. 12.

⁵⁰⁷ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

Schaffensprozesses, der zeigt, dass die falsche Einstellung eben doch manchmal die richtige ist.

NACHHER

Jörg Kalts rege Kolumnentätigkeit in der Zeitschrift *du* hat den Einstieg für die Auseinandersetzung mit seinem gesamten filmischen Werk geboten. Anhand der literarischen Texte, die teils autobiografisch begründet und teils reine Fantasieprodukte sind, ist sein Schreibstil nachgezeichnet worden, der sich im Spiel mit der Form erstreckt. Auch wählt Kalt unterschiedliche Erzählperspektiven, oft wird in Ich-Form erzählt, dann wieder auktorial oder in Dialogform. Das Spiel mit der Perspektive beherrscht er ebenfalls in seinen Filmen, er experimentiert gerne mit Subjektiven und Einstellungen. Nicht nur in der Filmsprache, sondern auch durch seine literarischen Drehbücher und Dialoge unterscheidet er sich von den naturalistischen Arbeiten der neuen Welle des österreichischen Films, in deren Umfeld er Fuß zu fassen beginnt. Kalts filmische Laufbahn gründet allerdings in Prag, dessen surreales Umfeld den Nährboden für künftige Arbeiten bietet und neben vor allem amerikanischen, literarischen Vorbildern, gemeinsam mit der Pataphysik eine große Einflussquelle gebildet hat. Trotz der spärlichen Rezeption in der Presse und der geringen Bekanntheit in der Öffentlichkeit ist durch die Mitarbeit an Projekten anderer Filmemacher Kalts beachtliche Präsenz in der österreichischen Filmszene ersichtlich geworden. „Ich habe viel gelernt von ihm, muss ich echt sagen. In mir geht immer ein großes Stück Jörg mit. Und ich glaub, da geht es einigen so, hoffe ich.“⁵⁰⁸, so Simon Schwarz.

Nach Jörg Kalts Tod im Juli 2007 scheint ein zunehmendes Interesse an seinen Arbeiten laut zu werden. Wie eingangs erwähnt, zeigt das Österreichische Filmmuseum 2008 *Richtung Zukunft durch die Nacht* gemeinsam mit den gesammelten Kolumnen. Dass die Buchveröffentlichung noch zu Kalts Lebzeiten in Planung gewesen ist, erwähnt Stefan Bachmann.

„Er hat sich so ein bisschen etabliert gehabt. Das Buch war komplett so wie es jetzt da ist in der Vorbereitung, es musste nur noch fertig gemacht werden. Das war geplant und beschlossen zum Beispiel. *Crash Test Dummies* war natürlich kein kommerzieller Erfolg, aber es hat ihm zumindest ein bisschen Beachtung eingebracht. Das glaub ich schon, dass man gemerkt hat, dass da eine Begabung ist. Er hätte auf dem, was er sich erarbeitet hatte, natürlich irgendwie weiter machen können. Er war beruflich nicht in einer verzweiferten Lage.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Gespräch mit Simon Schwarz am 6. 2. 2011, Wien.

⁵⁰⁹ Gespräch mit Stefan Bachmann am 16. 3. 2011, Wien.

In Zürich zeigt René Moser 2009 im Kino Xenix die Retrospektive „Die unmöglich imaginären Filme des Jörg Kalt“, die, wie er mir gegenüber erwähnt, gut angenommen worden ist. „Da in der Schweiz einzig *Crash Test Dummies* in den Kinos zu sehen war, Jörg aber aufgrund seiner Texte für «Aha», «Das Magazin» und «du» – zumindest in der Region Zürich – ziemlich bekannt war, wurde die Retrospektive rege besucht.“⁵¹⁰ Dass Kalt im Ausland oft erfolgreicher gewesen ist, zeigen nicht nur seine Festivalerfolge, sondern zum Beispiel auch eine Kritik in *Das Magazin*, die sich auf *Crash Test Dummies* bezieht: „Hiermit wird der Antrag gestellt, den Film «Crash Test Dummies», [...] für die Schweiz zu adoptieren. [...] Eine Adoption des Werks hätte den Vorteil, dass man endlich wieder einmal von einem gelungenen Schweizer Film reden könnte.“⁵¹¹ Auch das Filmwochenende in Würzburg zeigt 2008 eine Retrospektive über Kalt. 2011 ist im Filmarchiv Austria eine zweiteilige Filmschau anlässlich sechzig Jahre Wiener Filmakademie zu sehen, in der auch einige Arbeiten von Jörg Kalt vorgestellt werden. Im Sommer des selben Jahres ist *Crash Test Dummies* ebenfalls Teil des Programms von Kino unter Sternen am Wiener Karlsplatz.

