



Interview mit Elke Weber-Moore

Würden Sie *storno* als Heimatfilm bezeichnen?

Wenn man „Heimat“ als Ausgangspunkt und Projektionsfläche für die Sehnsüchte der Menschen definiert: ja. Aber mit dem, was man normalerweise mit dem Genre Heimatfilm bezeichnet, hat *Storno* wenig zu tun. Das, was von der Dorfidylle übrig geblieben ist – wenn es je eine war – ist nur noch der Schein. Die Neubausiedlung überwuchert langsam den alten Dorfkern mit den Fachwerkhäusern, und die Bauern betreiben ihre Höfe bis auf wenige Ausnahmen als Mondscheinbetriebe. Die meisten haben einen Job in der Stadt. Es gibt schon lange keinen Laden mehr im Dorf, zum Einkaufen fährt man in die Megamärkte auf der grünen Wiese. Und direkt neben dem Dorf rauscht der Verkehr auf der Autobahn. *Storno* ist ein Heimatfilm im neuen Gewand, vielleicht wäre „Heimatmovie“ eine bessere Bezeichnung.

Es geht um das Zusammenprallen von Alt und Neu, um die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, alte Frauen in Tracht, die mit größter Selbstverständlichkeit Mikrowellenherde bedienen, Menschen, die einen völlig unverständlichen Dialekt sprechen und gebannt vor den Game-Shows im Satellitenfernsehen sitzen. Das hat mich interessiert: Wie lebt es sich in einem Dorf, das irgendwie immer an der Schwelle zu stehen scheint und in dem jede Veränderung offensichtlich und einschneidend ist? Was bewegt die Menschen, welche Träume haben sie, welche Sehnsüchte? Und was hält sie letzten Endes im Dorf?

Ich habe versucht, das Landleben so realistisch darzustellen, wie es im Rahmen der Geschichte möglich war. Natürlich läßt sich in neunzig Minuten Film nicht alles unterbringen. Ich wollte diese Realität so zei-

gen, daß sie sich zum Märchen öffnen darf – daß Märchen, Wünsche und Sehnsüchte mit zu dieser Realität gehören. Ich wollte einen Sommerfilm machen - auch wenn die Sonne während der Dreharbeiten viel zu selten in Erscheinung trat. Die Leichtigkeit ist Programm, das Lächeln, auch über sich selbst, steht am Ende des Films. Ein sommerliches Heimatmovie, wenn man so will.

Hassenhausen, das Filmdorf in *storno*, existiert tatsächlich. Sie selbst sind dort aufgewachsen. Warum haben Sie sich entschieden, ausgerechnet in Ihrem Heimatdorf zu drehen?

Ich bin direkt nach dem Abitur aus Hassenhausen weggegangen, und mein Leben in Berlin hatte lange Zeit nichts mit dem Leben in Dorf zu tun, die Welten waren klar voneinander getrennt. Aber den Wunsch gab es schon lange, einen Film dort zu machen, wo ich herkomme. Das Dorf ist der Ort, der mir so nahe ist wie kaum ein anderer auf der Welt, ob es mir paßt oder nicht. Alle Veränderungen, die dort stattfinden, beobachte ich mit größtem Misstrauen – wie vielleicht alle, die weggegangen sind und ihre Erinnerungen mitgenommen haben – denn jede Veränderung kommt einem wie ein Betrug an der eigenen Vergangenheit vor.

Beim Drehbuchschreiben bin ich immer von einem „kleinen hessischen Dorf“ ausgegangen, in der Produktionsvorbereitung musste ich mich dann entscheiden, ob ich in meinem Heimatdorf oder an einem mir völlig fremden Ort drehen sollte. In Hassenhausen stand für mich viel auf dem Spiel, es konnte alles schief gehen. Würden die Leute im Dorf das Stadtvolk-Filmteam und mich in einer für sie unbekannteren Rolle als Regisseurin akzeptieren?

Wie würde sich das Team in dieser Situation verhalten? Würden es Spannungen im Dorf wegen der Unbequemlichkeiten durch die Dreharbeiten geben, würden sie Geschwindigkeitsbeschränkungen, Straßensperrungen, LKWs, Krach und Menschen noch hinnehmen, wenn die Begeisterung der ersten Tage schwächer geworden war? Andererseits sah ich in dem Wagnis, im eigenen Dorf zu drehen, auch die Chance für den Film, ein hohes Maß an „Echtheit“ zu haben. Das war mir wichtig. Und es war die Chance, die Welten, die mir bis dahin unvereinbar schienen, zusammenzubringen. All dies hat letzten Endes den Ausschlag für Hassenhausen gegeben.

