



Berlinale  66  Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

TOMCAT

A FILM BY HÄNDL KLAUS

KATER

EIN FILM VON HÄNDL KLAUS



TOMCAT

LOGLINE

Together with their tomcat Moses, Andreas and Stefan live like in paradise. An inexplicable outburst of violence suddenly calls everything into question.

SYNOPSIS

Andreas and Stefan lead a happy and passionate life: Together with their beloved tomcat Moses, they live in a beautiful old house in Vienna's vineyards. They work as a musician and as a scheduler in the same orchestra and they love their large circle of friends. An unexpected and inexplicable outburst of violence suddenly shakes up the relationship and calls everything into question – the blind spot that resides in all of us.

KATER

LOGLINE

Andreas und Stefan leben gemeinsam mit ihrem Kater Moses wie im Paradies. Ein unerklärlicher Gewaltausbruch stellt alles infrage.

SYNOPSIS

Andreas und Stefan haben ein glückliches Leben voller Leidenschaft: Gemeinsam mit ihrem geliebten Kater Moses bewohnen sie ein schönes altes Haus in den Weinbergen von Wien, sie arbeiten als Musiker und Disponent in demselben Orchester; sie lieben ihren großen Freundeskreis. Ein Gewaltausbruch, plötzlich und unerklärlich, erschüttert ihre Beziehung – der blinde Fleck, den wir in uns tragen.





HÄNDL KLAUS

SCREENPLAY AND DIRECTOR

Händl Klaus was born in 1969 in the Tyrol, Austria. He was part of the ensemble at Schauspielhaus Wien and played smaller parts in films by Christian Berger, Urs Egger, Michael Haneke, Jessica Hausner, Dagmar Knöpfel and others. Since 1994 he publishes prose, radio plays and plays of which Sebastian Nübling's staging of *(WILDE)Mann mit traurigen Augen* and *Dunkel lockende Welt* were invited to the Berlin Theatertreffen. Furthermore, he also is writing opera librettos for Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Arnulf Herrmann, Heinz Holliger, Klaus Lang and Hèctor Parra. In 2008, Händl's feature film debut *MÄRZ/MARCH* won the Silver Leopard at the Locarno International Film Festival.

DREHBUCH UND REGIE

Händl Klaus wurde 1969 in Tirol geboren, nahm Schauspielunterricht in Wien, war am Schauspielhaus Wien engagiert und spielte kleinere Rollen in Filmen von Christian Berger, Urs Egger, Michael Haneke, Jessica Hausner, Dagmar Knöpfel und anderen. Seit 1994 veröffentlicht er Prosa, Hörspiele und Theaterstücke; *(WILDE)Mann mit traurigen Augen* und *Dunkel lockende Welt* wurden in Sebastian Nüblings Inszenierung zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Außerdem entstehen Opernlibretti für Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Arnulf Herrmann, Heinz Holliger, Klaus Lang und Hèctor Parra. Händls Spielfilmdebüt *MÄRZ* wurde 2008 in Locarno mit dem Silbernen Leoparden ausgezeichnet.



DIRECTOR'S STATEMENT

MOSES

You did not aspire to such a bond. But then, a stray cat comes your way, and it just happens. Suddenly, you communicate with a sensitive, wilful creature, whose nature is “alien” to you, who certainly experiences the world differently than you do, with needs mostly unknown to you, who speaks to you primarily through its behaviour – it is always touching, thrilling, often challenging too. How and what does an animal feel, dream, expect, think... fear, scent, know, remember, guess? After caressing its soft and comforting fur, a strange look appears on the animal's face.

ADAM AND ADAM

The sense of the unexplainable that appeared between Andreas and Stefan – Stefan's action, which is unfathomable to himself – will not simply dissipate. In such a case, psychotherapists talk of *impulse control disorder* – but where do impulses come from? A blind spot, remnants of an unspeakable unpredictability lurk inside of me, an exiguous black hole without morals, without conscience, without sympathy, without mercy – the possibility of a brutality that can break loose under certain circumstances. And still our lives also depend upon decisions. Then one moment leads to reconciliation, and a *bad tree* is cut down for firewood.