„Das Problem ist, dass der Jörg viel zu früh gegangen ist. Der hätte viel mehr noch arbeiten müssen, viel mehr von seinem künstlerischen Reichtum herzeigen, weil den hat er gehabt. Und den Humor hat er gehabt und die Klugheit hat er gehabt und die Wärme hat er gehabt.“⁵¹²

Kalt hinterlässt neben den realisierten Arbeiten auch eine Menge an in Vorbereitung befundenen Projekten. Allein seine möglichen und noch nicht gedrehten Filme würden eine ganze Arbeit füllen. Einer davon, der Kurzfilm *Shops around the corner*, wird von Eva Testor und Nina Kusturica noch fertig gestellt werden. „Das war eine Stärke vom Jörg, dass er alle Filme immer fertig gestellt hat. Und deshalb werden wir den sicher fertig machen.“⁵¹³ Es ist schön festzustellen, dass langsam ein Bewusstsein für Kalts Werke entsteht und sie sich allmählich in der Geschichte des österreichischen Films zu etablieren beginnen. Jedoch hätte Jörg Kalt es verdient, bereits zu Lebzeiten eine Wertschätzung zu erfahren.

⁵¹⁰ Interview mit René Moser per E-mail am 27. 4. 2011.

⁵¹¹ Guido Mingels, „Kalts Bruchpiloten“, *Das Magazin*, <http://dasmagazin.ch/index.php/kalts-bruchpiloten/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

⁵¹² Gespräch mit Ursula Strauss am 20. 2. 2011, Wien.

⁵¹³ Gespräch mit Eva Testor am 28. 1. 2011, Wien.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994.
- Baudrillard, Jean, „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 19-38.
- Boehncke, Heiner/Bernd Kuhne, „Werkstatt für potentielle Literatur“, *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*, Hg. Heiner Boehncke/Bernd Kuhne, Bremen: manholt 1993.
- Büttner, Elisabeth, „I. Das Privileg zu sehen“, *Filmhimmel Österreich I 009*, Hg. Christian Dewald, Wien: Filmarchiv Austria 23. März 2005.
- Camus, Albert, *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg: Rowohlt 1959.
- Cargnelli, Christian/Isabella Reicher, „Flucht nach Ägypten“, *Falter* 22, 1997, S. 58.
- Cargnelli, Christian, „Nouvelle Vague viennoise“, *Falter* 18, 1999, S. 62-63.
- Cargnelli, Christian, „Halt dich rein, halt dich raus“, *Falter* 13, 2002, S. 57.
- Dassanowsky, Robert von, *Austrian cinema. A history*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 2005.
- Der Standard*, 30.1.2003, S. 12.
- Ferentschik, Klaus, *'Pataphysik. Versuchung des Geistes*, Berlin: Matthes&Seitz 2006.
- Fraser, Julius T., *Die Zeit: vertraut und fremd*, aus dem Amerikanischen von Anita Ehlers, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1988.

Freud, Sigmund „Das Unheimliche“, *Psychologische Schriften*, Studienausgabe Band IV, Frankfurt am Main: S. Fischer⁷1989.

Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave. Second edition*, London: Wallflower Press²2005.

Hames, Peter, *Czech and Slovak cinema. Theme and tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.

Hediger, Vinzenz, „Töten und Abbilden. Zum medialen Dispositiv der Safari“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Mahren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 81-95.

Hermes, Manfred, „Die Neue Wiener Schule. Der aktuelle österreichische Film und sein sozialer Realismus“, *epd film* 4, 2004, S. 10f.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

Höller, Herwig, „Graz 2001. Neue Filme und Videos aus Graz“, *Diagonale 2002. Festival des österreichischen Films*, Katalog, Wien: Diagonale 2002, S. 106f.

Holloway, Ronald, „Osteuropäisches Kino“, *Offene Bilder. Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Hg. Bernhard Frankfurter, Wien: Promedia 1995, S. 129-135.

Jarry, Alfred, *König Ubu. Drama in fünf Akten*, aus dem Französischen von Ulrich Bossier, Stuttgart: Reclam 1996.

Jarry, Alfred, *Exploits & opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician. A neo-scientific novel*, aus dem Französischen von Simon Watson Taylor, Boston: Exact Change 1996.

Kafka, Franz, „Der Prozeß“, *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 238-434.

Kalt, Jörg, „Sittenreport“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 7, 1989.

Kalt, Jörg, „Der Penner“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 8, Februar 1990, S. XIII f.

Kalt, Jörg, „Der Schläfer“, *Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 8, Februar 1990, S. 13 f.

Kalt/Noyau (Hg.), *Tram∞. Sans Blague – Magazin für Schund und Sünde* 12, o. A.

Kalt, Jörg, „Zwei oder drei Dinge, die ich von mir weiß.“, *Diagonale 2006*, Katalog, Wien: Diagonale 2006, S. 240.

