

Kleiner Leitfaden für einen Film und seine Begleitwerke

HUNDE DER EINSAMKEIT

Dein Schatten der Abfall – Die Eros Kadaver Show

FilmMusikPoem von Peter Wagner



HUNDE DER EINSAMKEIT
Dein Schatten der Abfall – Die Eros Kadaver Show

FilmMusikPoem von Peter Wagner
Uraufführung

Musik: Eros Kadaver und sein Fürst
(PeterW. und Rainer Paul)

Premiere:
Mi, 13. Mai 2015, 20.00 Uhr, Offenes Haus Oberwart

Weitere Vorstellungen:
Fr, 15. Mai 2015 – 20.00 Uhr, Offenes Haus Oberwart
Sa, 16. Mai 2015 - 20.00 Uhr, Offenes Haus Oberwart

Premiere Kärnten:
Do, 21. Mai 2015 – 20.00 Uhr, Theaterkeller im Stift Viktring

DarstellerInnen: Bella Ban, Heinrich Baumgartner, Julio Becerra Romo, Zoltan Dani,
Gerhard Duffek, Tania Golden, Anna Hein, Michael Kuglitsch, Nicole Mühl, Erich Pacher,
Sandra Pascal, Peter Raab, Sabrina Rupp, Michael Thomas, PeterW. u.a.

Mitwirkende Live-Performance: Eveline Rabold – Gesang, Georg Müllner – Videodesign
und Bass, Rainer Paul – Gitarren, PeterW. – Live-Einrichtung und Gesang

Produktion: Peter Wagner mit Unterstützung des Offenen Hauses Oberwart 2015

Vorwort

Es mag befremdlich, ja verräterisch erscheinen, einem Film eine Art Leitfaden für sein Verständnis voranzustellen. Ist es nicht so, dass ein Film allein aus der Suggestivität seiner selbst zu wirken hat bzw. aus ihr alleine seine Legitimität bezieht, ungeachtet seines Inhalts, der selten den alleinigen Grund für seine Anziehungskraft bzw. den Grad seiner Faszination ausmacht?

Ich habe fast sieben Jahre mit diesem Film gekämpft. Egal wo und wann, er war bei mir, teils obsessiv mich bearbeitend, teils beunruhigend brütend in mich verkrochen. Ich will damit sagen, dass es nicht nur die persönliche Identität eines Künstlers ist, die ein Kunstwerk schafft, sondern dass es auch das Werk sein kann, das eine künstlerische Identität formt bzw. formen kann. In diesem Fall wird beides so sehr zutreffen, dass es nicht von einander zu trennen ist. Und ich vermute, dass es in erster Linie an der gewählten Methode liegt, die diesen Film zu *meinem* Film werden lassen konnte und musste.

Denn von allem Anfang an verzichtete ich sowohl auf ein Drehbuch als auch auf ein klar umrissenes Ziel, auf das nicht nur meine Arbeit, sondern letztlich der Film selbst zusteuern sollte. Wissend, wie gefährlich es ist, ziellos auf den so glatten wie dünnen Schichten zu treiben, unter denen gewaltige Massen an unterirdisch Unbewusstem gespeichert sind, mochte ich mich lange dennoch auf keine Strategie mit mir einigen. Ich bohrte an dieser Stelle durch die Fläche, ich bohrte an jener Stelle – und ließ den Film kommen, nicht *einfach kommen*, sondern *kommen*. Paradoxerweise erforderte dieses Kommenlassen Kraftanstrengungen, wie ich sie noch bei keinem anderen Werk, sei es literarischer, theatralischer, filmischer oder songschreibender Art, abrufen musste.

Aus einem imaginären Prolog:

„Es kommt der Punkt, da meinst du, du hättest viel gelesen, viel gesehen, Reisen gemacht, Sprachen gesprochen – vielleicht zu wenige, vielleicht zu viele -, und doch weißt du nichts. Nein, du weißt weniger als nichts, weil du in dem Maße, in dem du von allem angehäuft hast, eines nicht gefunden hast: Gewissheit.

Du weißt nur, dass *er* kommen wird, irgendwann, vielleicht bald, vielleicht lässt er sich noch Zeit. Aber er kommt. Und dies ist dann doch so etwas wie eine Gewissheit. Keine tröstliche. Oder vielleicht doch?