REGIESTATEMENT

MOSES

Du hast dich ursprünglich gar nicht nach einer solchen Zweisamkeit gesehnt. Aber dann läuft dir ein streunender Kater zu, und es ist um dich geschehen. Plötzlich kommunizierst du mit einem empfindsamen, eigenwilligen Wesen, das dir seiner Natur nach „fremd“ ist, das die Welt gewiß anders wahrnimmt als du, mit anderen, dir zum Teil unbekanntem Bedürfnissen, das vor allem mit seinem Verhalten zu dir spricht – in jedem Augenblick ist das berührend, aufregend, oft auch herausfordernd. Was und wie empfindet, träumt, erwartet, denkt... fürchtet, wittert, kennt, erinnert, ahnt das Tier? Dem Griff ins warm-vertraute, weiche Fell folgt ein fremder Blick.

ADAM UND ADAM

Das Unerklärliche, das sich zwischen Andreas und Stefan schiebt – Stefans Tat, die auch ihm selbst unbegreiflich ist – läßt sich nicht „auflösen“. Von *mangelnder Impulskontrolle* ist in einem solchen Fall beim Psychotherapeuten die Rede – woher aber kommen die Impulse? Ein blinder Fleck, ein kaum in Worte zu fassender Rest von Unberechenbarkeit lauert in mir: ein winziges Schwarzes Loch ohne Moral, ohne Gewissen, ohne Mitleid, ohne Gnade; die Möglichkeit von Brutalität, die unter Umständen ausbrechen kann. Und doch leben wir auch von Entscheidungen. Dann führt ein Augenblick zur Versöhnung. Und ein *böser Baum* wird zu Brennholz geschnitten.



LUKAS TURTUR

Lukas Turtur, born 1984 in Munich, studied acting at the Otto Falckenberg School from 2005 to 2008. In 2006, while still a student, he was awarded the O.E. Hasse Prize and acted in the Munich Kammerspiele Workshop, featuring among other productions in Stefan Otteni's version of *Der Wolf ist tot*, which won the Ensemble Prize at the Bavarian Theater Festival and the 2007 Salzburg Drama School Festival. In 2007 and 2008 he could be seen as a guest at the Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, the Munich Kammerspiele and the Zurich Schauspielhaus. From 2009 to 2011 he was first a guest and then an ensemble member at the Stadttheater Bern, and here his roles included Friedrich Wetter, Graf vom Strahl in Erich Sidler's production of *Das Käthchen*

von Heilbronn, while again working with Stefan Otteni (in *Gruppe Junger Hund* based on texts by Händl Klaus, among other pieces). Lukas Turtur has featured in numerous film and television productions including the feature films by Marcus H. Rosenmüller *Beste Zeit, Beste Gegend* and *Räuber Kneißl*, and the feature film *Tannöd* directed by Bettina Oberli. In 2010 he took the leading role in the Swiss short film *Was ich kann* (directed by Aron Nick). From 2011 until 2016 Lukas Turtur was a member of the ensemble at the Residenztheater in Munich.

Lukas Turtur, geboren 1984 in München, absolvierte in den Jahren 2005 bis 2008 sein Schauspielstudium an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Während seiner Ausbildung wurde er 2006 mit dem O.E. Hasse-Preis ausgezeichnet und spielte im Werkraum der Münchner Kammerspiele u.a. in Stefan Ottenis Inszenierung *Der Wolf ist tot*, die den Ensemble-Preis der Bayerischen Theatertage sowie des Schauspielerschultreffens in Salzburg 2007 gewann. 2007 und 2008 spielte er u.a. als Gast am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, an den Münchner Kammerspielen und am Schauspielhaus Zürich. Von 2009 bis 2011 war er zunächst Gast, dann Ensemblemitglied am Stadttheater Bern, spielte hier u.a. Friedrich Wetter, Graf vom Strahl in Erich

Sidlers Inszenierung von *Das Käthchen von Heilbronn* und arbeitete erneut mit Stefan Otteni (u.a. *Gruppe Junger Hund* nach Texten von Händl Klaus). Lukas Turtur wirkte in zahlreichen Film- und Fernsehproduktionen mit, u.a. in den Kinofilmen von Marcus H. Rosenmüller *Beste Zeit, Beste Gegend* und *Räuber Kneißl* sowie in der Regie von Bettina Oberli im Kinofilm *Tannöd*. 2010 spielte er die Hauptrolle in dem Schweizer Kurzfilm *Was ich kann* (Regie: Aron Nick). Von 2011 bis 2016 war Lukas Turtur Ensemblemitglied am Residenztheater in München.