Kalt, Jörg, *Mögliche Filme*, Wien: Czernin 2008.

Kammerer, Dietmar, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Keazor, Henry/Thorsten Wübbena, *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Bielefeld: transcript²2007.

Lange-Berndt, Petra, „Vom Bienenschwarm zum Mottenlicht. Insekten im Spiel- und Experimentalfilm“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Mahren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 207-219.

Liehm, Mira/Antonín J. Liehm, *The most important art. Eastern European Film after 1945*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1977.

Loebenstein, Michael, „Welcome to Vienna“, *Falter* 10, 2005, Diagonalebeilage, S. 6-7.

Lommel, Michael, „Die Erkaltung der Restwärme. Surreale Milleniumsbilder in *Songs from the second floor*“, *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, Hrsg. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld: transcript 2008, S. 223-238.

McKechneay, Maya, „Wien-Mitte-Blues“, *Falter* 45, 2005, S. 67.

- Meyer, Imke, „Metonymic Visions: Globalization, Consumer Culture, and Mediated Affect in Barbara Albert's *Böse Zellen*“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 95-107.
- Meyrink, Gustav, *Der Golem*, Wien/München: Langen Müller 1972.
- Moldenhauer, Benjamin, „Von Affen und anderen Menschen. Der Primat als treuer Begleiter durch die Filmgeschichte“, *kolik film* 15, März 2011, S. 50-58.
- Möhring, Maren/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, „Tierfilme und Filmtiere. Eine Einleitung“, *Tiere im Film. Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*, Hg. Maren Möhring/Massimo Perinelli/Olaf Stieglitz, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 3-10.
- Moser, René, „Die unmöglich imaginären Filme des Jörg Kalt“, *Kino Xenix Programmheft*, April 2009, S. 1- 15.
- Mund, Verena, „Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 122-135.
- Orosz, Susanne, „Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus *Der Student von Prag* (1913)“, *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, Hg. Elfriede Ledig, München: Schaudig/Bauer/Ledig 1988.
- Österreichisches Filmmuseum (Hg.), „Jörg Kalt – Mögliche und wirkliche Filme. Lesung und Filmvorführung“, *Monatsprogramm Österreichisches Filmmuseum*, November 2008, S. 30.
- Perec, Georges, *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1992.
- Queneau, Raymond, *Stilübungen*, aus dem Französischen von Ludwig Harig/Eugen Helmlé, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

- Rebhandl, Bert, „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“, *Der neue österreichische Film*, Hg. Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1996, S. 17-46.
- Rebhandl, Bert, „Von der Natur zur Sache“, *Der Standard*, 28./29. 5. 1997, S. 17.
- Rebhandl, Bert, „Nicht anders möglich. Der neue österreichische Spielfilm und sein Mangel an Realitätssinn“, *kolik film* 1, März 2004, S. 6-10.
- Rebhandl, Bert, „Insel-Entertainment. Zu *Crash Test Dummies* von Jörg Kalt“, *kolik film* 3, März 2005, S. 64-66.
- Reicher, Isabella, „Fallstudien im öffentlichen Raum“, *Der Standard*, 15. 3. 2005, Sonderthema/Beilage, S. 29.
- Reicher, Isabella, „Geschichten aus der überberuhigten Zone“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Christian Dewald/Michael Loebenstein/Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin/Wien Museum 2010, S. 162-169.
- Resetarits, Kathrin, *Vögel sind zu Besuch*, Wien: Czernin 2007.
- Ricker-Abderhalden, Judith, „Die Kolumne als literarische Gattung. Bemerkungen zur neueren Kurzprosa der deutschsprachigen Schweiz“, 1945-1995. *Fünzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Hg. Gerhard P- Knapp/Gerd Labrousse, Amsterdam: Rodopi 1995, S. 211-237.
- Sathe, Nikhil, „Crossing Borders in Austrian Cinema at the Turn of the Century: Flicker, Allahyari, Albert“, *New Austrian Film*, Hg. Robert von Dassanowsky/Oliver C. Speck, New York/Oxford: Berghahn Books 2011, S. 227-241.
- Schätz, Joachim, „Ausweitung der Ampelphasen. Drehen in Wien und Wien als zeitgenössischer Filmschauplatz“, *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hg. Christian Dewald/Michael Loebenstein/Werner Michael Schwarz, Wien: Czernin/Wien Museum 2010, S. 38-43.

Schifferle, Hans, „Schmäh und Verzweiflung“, *epd film* 6, 2006, S. 22f.

Seiler, Christian, „Der letzte Schuss“, *profil* 9, 28. Februar 2005, S. 152f.

Sinic, Barbara, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.

Steadman, Ralph, *The joke's over. Bruised memories: Gonzo, Hunter S. Thompson, and me*, Orlando: Harvest Books 2007.