Dabei stimmt es nicht: Er wird gar nicht kommen. Weil er doch ständig da ist. Er ist so sehr da wie mein Schatten. *Er ist* mein Schatten.“

Peter Wagner, 2015

Die Anfänge

2004 produzierte der ORF ein Hörspiel von Peter Wagner mit dem Titel „Inland“, in dem der Stimmungswandel in Österreich unter den neuen gesellschaftlichen und politischen Realitäten der Nullerjahre anhand einer dramatisierten Profil-Ausgabe thematisiert wurde. Fünf Jahre später inszenierte der Autor und Regisseur das Stück „Und jetzt“ von Clemens Berger für das Offenes Haus Oberwart, in dem er erstmals auch mit professionellen AkteurInnen aus dem Bereich Modern Dance arbeitete. Da die Tage zwischen den Vorstellungen für Bühnenmitwirkende lange werden können, zumal in einem Hotelzimmer der Provinz, baten einige von ihnen den Regisseur, zwischendurch eine Szene mit ihnen vor Kamera zu drehen. Man sperrte sich in der Folge mit einer Filmcrew in der Kellerbar eines südburgenländischen Landgasthofes ein und drehte eine Episode nach einem Dialog aus dem ursprünglichen Hörspieltext „Inland“.



Zu diesem Zeitpunkt konnte der Autor nicht einmal im Ansatz erahnen, welches Ungeheuer an künstlerischer und energetischer Herausforderung aus diesem ersten Herantasten an einen vielleicht ja doch zu entwickelnden Film erwachsen würde. Von dem Ergebnis des ersten Drehs sind letztlich nur noch wenige Sekunden an direktem Material in das Endergebnis eingeflossen. Immerhin aber war es der Beginn einer Arbeit, die sich über fast sieben Jahren erstrecken sollte.

Eine Methode und ihre Mitstreiter

Mittlerweile ist die Entstehungsgeschichte des FilmMusikPoems „Hunde der Einsamkeit – Dein Schatten der Abfall – Die Eros Kadaver Show“ eine eigene Erzählung. Aus der Gepflogenheit, mit den Darstellern jeder weiteren Theaterproduktion eine Episode für einen sich nach und nach abzeichnenden Film zu drehen, wurde eine eigene Methode. Ohne jedes Budget bzw. unter der absichtlichen Weigerung, durch Ansuchen oder Sponsoring finanzielle Mittel zu lukrieren, entstand Episode um Episode. Viele der Darsteller der jeweils aktuellen Theaterproduktion, speziell jener im klagenfurter ensemble, aber auch befreundete oder gar nur zufällig hinzukommende Akteure schenkten dem Regisseur ein oder zwei Drehtage, manche auch mehr, ohne exakt zu wissen, in welchem Werk sie da eigentlich mitwirkten.

Die einzige Basis zwischen dem Regisseur und den Darstellern bestand im gegenseitigen Vertrauen auf den steten Behauptungswillen eines immer umfangreicher werdenden filmischen Werkes. Da aber diese Methode auch auf die unbedingte Wechselwirkung zwischen DarstellerInnen und dem Regisseur beruhte, flossen beispielsweise auch zwei Tanzszenen in die stets weiterwuchernde Dramaturgie des Films ein – eben weil die Protagonisten keine Schauspieler, sondern Tänzer waren, mit denen Peter Wagner für das Theater gearbeitet hatte.

Darüber hinaus sind einige Episoden auch ganz entschieden von den Persönlichkeiten ihrer Darsteller geprägt. Am signifikantesten zeigt sich dies bei der bildenden Künstlerin Bella Ban, die als Kostümbildnerin und stumme Bühnenrolle in einer Lampersberg-Uraufführung mit dem Regisseur gearbeitet hatte. Von ihr und ihrem damaligen Bühnenpartner Michael Kuglitsch als Figuren aus dem Stück angeregt (die nebstbei eine Kreation Peter Wagners selbst und dem Lampersberg-Triptychon als Spielbasis zgedacht waren), entstand die als letztes gedrehte Klammer über den Film, die von beiden auch selbst verkörpert wird: Einerseits das Medium, das in der symbolhaften Trinität von weißer, roter und schwarzer Frau über dem Schicksal der in ihrer Einsamkeit gefangenen Individuen schwebt, andererseits der buchhalterisch agierende Schicksalsvollstrecker, auf dessen Rolle als allegorischer Schatten noch weiter unten eingegangen wird.