PHILIPP HOCHMAIR

Philipp Hochmair, born 1973 in Vienna, studied acting at the Max Reinhardt Seminar in Vienna, among others, taught by Klaus Maria Brandauer, and at the Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique in Paris. Engagements at the Schauspielhaus Hamburg, Staatstheater Hannover, Volksbühne Berlin and Zurich Schauspielhaus. 2003–2009 company member of the Vienna Burgtheater (admitted in the Gallery of Honor). Since 2009 member of the ensemble of the Thalia Theatre in Hamburg. Starring in numerous movies and television films, including *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (director Heinrich Breloer), *Winterreise* (Hans Steinbichler), *Day and Night* (Sabine Derflinger), *The Fatherless* (Marie Kreutzer) and *The Shine of the Day* (Tizza Covi and

Rainer Frimmel), *Die Auslöschung* (Nicholas Leytner) and *Männertreu* (Hermine Huntgeburth). Hochmair regularly tours with his solo projects *Goethe's Werther!*, *Jedermann Performance* (together with his band *Elektrohand Gottes*), as well as *The Trial* and *The Man Who Disappeared* by Franz Kafka.

Philipp Hochmair, geboren 1973 in Wien, absolvierte sein Schauspielstudium am Max-Reinhardt-Seminar in Wien, unter anderem bei Klaus Maria Brandauer, sowie am Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique in Paris. Engagements am Schauspielhaus Hamburg, Staatstheater Hannover, Volksbühne Berlin und Schauspielhaus Zürich. 2003 bis 2009 Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater (Aufnahme in die dortige Ehrengalerie). Seit 2009 Ensemblemitglied des Hamburger Thalia Theaters. Darsteller in zahlreichen Kino- und Fernsehfilmen, darunter unter anderem in *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (Regie Heinrich Breloer), *Winterreise* (Hans Steinbichler), *Tag und Nacht* (Sabine Derflinger), *Die Vaterlosen* (Marie Kreutzer)

und *Der Glanz des Tages* (Tizza Covi und Rainer Frimmel), *Die Auslöschung* (Nicholas Leytner) und *Männertreu* (Hermine Huntgeburth). Seit 2015 ist er einer der Protagonisten der ORF/ARD-Serie *Vorstadtweiber*. Hochmair tourt regelmäßig mit seinen Soloprojekten *Goethes Werther!*, *Jedermann Performance* (zusammen mit seiner Band *Elektrohand Gottes*), sowie *Der Prozess* und *Amerika* von Franz Kafka.





INTERVIEW

WITH KARIN SCHIEFER, AFC

KARIN SCHIEFER: *The film opens with a series of paintings from the 1930s, which are today in the ORF Funkhaus in Vienna. What was the appeal of these pictures as the opening sequence for TOMCAT? Were the density contained in the momentary image of a painting and the contemplation that can be associated with it in some ways programmatic for the narrative and visual language of this film?*

HÄNDL KLAUS: These wall paintings are in the orchestra rehearsal room there, which is an important place for the main characters. When we first went to view the location it

was as though we had been invited into their world, because unexpectedly we discovered several scenes from the screenplay there, a series of small, idyllic views: the ballgame, the dance, two innocent, naked boys at a lake with a sailing boat, and even a group of deer... As well as that, these paintings in earthy colors are associated with our main location, a beautiful house in Hernals that was designed by an American architect of that period. So we used four sections from the paintings as a kind of overture, interwoven with pieces of music that are important later in the film for carrying the action, when the orchestra is rehearsing Ravel and

Schubert, or when Stephan listens to Bach in a desperate mood and Andreas listens to the Intimate Letters by Janáček.