Swift, Jonathan, *Gullivers Reisen*, aus dem Englischen von Franz Kottenkamp, Frankfurt am Main: Insel 1974.

Thompson, Hunter S., *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, Illustrated by Ralph Steadman, London: Harper Perennial 2005.

Treber, Karsten, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez! 2005.

INTERNETQUELLEN

Arnold, Frank, „Beschleunigung bei niedriger Geschwindigkeit. Interview mit Jörg Kalt“, *Diagonale* 2005, Materialien # 002, www.diagonale.at/materialien, Zugriff über Bibliothek des Österreichischen Filmmuseums.

Daum, Matthias, „Vom Verschwinden. Zur Geschichte des besten Schweizer Popsongs - «Campari Soda»“, *NZZ Online*, 9. 12. 2006, www.nzz.ch/2006/12/09/ku/articleEPV2C.html, Zugriff am 1. 12. 2011.

Flos, Birgit, „Überlebenskunst im Testversuch. *Crash Test Dummies* von Jörg Kalt“, *Diagonale* 2005, Materialien #002, www.diagonale.at/materialien, Zugriff über die Bibliothek des Österreichischen Filmmuseums.

Guido Mingels, „Kalts Bruchpiloten“, *Das Magazin*, <http://dasmagazin.ch/index.php/kalts-bruchpiloten/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

Holzer, Catherine/Gini Brenner, „Kino im Sturzflug“, *skip*, www.skip.at/interview/295/, Zugriff am 27. 2. 2011.

Kalt, Jörg, „Nicht zu fassen“, *Das Magazin*, 23. 5. 2007, <http://dasmagazin.ch/index/nicht-zu-fassen/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

Kalt, Jörg, „Traube, Liebe, Hoffnung“, *Das Magazin*, 25. 6. 2007, <http://dasmagazin.ch/index.php/traube-liebe-hoffnung/>, Zugriff am 13. 4. 2010.

Pauleit, Winfried, „Filmwissenschaft und Videoüberwachung“, *nach dem film* 5, www.nachdemfilm.de/print/251, Zugriff am 11. 5. 2011.

„Crash Test Dummies“, *Berlinale 2005*, Katalog, www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2005/02_programm_2005/02_Filmdatenblatt_2005_20051724.php, Zugriff am 9. 3. 2010, S. 1-4.

www.amourfou.at/subs/set_pres.htm, Zugriff am 10. 4. 2010.

<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/05/verwertung/2-4-besuche/>, Zugriff am 29. 3. 2012.

www.filminstitut.at/de/besuchszahlen/, Zugriff am 29. März 2012.

www.fuzzycasino.de/v4/news03.htm, Zugriff am 29. 4. 2011.

KOLUMNENNACHWEIS

- Kalt, Jörg, „Geld und Nacktheit“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 1, Januar 1992, S. 89.
- Kalt, Jörg, „Prager Parerga, Teil 1“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 2, Februar 1992, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Bei den Lehmenschen“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 3, März 1992, S. 91.
- Kalt, Jörg, „c/o Sindelek“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 4, April 1992, S. 105.
- Kalt, Jörg, „Die Außenseite der Innenseite“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1992, S. 105.
- Kalt, Jörg, „Cold Meat“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 6, Juni 1992, S. 111.
- Kalt, Jörg, „Die falsche Einstellung ist die richtige“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 9, September 1992, S. 91.
- Kalt, Jörg, „Smrt, toto nedorozumení“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 11, November 1992, S. 115.
- Kalt, Jörg, „telephone/typer/tape/tv“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 1, Januar 1993, S. 111.
- Kalt, Jörg, „Der Leser ist der Mörder“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 3, März 1993, S. 91.
- Kalt, Jörg, „Der Hamster“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1993, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Motolheads“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 7, Juli 1993, S. 103.
- Kalt, Jörg, „Kleine Geschichte des Durchdrehens“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 9, September 1993, S. 99.
- Kalt, Jörg, „Alea iacta est“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 11, November 1993, S. 107.
- Kalt, Jörg, „Breaking the waves“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 2, Februar 1997, S. 87.
- Kalt, Jörg, „Independence day“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 3, März 1997, S. 87.
- Kalt, Jörg, „Midnight Run“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 4, April 1997, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Praxis Dr. Hasenbein“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1997, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Lost Highway“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 6, Juni 1997, S. 99.
- Kalt, Jörg, „A Close Shave“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 7/8, Juli/August 1997, S. 151.
- Kalt, Jörg, „The Element of Crime“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 9, September 1997, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Seven“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 10, Oktober 1997, S. 115.
- Kalt, Jörg, „Funny Games“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 11, November 1997, S. 103.
- Kalt, Jörg, „Volcano“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 12, Dezember 1997, S. 103.
- Kalt, Jörg, „Goodfellas“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 1, Januar 1998, S. 95.
- Kalt, Jörg, „Tomorrow never dies“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 2, Februar 1998, S. 87.
- Kalt, Jörg, „Face/Off“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 3, März 1998, S. o. A.
- Kalt, Jörg, „The usual suspects“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 4, April 1998, S. 92.