Welchen Einfluss hatte das echte Hassenhausen auf den Film? Oder sollte es nur die Kulisse bilden?

Das Dorf ist immer mehr zu einem wesentlichen Faktor in der Entstehung des Films geworden. Nicht nur, dass alle kleinen Neben- und Statistenrollen hauptsächlich mit Dorfbewohnern besetzt sind, das Dorf hat auch sonst in jeder Hinsicht mitgewirkt – das Traktortraining für Andreas Patton, den Zeltaufbau für das Feuerwehrfest, an dem, wie im Dorf üblich, alle männlichen Dorfbewohner unter 85 teilnahmen – wir wurden immer großzügig unterstützt. Das Feuerwehrfest fand dann gleich zweimal statt, einmal als unser inszeniertes Filmfest mit der Dorfbevölkerung als Mitwirkenden und am nächsten Tag als reguläres Dorffest – mit einem sehr entspannten Team, das sich an der Biertheke und auf dem Tanzboden großartig in die Dorfwelt integrierte.

Natürlich hat diese Integration ihren Preis, und ein Auftragsauftrag für die örtliche Freiwillige Feuerwehr – die auch die Filmfeuerwehr ist – ist schnell unterschrieben. Das geht dann, wie bei Andreas Patton und

Cornelius Schwalm, sehr unbürokratisch, mit formlosen Anträgen auf eingeweichten Bierfilzen.

Vieles von dem, was im Film als Ausstattung daherkommt, war einfach so da. Ich habe es als Herausforderung und Sicherheit gleichermaßen erlebt, vorgefundene und mir sehr vertraute Orte anders zu beleben. Was neu geschaffen wurde, war das Familienhaus von Stefanie, ein altes, leerstehendes Bauernhaus, das komplett neu eingerichtet werden mußte – die Dorfbewölkerung hat das Ergebnis mit großem Interesse schon im Vorfeld der Dreharbeiten besichtigt. Darüber hinaus war ein Großteil der Ausstattungsstücke Dorfinventar – die Schweine und Traktoren meines Vaters, die Hasen von Horst Wahl etc. Die Außenrequisiteurin kannte nach Abschluß der Dreharbeiten jeden Stein, jedes Wohnzimmer und jede Neuigkeit im Dorf.

Nicht nur, dass Sie in Ihrem Heimatdorf gedreht haben – die Rolle von Stefanies Sohn haben Sie mit Adrian, einem Ihrer beiden eigenen Kinder besetzt. Geraten Fiktion und Wirklichkeit da nicht zu sehr durcheinander?

Es gibt einen Standardspruch von Produktionsleitern, der sagt: Tiere und Kinder gehören nicht ans Set. Ich weiß jetzt, was sie meinen. Es ist sicher nicht ganz unproblematisch, mit Kindern zu arbeiten, ihr Sender ist sehr fein entwickelt dafür, dass es von ihrem Wollen abhängt, ob eine Einstellung gelingt oder nicht. Sie brauchen eine klare Linie von seiten der Regie – in meinem Fall, als Mutter, die mit dem eigenen Kind arbeitet, stellte sich das Problem noch einmal gesondert dar. Ich war froh, daß mir die Trennung meiner Berufs- und Mutterrolle einfach gemacht wurde durch den Einsatz von Adrians Vater, meinem Mann Eoin Moore, der sich um Adrian kümmerte – als Vater, als Coach und als Mittler zwischen den Wel-

ten. Doch so kompliziert sich manches in der Arbeit mit einem – damals knapp vierjährigen – Kind darstellt, so einfach ist es andererseits. Scheinbar mühelos schlüpfen Kinder in eine Rolle, das Spiel gehört zu ihrem Leben, und das, was sie tun, hat eine große Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit. Und am Ende sitzt man verblüfft im Schnitt und erkennt das eigene Kind nicht wieder.

Wie detailliert waren Dialoge, Kameraführung, die Inszenierung im Drehbuch oder Storyboard vorgegeben, welchen Raum für spontane Entscheidungen und Situationen gab es?