When we look for thematic links with your first full-length feature film, MARCH, as well as the sensations of loss and mourning there is also something unexplained and inexplicable in TOMCAT, a huge question mark, an unsolved puzzle beneath the surface. Does that get to the heart of the subjects that preoccupy you?

Yes, I think I just have to keep on pounding away at that. Because I can't explain our existence – and I don't have the comfort of a religion. But this being together, which you can't actually escape from, whether you want to or not... that's basically all we have, a blessing and a curse. I just sense how precarious it all is. How little it really takes to shatter everything. And that you always look for something to hold on to – even if it is

only, for example, when Stefan asks about the grave. Not knowing the place where you can grieve – which makes everything a possible place for grieving, the whole house – that's the worst punishment possible for him. That is why the dead fawn in the forest was so important, which he covers with a branch as if finding some consolation there.

The themes addressed within in a village community and a family in MARCH are focused on an intimate relationship between two people in TOMCAT. As if another layer or level had been removed in your exploration of what it is that brings two people together and keeps them there.

That really is the driving force with me. I'm surrounded by so much that's threatening. It's inside me as well: what exactly is lurking in there? Why do I so often feel ashamed? What is the origin of my shame? I have brought down mountains of guilt upon my-

“I was looking for something gentle and warm, which is why I wrote the dialogue in Viennese dialect.”

self. Is that what makes me so distrustful? Although sometimes it's transformed into the complete opposite. That's what's so amazing. That I suddenly experience unspeakable tenderness for people I felt uneasy about for a long time. Like a sudden understanding, a liberating sense of indulgence. All this preoccupies me a lot. And the way I myself am changing. What happens to me over the years. In terms of my sexuality alone, it seems to me that I have experienced at least four great metamorphoses. How it's all so fluid.

The tomcat, Moses, is a channel of communication between these two men: they're both devoted to it with the same intensity. I believe you yourself are very close to a tomcat. Could you say something about the bond that can arise with an animal? What strength and what significance it can have.

The point is that you never know with complete certainty where you are – how that other being really feels; after all, it can't articulate itself in my language, even though it's skilled at imitation and employing sound patterns, so it can “speak” in a complaining or demanding way. I have to develop a different way of being attentive, I'm constantly in the process of interpreting the situation – but there's a huge opportunity for misunderstanding, and a whole host of things are accepted because of our mutual relationship, although in fact it's more “alien” than I would like. Nevertheless, there is a bond of trust between us: this tomcat seeks me out,

and I'm clearly the being he most closely relates to.

Stefan and Andreas are united by music but also by the natural world, the garden, food. They appear to be anchored to the world by basic elements?

Yes that's right, fundamental things. The things you reach for, that link you to life in the sense of being alive but also signify life themselves and provide comfort in the state of having been thrown into the world. Music above all. Because it's the language of things that cannot be spoken, it can approach these things most closely, and for Andreas and Stefan it's also literally work: a life with music is hard. It's also associated with nakedness. Physical proximity as well – and with Andreas and Stefan sex is only ever initiated after contact with the “outside world”, which apparently functions as a catalyst: after having lasagna with friends from the

orchestra, after the summer party, after the concert... And literature is important, the wide variety of voices in the bookshelf. While we were filming we often deliberately placed books out of the shot, under the bed. It seemed to me that would have some sort of effect; for example, *Der nackte Soldat* by Belmen O, or Jacques Derrida's animal book *L'animal que donc je suis*. And Angelika Reitzer's novel *Unter uns* established a link back to *MARCH*; that was also a tribute to Angelika. In a longer version there's also a poem by Lorca, about a cry that cracks the wind like a viola bow, and the two of them also share an interest in Spanish, in the richness of a foreign language.

The relationship between the two men is contrasted with the orchestra, as a powerful collective force. And whether it's the cat or the orchestra, it seems that the internal component of the relationship between two people can't exist and be maintained without

an external component. What role do you assign the orchestra?