Kalt, Jörg, „Withnail and I“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 5, Mai 1998, S. 95.

Kalt, Jörg, „The Bonfire of the Vanities“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 6, Juni 1998, S. 95.

Kalt, Jörg, „Before Sunrise“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 7, Juli 1998, S. 96.

Kalt, Jörg, „Casino“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 8, August 1998, S. 91.

Kalt, Jörg, „Casino 2“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 9, September 1998, S. 103.

Kalt, Jörg, „Babe“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 10, Oktober 1998, S. 115.

Kalt, Jörg, „Ben Hur“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 11, November 1998, S. 101.

Kalt, Jörg, „Taxi Driver“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 12, Dezember 1998, S. 101.

Kalt, Jörg, „Raus aus der Wohnung“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 691, Januar 1999, S. 19.

Kalt, Jörg, „...denken Sie!“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 692, Februar 1999, S. X.

Kalt, Jörg, „Muss das sein?“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 693, März 1999, S. X.

Kalt, Jörg, „Desaster und Nischen“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 694, April 1999, S. XVIII.

Kalt, Jörg, „Falsche Beschreibung“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 695, Mai 1999, S. XIV.

Kalt, Jörg, „Möglich“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 696, Juni 1999, S. XXIII.

Kalt, Jörg, „Die Leiche lebt“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 697, Juli 1999, S. XIX.

Kalt, Jörg, „Steiermark“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 698, August 1999, S. XIX.

Kalt, Jörg, „ebeiL“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 699, September 1999, S. XXV.

Kalt, Jörg, „Das Herz der Tragik“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 700, Oktober 1999, S. XVI.

Kalt, Jörg, „Hotelbetrieb“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 701, November 1999, S. XVI + XX.

Kalt, Jörg, „Bilder pro Sekunde“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 702, Dezember 1999/Januar 2000, S. XXVI.

Kalt, Jörg, „Zeitlupe“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 703, Februar 2000, S. XVf.

Kalt, Jörg, „Schinken im Schlafrock“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 704, März 2000, S. XVIIIff.

Kalt, Jörg, „Schlaflos in Überall“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 705, April 2000, S. XXIV+XXVI.

Kalt, Jörg, „Moussaker“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 706, Mai 2000, S. XXII+XXV.

Kalt, Jörg, „Tu, Felix Austria, nuda!“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 707, Juni 2000, S. XVI.

Kalt, Jörg, „Suspense. Die Uhr zeigt einundzwanzig vor zwei“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 707, Juni 2000, S. 36, 38 + 39.

Kalt, Jörg, „Fieser Fermat“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 708, Juli/August 2000, S. XVIIIff.

Kalt, Jörg, „Im Wunderland“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 709, September 2000, S. XII+XVI.

Kalt, Jörg, „Gräte“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 710, Oktober 2000, S. XIX-XXII.

- Kalt, Jörg, „Belagerungszustand“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 711, November 2000, S. XXXVI.
- Kalt, Jörg, „Weltreise mit Scorsese“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 712, Dezember 2000, S. XXVI+XXIX.
- Kalt, Jörg, „Auf der Suche nach Xanadu“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 713, Februar 2001, S. 23+89.
- Kalt, Jörg, „Das Telekolleg in Pepita-Sakkos“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 714, März 2001, S. 19-22.
- Kalt, Jörg, „Bleistiftspitzen“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 715, April 2001, S. 18-21.
- Kalt, Jörg, „Danke PB“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 716, Mai 2001, S. 18, 20.
- Kalt, Jörg, „27. 12. 1895“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 717, Juni 2001, S. 27-29.
- Kalt, Jörg, „Cote“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 718, Juli 2001, S. 23-24.
- Kalt, Jörg, „Landleben“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 719, September 2001, S. 24f.
- Kalt, Jörg, „350 Pfund Ungarn“, *du Die Zeitschrift der Kultur*, 720, Oktober 2001, S. 20-22.
- Kalt, Jörg, „Supermarkt“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 722 Dezember 2001/Januar 2002, S. 29-30.
- Kalt, Jörg, „Die Kippfigur“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 723, Februar 2002, S. 19, 22.
- Kalt, Jörg, „Der Doppelgänger“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 724, März 2002, S. 16.
- Kalt, Jörg, „Horror“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 725, April 2002, S. 23.
- Kalt, Jörg, „Die Jury“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 726, Mai 2002, S. 17+19.
- Kalt, Jörg, „Relativ“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 727, Juni 2002, S. 22f.
- Kalt, Jörg, „Casting“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 728, Juli/August 2002, S. 23f.
- Kalt, Jörg, „Die lästigen Haustiere“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 729, September 2002, S. 16-18.
- Kalt, Jörg, „Pretty a Premiere“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 729, September 2002, S. 84f.
- Kalt, Jörg, „Was tun Sie hier?“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 730, Oktober 2002, S. 15f.
- Kalt, Jörg, „Osmose“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 731, November 2002, S. 22.
- Kalt, Jörg, „Die ruhige Hand des zitternden Mannes“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 732, Dezember 2002/Januar 2003, S. 22f.
- Kalt, Jörg, „Hier kocht der Chef“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 733, Februar 2003, S. 10f.
- Kalt, Jörg, „Der Vorführer“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 734, März 2003, S. 13f.
- Kalt, Jörg, „Filmset/Innen/Tag“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 736, Mai 2003, S. 15f.
- Kalt, Jörg, „Das „Goldfinger““, *du Die Zeitschrift der Kultur* 737, Juni 2003, S. 22.
- Kalt, Jörg, „Das letzte Kino“, *du Die Zeitschrift der Kultur* 738, Juli/August 2003, S. 16.