Da waren aber auch weitere Mitstreiter von Anbeginn: der junge Stegersbacher Stefan Pfleger und Max Leimstättner, die den Regisseur an der Kamera und am Ton unterstützten, ersterer auch mit Flugaufnahmen. Ohne ihre teilweise zeitaufwändige Hingabe hätte der Großteil des Filmes nicht entstehen können.

Die Musik als Initiation – Parallelprodukt: die Doppel-CD

Und da war und ist vor allem Rainer Paul. Der Gitarrist und musikalische Partner von Peter Wagner (Eros Kadaver und sein Fürst) arrangierte, parallel zur filmischen Wucherung, einen Song nach dem anderen aus der neu zum Leben erweckten Songwriter-Identität des Regisseurs, sodass zugleich mit der Erstpräsentation des

FilmMusikPoems auch die gleichnamige Doppel-CD mit 20 Songs erscheinen wird. Rainer Paul spielte den Großteil der Musik aber nicht nur selbst ein, er steuerte auch einige Musikstücke für den Film bei.

So wenig konkret die Vorstellungen auf das filmische Endprodukt am Beginn der Arbeit gewesen sein mögen, so klar war von Anfang an die dramatische Verquickung der parallel zu den Episoden entstehenden Songs mit den bewegten Bildern. Keineswegs erfüllt die Musik dabei die suggestive Funktion sonst üblicher Filmmusik, sie ist im Gegenteil emanzipierter Partner, ja Konterpart in ihrem Zusammenwirken mit den einzelnen Episoden. Insofern lässt sich durchaus von einem Musikfilm sprechen, der – entsprechend der Vorgabe der Musik als eigenständiger dramatischer Körper – bei der Vorführung des Films größtenteils live begleitet wird.

Gut die Hälfte der Songs wurden nicht nur für den Film, sondern vornehmlich auch für die Stimme von Eveline Rabold geschrieben und komponiert. Neben Peter Wagner als männlichem Gesangspart sind auf der CD die Stimmen von Sabrina Rupp, Marco Blacetta, Philipp Eisenmann, Christian Keglovits und des Kammerlchores zu hören. Mit kleineren, aber signifikanten Beiträgen sind u.a. Ferry Janoska (Streichquartett-Arrangement für das Lied „Das Kätzchen und der Krieg“ sowie mit einer Klaviereinspielung), Alexander Pongracz (Klarinette), Gerhard Lehner (Saxophon), Vlado Blum (Akkordeon), Michael Pilecky (Percussion) und das Streichensemble „Der Fluss“ vertreten.



Der Schatten - ein Abfall

Thou owest God a death.

Shakespeare

Du bist der Natur einen Tod schuldig.

Freud

Man stirbt, wie es gerade kommt.

Rilke

Etwas ist mir enteilt. Mein Schatten.

Eros Kadaver

Während eines fünfwöchigen Aufenthaltes in einem Küstenort auf Istrien, in das sich Peter Wagner im April 2012 zurückgezogen hatte, um eine Romanarbeit abzuschließen (auf ihre Rolle in Verbindung mit dem Film wird weiter unten eingegangen), nahm die inhaltliche Klammer über dem Gespinnst aus den schon gedrehten Episoden konkretere Formen an. War es zunächst die Verwunderung über die an den Küsten zurückgelassenen oder von der Bora dort verteilten Mengen an Müll, die den Regisseur in Unruhe versetzten, so geriet speziell an diesen Küsten das Erlebnis des buchstäblich eigenen Schattens über all dem Zurückgelassenen, über all dem *Abfall*, zur entscheidenden Wende.

Der Grundgedanke bestand in einer gedanklich hypothetischen Umkehrung: Der Schatten folgt nicht dem Menschen, der Mensch folgt seinem Schatten. Das Entscheidende und letztlich Gültige in der Wechselwirkung zwischen Mensch und Welt ist immer das, was der Mensch in die Welt wirft, nicht er selbst.

Was aber, wenn sich dieses Geworfene von ihm löst und entfernt, sozusagen *abfällt* von ihm und sich verselbständigt: weil es in einer materialisierten Welt einerseits nicht mehr im Bereich der Möglichkeiten des einzelnen liegt, das auf die Welt Geworfene zu bändigen und das von ihm mitverursachte Desaster wieder in den Griff zu bekommen; und weil es andererseits völlig belanglos ist, ob und was er in die Welt wirft im Angesicht der völligen Bedeutungslosigkeit des Individuums, das in der Egalität des Vielzuvielen, also in der allgemeinen Ziellosigkeit des Tuns und der Beliebigkeit der Wege und Ziele zu Treibgut im Leben verkommt. Längst ist sich jeder der Große Fremde, ohne es zu wissen; längst ist jeder auf einer Suche ohne Suche, in einem Sein ohne Stand, Bewegung, Schatten bzw. Kontur.