Wir sind mit einer relativ klaren Vorstellung von den Bildern, die wir suchen, in die Dreharbeiten gegangen, aber nicht mit einer genauen Auflösung des gesamten Drehbuchs. Es gab eine detaillierte Auflösung für einige der Schlüsselszenen und für aufwendige Szenen wie die gesamte Festzeltsequenz, die aus Budgetgründen innerhalb eines Tages abgedreht sein mußte. Für solche Szenen haben wir auch mit Storyboards gearbeitet, um die Komplexität der Abläufe in den Griff zu bekommen. Für die restlichen Szenen haben wir im Vorfeld eine Auflösung überlegt, uns aber nicht darauf festgelegt, um eine gewisse Offenheit zu gewährleisten und auf Veränderung reagieren zu können. Zudem lag zwischen der Planung der visuellen Gestaltung des Films und dem Beginn der Dreharbeiten noch eine Woche Probenzeit mit den Schauspielern, in der viele der Szenen in der gemeinsamen Arbeit erst ihre endgültige Form gefunden haben – die Entscheidung für die jeweilige Auflösung konnte also erst danach stattfinden.

Warum haben Sie sich dafür entschieden, mit der Handkamera zu arbeiten?

Für die Kameraarbeit war grundle-

gend, daß wir der vermeintlichen Statik des Dorflebens und dem Eindruck des Idylls, der heilen Welt etwas entgegensetzen wollten. Der Film ist komplett aus der Hand gedreht, die Kamera kann sich bewegen, muß es aber nicht, kann leichter und schneller wählen und dichter an den Figuren bleiben. Dank der Erfahrung und dem Können von Michael Hammon, der einen sehr genauen und auch neugierigen Blick auf das für die Szene und für die Figuren Wesentliche hat, war die Entscheidung für die Handkamera von Anfang an die richtige Entscheidung für mich.

Darüber hinaus ging es mir darum, einen Fluss herzustellen, der in sich stimmt – und nicht unbedingt zu unterbrechen oder auf Schnitt zu drehen, sondern die Situation eher über einen Schwenk oder eine Bewegung aufzulösen als über einen Schnitt oder eine inszenierte Sicherheitszone. Ein zweites wichtiges Kriterium für die visuelle Umsetzung war die Farbgestaltung: die Bilder wurden schon im Aufnahmeprozess entsättigt, in der Postproduktion wurde dieser Prozess noch einmal forciert – wieder um den Eindruck des Idylls zu brechen.

Im Schnitt hatte ich dann das Glück, mit Monika Schindler zusammenzuarbeiten. Ihre Erfahrung war sehr hilfreich, zumal sie über all diese Erfahrung keinen eingefahrenen Routineblick bekommen hat, sondern im Gegenteil sehr frisch in ihrer Herangehensweise und sehr klar in ihrem Blick für die wichtigen Dinge, für die Menschen ist. Entscheidend war auch ihr sicheres Gefühl für den Rhythmus und die Gesamtheit des Films.

Wie hat sich die Mischung aus Professionellen und Laiendarstellern auf die Arbeit und den Film ausgewirkt?

Sehr positiv, denke ich. Zunächst gab es die beiden noch eher uner-

fahrenen Hauptdarstellerinnen: Paula Paul, die ich auf einer Berlinale-Party kennengelernt hatte und die für die Rolle von Anfang an richtig war – und erst recht, als ich sie beim Casting erlebt hatte. Und Fanny Staffa, die noch in der Schauspielschule war und genau die charmante Sprödeheit hatte, die ich gesucht hatte. Mit beiden konnte ich mich auf der Ebene der Debütantinnen treffen, was positiv war. Die Männerrollen habe ich dann mit „gestandenen“ Schauspielern besetzt – Simon Schwarz, Andreas Patton und Cornelius Schwalm -, ebenso die Rolle von Stefanies Mutter (Regine Vergeen). Die meisten anderen Rollen habe ich mit Laiendarstellern aus Hassenhausen und den umliegenden Dörfern besetzt. Die Mischung war gut zu handhaben.