- Kalt, Jörg, „Charles de Gaulle“, *du Zeitschrift für Kultur* 743, Februar 2004, S. 74.
- Kalt, Jörg, „Baby“, *du Zeitschrift für Kultur* 744, März 2004, S. o. A.
- Kalt, Jörg, „Black Hole Sun“, *du Zeitschrift für Kultur* 745, April 2004, S. 74.
- Kalt, Jörg, „La ville au bout du monde“, *du Zeitschrift für Kultur* 746, Mai 2004, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Zimmer 12“, *du Zeitschrift für Kultur* 747, Juni 2004, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Grammatik“, *du Zeitschrift für Kultur* 748, Juli/August 2004, S. 94.
- Kalt, Jörg, „Tiere“, *du Zeitschrift für Kultur* 749, September 2004, S. 79.
- Kalt, Jörg, „Kerr“, *du Zeitschrift für Kultur* 750, Oktober 2004, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Die Nacht, in der die Monster laufen lernten“, *du Zeitschrift für Kultur* 750, Oktober 2004, S. 72f.
- Kalt, Jörg, „Kim-Duk und der Klimakanal“, *du Zeitschrift für Kultur* 751, November 2004, S. 75.
- Kalt, Jörg, „Julie“, *du Zeitschrift für Kultur* 752, Dezember 2004/Januar 2005, S. o. A.
- Kalt, Jörg, „Der Alte“, *du Zeitschrift für Kultur* 753, Februar 2005, S. 66.
- Kalt, Jörg, „Facts“, *du Zeitschrift für Kultur* 754, März 2005, S. 66.
- Kalt, Jörg, „2 + 2“, *du Zeitschrift für Kultur* 755, April 2005, S. 70.
- Kalt, Jörg, „«Die Wurst»“, *du Zeitschrift für Kultur* 756, Mai 2005, S. 70.
- Kalt, Jörg, „Der verkehrte Mann“, *du Zeitschrift für Kultur* 757, Juni 2005, S. 66.
- Kalt, Jörg, „Verschwörung“, *du Zeitschrift für Kultur* 758, Juli/August 2005, S. 94.
- Kalt, Jörg, „Das ist die Liebe der Matrosen“, *du Zeitschrift für Kultur* 759, September 2005, S. 66.
- Kalt, Jörg, „Koma“, *du Zeitschrift für Kultur* 760, Oktober 2005, S. 66.
- Kalt, Jörg, „Das schöne Nest“, *du Zeitschrift für Kultur* 761, November 2005, S. 68.
- Kalt, Jörg, „Ein Leben“, *du Zeitschrift für Kultur* 762, Dezember 2005/Januar 2006, S. 92.
- Kalt, Jörg, „Anton und Antonia“, *du Zeitschrift für Kultur* 763, Februar 2006, S. 74.
- Kalt, Jörg, „Moral“, *du Zeitschrift für Kultur* 764, März 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Kolumne“, *du Zeitschrift für Kultur* 765, April 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Hikikomori“, *du Zeitschrift für Kultur* 766, Mai 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Hippies“, *du Zeitschrift für Kultur* 767, Juni 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Il sogno“, *du Zeitschrift für Kultur* 768, Juli/August 2006, S. 98.
- Kalt, Jörg, „Collateral Damage 2“, *du Zeitschrift für Kultur* 769, September 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Dejan“, *du Zeitschrift für Kultur* 770, Oktober 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Das Phantom“, *du Zeitschrift für Kultur* 771, November 2006, S. 78.
- Kalt, Jörg, „Meine Frau“, *du Zeitschrift für Kultur* 772, Dezember 2006/Januar 2007, S. 102.