Und doch liegt über allem und allen, über dem globalisierten, vermassten, konturlose Menschen und seiner Realität der *eine große Schatten*, der – so wie er sich gelöst hat von uns und sein Eigenleben als Mastermind der Gegenwart führt – die große *Einsamkeit* in uns erweckt, die mit dem immer Mehr des Vielzuvielen vielleicht noch notdürftig, sicher aber nicht auf Dauer und schon gar nicht mit bleibendem Erfolg zugedeckt werden kann.

Der Schatten als Allegorie und eine Bücherwand

Versuche des Regisseurs, den Schatten als projektiven Umriss des Menschen über all seinem Müll mit der Entwicklung der bisherigen Episoden zu verquicken, erwiesen sich als allzu flach ausgestellte Metaphorik. Insofern wuchs das Bedürfnis, der zur poetischen Autorität des Films gereiften Funktion des Schattens einen dramaturgisch signifikanten Part zu verordnen, ihn aus seiner verdeckten Rolle als sentimentale, entlaufende Leitfigur insofern ans Tageslicht zu holen, als sie nun auch tatsächlich über eine Sichtbarkeit, ja eine eigene Körperlichkeit verfügte.

Umso mehr war der Schritt, die poetische Autorität aus dem reinen, plakativ umgesetzten Schatten-Dasein in die Allegorie überzuführen und eine Figur „Schatten“ als dramatische Klammer über eine ursprünglich als Episodenfilm angelegte Erzählung zu spannen, nicht nur eine nachvollziehbare Verführung, sondern mehr noch eine riskante Verlockung, jedenfalls aber ein kaum kalkulierbares Abenteuer.



Den Schlüssel für die Plausibilität eines allegorischen Schattens lieferte die Bücherwand. Nirgendwo anders ist der Ehrgeiz des Menschen in seiner Suche und auch im Scheitern seiner Suche nach Transzendenz umfassender verdichtet und veranschaulicht als in der physisch präsenten Sammlung seiner Gedanklichkeit, repräsentiert durch die Bibliothek, die – als Metapher gesehen – nicht nur die Inhalte einzelner Bücher hortet, sondern das gesamte Volumen menschlichen Denkens und des Erzählens davon bzw. Reflektierens darüber. So gesehen könnte man die Bibliothek als das *Archiv des menschlichen Schicksals* bezeichnen.

Wie der physische Schatten des Menschen über den von ihm erzeugten Müll fällt und sich als Abfall verselbständigt, so fällt sein geistiger Schatten aus der Bücherwand, um sich an einem Tisch, der Unterlage des Geschriebenen, einer Selbständigkeit zu ermächtigen, die ihm das Hantieren am Schicksal der Lebenden nicht nur ermöglicht, sondern eigentlich diktiert: Der Mensch ist das Produkt seines Geistes – und Ungeistes – und wird von seinem Schatten so behandelt, wie er ihn wirft, d.h. der Schatten ist in der aktiv vollstreckenden Position, wohingegen der ziellos gewordene, inmitten seiner zahllosen und genauso ziellosen Aktivitäten vereinsamte Mensch als in die Rolle des passiv Empfangenden zurückgereiht erscheint.

Die Eros Kadaver Show

Der Aspekt eines als politisch interpretierbaren Films, wie er sich ursprünglich anhand einiger weniger aus dem Hörspiel „Inland“ umgesetzter Szenen angeboten hatte, trat im Verlauf der Dreharbeiten zunehmend in den Hintergrund, je weiter die DarstellerInnen selbst ins Zentrum rückten. Immer mehr drängte sich die Krise des Individuums ins Blickfeld, wie sie sich weder auf einen gewissen Zeitraum noch auf ein spezielles politisches Biotop einschränken lässt.