Wir hatten eine Woche intensiver Probenzeit, und es ergaben sich solche Kombinationen wie bei den Eltern von Stefanie: Regine Vergeen brachte ihre Erfahrung und ihre Kenntnisse mit, der Vater, der von einem Laiendarsteller aus einem Nachbardorf gespielt wurde, hatte ihr diesbezüglich auch etwas voraus. Beide konnten voneinander lernen, und es kam zu einem wirklichen Austausch. Es war auch nicht allzu schwierig, die Laiendarsteller zu finden, viele habe ich original besetzt: Die Feuerwehr ist die Feuerwehr, die Volkstanzgruppe die Volkstanzgruppe – auf deren Engagement konnte ich in jedem Fall zählen, im Dorf ist es immer noch Ehrensache, so etwas zu machen und es gut zu machen.

Es fällt auf, dass es die Frauen in Ihrem Film sind, die aus der Routine des vorgegebenen Lebensrahmens ausbrechen wollen, während die Männer offenbar problemlos ihren Platz in der Dorfstruktur einnehmen. Ist das vorsichtige Aufbegehren von Steffi und Gabi auch der Versuch, aus der Männerwelt auszubrechen?

Stefanie will einen Mann zurückhaben, und zwar den Vater ihres Kindes, weswegen ein anderer für sie zunächst ja gar nicht in Frage kommt. Es sieht also nicht so aus, als wolle sie aus der Männerwelt ausbrechen. Erst am Ende, als sie ihren kleinen Rachefeldzug startet, könnte man vielleicht auf die Idee kommen. Und Gabi hat diese fixe Idee mit ihrem verschwundenen amerikanischen Vater, den sie so dringend finden will – die Reise nach Amerika hat sie ursprünglich mit Frank geplant. Steffi und Gabi wollen gar nicht so unbedingt weg aus dem Dorf. Ich glaube, es wäre eine falsche Prämisse, den Film so zu sehen.

Männer sind in der Regel anders und formeller als Frauen in die Dorfstruktur eingebunden, im Vereinsleben oder wo auch immer. Viele Frauen, die ich im Dorf kenne, überschauen mehr und suchen auch nach etwas anderem. Für die Figur der Gabi gibt es ein Vorbild im Dorf, verheiratet, Mutter, seit ihrer Geburt im Dorf. Sie überrascht mich immer wieder. Vor kurzem hat sie begonnen, sich mit Buddhismus zu beschäftigen. Ihr Mann versteht das überhaupt nicht und sagt: Naja, wenn's dir Spaß macht... Aber mit ihm darüber reden könnte sie nie. Diese Offenheit, diesen Wunsch, über den eigenen Tellerrand zu schauen, finde ich öfters bei Frauen als bei Männern.

Ist storno mit seinen beiden durchaus mitreißenden Protagonistinnen das, was man gemeinhin einen Frauenfilm nennt?

Vielleicht insofern, als er Frauen Spaß macht. Aber was soll das sein, ein Frauenfilm? Es geht in *storno* um zwei spezielle Frauen, aber es gibt wenig Anlass zu vermuten, dass die beiden wirklich repräsentativ sind. Ich habe nicht versucht, eine Typologie junger Landfrauen zu entwickeln. Ich glaube, es lassen sich ein paar Dinge in *storno* wie-

dererkennen, und das können Frauen in diesem Fall vielleicht besser als Männer. Aber das ist Spekulation.

Ich weiß nicht, wie zum Beispiel Männer vom Land den Film im Vergleich zu Frauen aus der Stadt erleben, oder umgekehrt. Ich hoffe, dass jeder für sich etwas entdecken kann.

Warum heißt der Film „storno“?

Der Ausgangspunkt für den Film hat mit dem Schlussbild zu tun: Steffi und Gabi auf dem Parkplatz, sie haben es geschafft, sie könnten gehen – das ist ihre wesentliche Erfahrung. Aber sie müssen nicht gehen. Sie haben eine ganz neue, selbstbewusste Entscheidungsfreiheit gewonnen, sie haben ihrem scheinbar vorgezeichneten Schicksal ein Schnippchen geschlagen. Was sie vielleicht von vielen unterscheidet, ist ihr Eigensinn und ihr Beharren auf ihren Träumen und Sehnsüchten, so dumm und banal sie erscheinen mögen. Und es ist ihr Mut, am Ende das Alte mit neuem Blick wiederzuentdecken und zu lachen: Über die verpaßten Möglichkeiten, die verlorenen Jahre, die unerwarteten Winkelzüge des Schicksals. Happy-Ends sind kein Muss in Hassenhausen.