Kalt, Jörg, „Island Life“, *Du Kulturmagazin* 773, Februar 2007, S. 78.

Kalt, Jörg, „Die normative Kraft des Faktischen“, *Du Kulturmagazin* 774, März 2007, S. 78.

Kalt, Jörg, „Morituri te salutant“, *Du Kulturmagazin* 775, April 2007, S. 78.

Kalt, Jörg, „Mann mit Tätowierung schläft“, *Du Kulturmagazin* 776, Mai 2007, S. 78.

Kalt, Jörg, „You called me Jackie, I called you Edna“, *Du Kulturmagazin* 777, Juni/Juli 2007, S. 102.

Kalt, Jörg, „Die lästigen Haustiere“, *Du Kulturmagazin* 778, August 2007, S. 82.

Kalt, Jörg, „Von den Vorzügen der Pizza Grande“, *Du Kulturmagazin* 778, August 2007, S. 62.

Kalt, Jörg, „Taschenmesser“, *Du Kulturmagazin* 782, Dezember/Januar 2007, S. 76+78.

FILMOGRAPHIE

Adam und Eva, Regie: Paul Harather, Deutschland/Österreich 2003.

Ägypten, Regie: Kathrin Resetarits, Österreich 1997.

Böse Zellen, Regie: Barbara Albert, Österreich/Deutschland/Schweiz 2003.

Breaking the waves, Regie: Lars von Trier, Spanien/Dänemark/Schweden/Frankreich/Niederlande/Norwegen/ Island 1996.

Casino, Regie: Martin Scorsese, USA/Frankreich 1995.

Chambre 666, Regie: Wim Wenders, Deutschland/Frankreich 1982.

Die Europa Tapes, Regie: Markus Mörth, Österreich 2006.

Die fetten Jahre sind vorbei, Regie: Hans Weingartner, Österreich/Deutschland 2004.

Dirty Dancing, Regie: Emile Ardolino, USA 1987.

Don't look Back, Regie: Don Alan Pennebaker, USA 1967.

Elvis on Tour, Regie: Robert Abel/Pierre Adidge, USA 1972.

Flora, Regie: Jessica Hausner, Österreich 1996.

Goodfellas, Regie: Martin Scorsese, USA 1990.

Immer nie am Meer, Regie: Antonin Svoboda, Österreich 2007.

Kalt kocht, Regie: Eva Testor/Niki Mossböck, Österreich 1999/2008.

Manhattan Murder Mystery, Regie: Woody Allen, USA 1993.

Midnight Run, Regie: Martin Brest, USA 1988.

Morgan: A suitable case for treatment, Regie: Karel Reisz, Großbritannien 1966.

Mystery Men, Regie: Kinka Usher, USA 1999.

Nordrand, Regie: Barbara Albert, Österreich 1999.

Prípád pro začínajícího kata, Regie: Pavel Juracek, Tschechoslowakei 1970.

Peter Kubelka, *Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film. Ein Vortrag mit Beispielen, gehalten im Österreichischen Filmmuseum am 10. November 2002 im Rahmen des Symposiums Film/Denken*, DVD, Zone 2003.

Taxi Driver, Regie: Martin Scorsese, USA 1976.

Sånger från andra våningen, Regie: Roy Andersson, Dänemark/Norwegen/Schweden 2000.

Speak easy, Regie: Mirjam Unger, Österreich 1997.

Spiele Leben, Regie: Antonin Svoboda, Österreich/Schweiz 2005.

Tomatenköpfe, Regie: Paul Horn/Harald Hund/Karo Meiburger, Österreich 2002.

Vienna's lost daughters, Regie: Mirjam Unger, Österreich 2004.

Withnail and I, Regie: Bruce Robinson, Großbritannien 1987.

FILMOGRAPHIE JÖRG KALT (CHRONOLOGISCH)

Eternity starts here, Regie: Jörg Kalt, Tschechien 1992/1993.

Opel 69, Regie: Jörg Kalt, Tschechien 1994.

Steak eyes, Regie: Jörg Kalt, o. A.

Meat Beef, Regie: Jörg Kalt, o. A.

Taste the waste, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1995.

Pokerfresse, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1996.

Selbstporträt Jörg Kalt, Österreich ca. 1994.

Telekolleg 'Pataphysik, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1996.

Bitte – Danke. Gute Fahrt!, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1997.

Meine Mutter war ein Metzger, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1997.

Lesen macht tot, Regie: Jörg Kalt, Österreich 1999/2000.

Living in a box, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2000.

Salon Nova. Albanien! Ich liebe Inseln!, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2001/2002.

Richtung Zukunft durch die Nacht, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2002.

Happy together, Regie: Jörg Kalt, Deutschland 2003.