All die wie zufällig Erscheinenden gehen, so unbedarft wie jeden Morgen, in ihren Alltag, ohne im geringsten zu ahnen, dass sie aus diesem nicht mehr zurückkehren werden: der Totengräber, Inhaber der Firma „Eros Kadaver Bestattung“, der den ablaufenden Film

womöglich nur träumt, zumal ihm sein vermeintlicher mexikanischer Mörder beim Einnicken über einem Buch begegnet; der Mann mit der Pistole, der in der Zahlenmystik der Maya nach der Vermessbarkeit der Welt sucht und dabei eine Auseinandersetzung mit einem am Boden liegenden Gott führt; die junge Frau mit der gelben Handtasche, die bei ihrem ersten Job als Modell mit einem unnahbaren Partner auf einem verstaubten ehemaligen Fabrikgelände landet und dort in ein Labyrinth gerät; die junge Tänzerin, die anhand eines gefundenen Goldringes sich unverhofft zum Selbstopfer angesichts von Kindern als Opfer von Krieg und Gewalt entschließt; der Solipsist in seiner Klause, dessen Gefangenschaft in sich selbst kein Herauskommen aus seinem Kopfraum ermöglicht; der Chef seiner Firma, der im Zirkel der Einsamkeit nicht nur sein eigenes Leben aushaucht, sondern auch ein anderes zerstört; der Anbieter grenzwertiger Lösungen, der angesichts der Tötungsbedürfnisse einer vom Gestank der Zivilisation stimulierten Frau seinem Leben ein clowneskes Ende setzt; die Stimulierte selbst, die mit der Wirkung eines Revolvers kokettiert und in diesem dann auch die lange gesuchte Lösung findet.

Sie alle gehen als Kinder in die Welt, die uns in gewisser Weise fremd bleiben, weil sie kaum Sympathien, noch weniger die suggestive Entwicklung von Sehnsüchten zulassen. Niemand von ihnen bietet sich für eine Form der Identifikation an. Dieser filmisch riskante, ja gefährliche Zugang ist vom Regisseur mit voller Absicht gewählt. Er wird vermutlich die massivste Irritation, mitunter aber auch nur eine instinktive Form der Abwehr, ja Ablehnung des Werkes selbst provozieren.



Dies aber ist Teil des Spiels. Man erwartet sich vom Theater - und mehr noch vom Film - immer eine gewisse Täuschung, mit gutem Grund und auf möglichst hohem Niveau. Auch dieser Film ist eine Täuschung, er ist eine einzige Täuschung. Er ist vor allem aber der Versuch einer Ent-Täuschung, zumal er keine wie auch immer geartete Sehnsucht erfüllt, weil er diese untersagt: Der Zuschauer soll von den *Hunden der Einsamkeit* insofern gebissen werden, als er trotz all der vor ihm auftauchenden Figuren mit sich alleine bleibt, weil diese kein Identifikationsmuster anbieten.

Das ist aber ist nicht nur das methodisch durchgezogene Ziel des Filmes, das ist auch sein vermeintliches Manko und der Verrat an der Übereinkunft, die unser Bedürfnis nach Unterhaltung mit dem Angebot der gleichnamigen Industrie getroffen hat.



Der Müllmensch

„Die Eros Kadaver Show“ riskiert den poetisch intendierten Versuch, den Müll produzierenden Mensch von der anderen Seite her zu begreifen: Er ist nicht nur derjenige, der Müll produziert; er ist es auch, der sich selbst als Abfallprodukt inszeniert, also als Produkt seines Schattens. Er tut dies, fern der Satire, mit einer gewissen Zielgerichtetheit, ja mit unverhohlener Lust, einem plötzlichen Antrieb auf eine tödliche Konsequenz zu folgen. So weit er auch davon entfernt ist, sich selbst in Zusammenhang mit einem Todeswunsch zu sehen, so sehr wurzelt in seiner ihm nicht bewussten Zielgerichtetheit, in diesem ins Profane des Alltags übergeschwappten Todestrieb sein

unscheinbares Beharren, doch so etwas zu haben wie einen *eigenen Tod*. In der Art, wie er sich *wegwirft*, liegt dann letztlich nicht nur ein gewisses Einverständnis mit der Produkthaftigkeit seiner selbst in Form und Inhalt – also der strikten Aufgabe eines Ichs als Idee –, sondern auch die unbewusste Suche nach Erlösung in der ultimativen Erfahrung einer Grenze.