Crash Test Dummies, Regie: Jörg Kalt, Österreich 2005.

ANHANG

ZUSAMMENFASSUNG

Jörg Kalt ist ein Unbekannter im österreichischen Kino. 1967 in der Schweiz geboren, beginnt er für verschiedene Magazine zu schreiben, besonders für die Zeitschrift *du*, für die er von 1991 bis 2007 regelmäßig Kolumnen verfasst. Diese durchdringen und begleiten seine Arbeit als Filmemacher, die ungefähr zeitgleich in Prag an der Filmschule FAMU ihren Ausgangspunkt nimmt. Ein paar Jahre später kommt Kalt nach Wien, um dort an der Filmakademie unter anderen mit Barbara Albert, Kathrin Resetarits, Mirjam Unger und Jessica Hausner zu studieren. Sie bilden die weiblich dominierte Nouvelle Vague viennoise, die Anfang der Neunziger in der Presse ausgerufen wird. Kalts Filme unterscheiden sich sehr von dieser naturalistischen Bewegung, was dazu führt, dass er in der Öffentlichkeit gänzlich unbeachtet bleibt und erst durch seinen Diplomfilm *Richtung Zukunft durch die Nacht* geringe Aufmerksamkeit erfährt. 2005 eröffnet er die Diagonale mit seinem letzten Werk *Crash Test Dummies*, das sich durch seine Entstehungsgeschichte leichter dem realistisch geprägten, neuen österreichischen Kino zuordnen lässt und von der Presse auch so gelesen wird. Sein zuletzt geplantes Filmprojekt *Tiere* bleibt durch seinen Suizid 2007 unvollendet und ist nur als Drehbuchversion erhalten.

Die Arbeit untersucht Jörg Kalts gesamtes filmisches Oeuvre, sowie seine Kolumnen der Zeitschrift *du* und stellt Verbindungen zwischen literarischem und filmischem Schaffen her. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf einige Drehbücher gelegt, die eine hohe literarische Qualität aufweisen. Eine Analyse des *Tiere*-Projekts macht den Übergang von Literatur zum Film besonders deutlich und weist außerdem auf Verbindungen zu anderen filmischen Arbeiten hin. Neben literarischen wie filmischen Vorbildern Kalts, wird auch auf dessen Liebe zur 'Pataphysik, der Wissenschaft der imaginären Lösungen, eingegangen. Folgend werden Motive und Themen besprochen, die seine Arbeiten dominieren. Der Umgang mit dem Zeit- und Wirklichkeitsbegriff ist dabei ebenso bestimmend, wie die Beschäftigung mit Doppelgängern, Tieren und der Kochthematik. Auch den persönlichen Komponenten in Kalts Werken wird Beachtung geschenkt, die sich teils in der Wahl der Drehorte und der Schauspieler, teils im Inhalt wiederfinden. Die Umsetzung dieser Stoffe erfolgt durch eine eigenständige Erzählweise, die sich im Spiel mit der Form und in oft eingesetzten Perspektivenwechseln niederschlägt.

Die Quellenlage zu dem Filmemacher ist rar, Sekundärliteratur ist kaum vorhanden. Die vorliegende Arbeit stützt sich deshalb vor allem auf Gespräche mit Kalts Familie und

Freunden, die ein sehr persönliches Bild entstehen lassen. Ziel ist es die Außenseiterposition Jörg Kalts aufzuzeigen und zu ergründen, sowie ihr entgegenzuwirken in dem ihm ein Platz in der österreichischen Filmgeschichte zugestanden wird. Denn wie sich zeigt ist Jörg Kalt trotz allem medialen Desinteresses ein wichtiger Bestandteil der Wiener Filmszene gewesen, sei es durch seine eigene Arbeit oder durch die Mitarbeit an Projekten anderer Regisseure. Ein erkennbar zunehmendes Interesse an seinen Werken nach seinem Tod bestätigt diese These.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Angaben

Name	Katharina Stöger
Geburtsdatum	10. 10. 1987
Geburtsort	Mistelbach
E-mail Adresse	kathi.stoeger@centerspot.at

Werdegang

September 1998 – Juni 2006	Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf
12. Juni 2006	Matura
2006 – 2012	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Wahlfächer Skandinavistik und Germanistik)
seit 2011	Bachelorstudium der Kunstgeschichte

Fremdsprachen

Englisch, Norwegisch

Praktische Tätigkeit

17. April 2009- 31. März 2010	Praktikum im Archiv des Österreichischen Filmmuseums, Dokumentations- und Filmsammlung
6. – 31. Juli 2010	Sommerkurs in norwegischer Sprache und Kultur an der Universität in Bergen
21. Oktober – 3. November 2010	Jurymitglied der Standard-Leserjury bei der Viennale 2010