Er ist der Müllmensch, der von sich selbst, von jeder Identität Abgefallene. Sein Lebensplan sieht so alltäglich aus wie sein jeweiliges Ziel für den Tag: Er verlässt sein Haus oder seine Wohnung, er nimmt etwas in Angriff, er tut das Übliche, frei von jeder weiteren Idee außer jener kleinen, jeweils geforderten Probabilität zu Erreichung seiner Wegwerfziele. Sein Lebensplan ist längst kein Plan für ein Leben, eher einer für ein zielloses Treiben, dauer- und schicksalhaft angelegt im ideologiefreien Raum seiner selbst. Unerwartet und scheinbar willkürlich wird sein über ihn verfügender Schatten schlagend. Dieser agiert mit der professionellen Beflissenheit eines modernen Henkers, wann immer es ihm gefällt, der Beliebigkeit eines Lebens mit der Kälte buchhalterischen Abhakens ein Ende zu setzen: Das, was von einer einzelnen Existenz übrigbleibt, verschwindet im Abfallkorb – und wird entsorgt.



Bewusst wird vermieden, allem, was mit uns als kollektiver Konstruktion und Befindlichkeit zu tun hat, Gewicht zu verleihen. Das Episodenhafte selbst ist der Versuch eines Blicks auf das radikal Singuläre der menschlichen Existenz und somit ein Umschiffen aller sozialkritischen Haftungen, die diese Einsamkeit diskulpiieren könnte – und in die sich keine Kunst begibt, ohne Schaden an ihnen zu nehmen. Paradoxerweise führt dieser Ansatz der Verweigerung einer sozialen Haftung dennoch zu einer Art

gesellschaftlicher Gegenhypothese: Was leistet das vielbeschworene Individuum tatsächlich außer sich selbst als permanenten Sterbefall, wenn es nur sich selbst das Maß der Dinge sein kann und keine Rückbezüglichkeit mehr zu einer noch gestaltbaren Welt besitzt? Es ist seinem Schatten ausgeliefert und dessen scheinbarer willkürlicher Entscheidungsgewalt über ihn.

Im Labyrinth der Einsamkeit: ein Film und ein Roman

Der Übertitel des Filmes „Hunde der Einsamkeit“ ist zwar ursprünglich nicht bewusst bzw. vorsätzlich an den berühmten Essay des mexikanischen Literaturnobelpreisträgers Octavio Paz „El laberinto de la soledad“ angelehnt, kann aber auf einer Metaebene seine Beziehung zu diesem auch nicht verleugnen. Vor seiner ersten Mexikoreise im Jahr 1990 hatte sich der Autor und Regisseur in Vorbereitung auf dieses Land intensiv mit diesem Werk auseinandergesetzt. Damals bereits entstand die Grundidee für ein Romanwerk, das sich 23 Jahre später, nach der siebenten Mexikoreise, im Roman „Kreuzigungen. Ein Triptychon“ (Edition Marlit 2013) manifestieren sollte.

Da der Autor von dieser letzten Reise auch einiges an Filmmaterial, in dem er selbst als Hauptfigur einer Eros-Kadaver-Episode vor der Kamera agiert, mit nach Hause gebracht hatte, besitzt der Film auch eine mexikanische Perspektive. Im Entstehungsprozess von Roman und Film/Musik haben sich beide über die Jahre verwoben und parallele Entwicklungen vollzogen. Elemente des Films bzw. der Musik haben Motive des Romans übernommen und umgekehrt.



Am deutlichen wird dies in jener Sequenz des Filmes, in der der als Leichenbestatter agierende Autor nach der Sichtung eines YouTube-Beitrages, in dem sein eigenes Begräbnis in einem zweigeteilten Sarg antizipiert wird, das Haus in seiner mitteleuropäischen Gegenwart verlässt – und akkurat in Guadalajara auf die Straße tritt, um sich dort der Erfüllung seiner Todesfantasie anhand der überbordend zelebrierten Religiosität des mexikanischen Volkes hinzugeben.

Schließlich doch ein Zuschuss

Nachdem die finanzielle Situation des selbst produzierenden Regisseurs durch die trotz unentgeltlicher Leistungen seiner Mitstreiter (Darsteller und technisches Personal) entstehenden Kosten an ihrer Grenze angelangt war, hat die Burgenländische Landesregierung im Jahr 2012 im Zuge seines Jahresschwerpunktes „Film- und Medienland Burgenland“ die Fertigstellung des Filmes mit einem Zuschuss von € 7.000.- ermöglicht.

Neben den vielen anderen Mitstreitern gilt auch ihr der Dank des Urhebers!