It's a special place with rules of its own, which is familiar to me from writing libretti; I have several musicians among my close friends. I'm fascinated by how hard this work is – and it carries on at home; they all practice for several hours even in their “spare time”, because there is so much pressure to play as well as possible. It's also interesting as a community with so many fine distinctions between the individuals, sub-groups and networks, and sometimes – if the conductor is difficult and the program is hard – it feels like a group of people subjected to the same fate. On the other hand, there's a relaxed and playful attitude, and people really do play football together; everybody lets their hair down after the concert. And you get all sorts of nationalities: with us there were Japanese, Dutch, German people; our friends included Aileen from Ireland, Anaïs

and Violaine from France, Anders from Sweden, even Johannes from Tyrol, and of course there was the Russian Vladimir; he and Lorenz form the second couple in the film, who keep their relationship secret at first. They are like a mirror image of Andreas and Stefan, because in their case too one of them stands by the other even though it's difficult or almost impossible in a way. But love is stronger, even though that's only touched upon in a few scenes; at the crucial moment it's something Andreas and Stefan also realize. That was very important to me; I certainly didn't want to lose it. Apart from that, the orchestra can also provide a supportive environment; when the adrenaline level rises before the concert, and outside on the football pitch, there's an atmosphere of affection that not only comforts Stefan but really strengthens him. When he experiences this support I think it genuinely changes his image of himself: it gives him something, belief in himself, and it

comes from this group. Although nobody would even mention it. We were so lucky with the weather: we were praying for rain, and it rained! There we were, standing in the Schutzhause in the light of dawn, with the cold bowling alley as a dressing room, and then we went out into the clearing... We were incredibly lucky with the RSO, the Radio Symphony Orchestra, in general. Firstly, we were able to use a gap in their schedule, which we called the “Chinese window”, because a tour of China had been cancelled. Otherwise it would never have worked out with the time! I was really worried about the huge machinery of the orchestra, but from the very start everybody was open, trusting and accommodating. And working with the

“Nevertheless, there is a bond of trust between us.”

individual musicians who played the friends of the main characters was wonderful. They were musical in every sense of the word.

In the first section the film takes the time to depict the main characters at home, in a safe atmosphere, with intimacy and sexuality slowly mounting. It does this in a long series of relaxed shots leading to a dance of love where bodies, music, movement and painting merge into a whole. What issues are you together with Gerald Kercklez addressing here in terms of the total composition?

We wanted to “breathe” with the three of them, the two people and the cat, wanted them to have as much space as possible for themselves but at the same time also be close. Gerald, who was at all the rehearsals with the actors from the very beginning – and was also at my side whenever it came to dramaturgic issues – showed me some rehearsal footage in 2.39:1 Cinemascope. It's

“It’s inside me as well: what exactly is lurking in there? Why do I so often feel ashamed? What is the origin of my shame? I have brought down mountains of guilt upon myself.”

a format I’d never thought of, because I didn’t associate it with closeness, which Gerald created in any case. It also gave us the opportunity to be close to the people in all the group scenes with their friends, without the need for a number of shots with different focal length, and to see the people and the cat together. Later, during the period when

Stefan and Andreas are hardly seen together, this also “gave voice” to the emptiness in the garden, and the house, with all the whiteness. In the first part we were consciously placing slightly exaggerated emphasis on everyday life so that the catastrophe would really break through when you weren’t expecting it because you had become familiar with the everyday situation. And we wanted a sort of mature closeness to be present in everyday life, also as a result of the nakedness that is possible in the first part, before the two of them are expelled from Paradise. That was a big question: how should we depict that nakedness? We certainly didn’t want to exhibit it: we wanted it just to be there. So first we looked for well-crafted examples from films we liked – as well as bad examples – and we showed them to the actors, who would have to trust us, to see where that journey could end up. The important thing was this gift from Gerald, his sensitivity and instinctive certainty that make

him not just a cameraman but a director of photography.

In the second part you find an incredibly intense language of mourning, to capture the pain at the loss of someone beloved and the question of guilt which, in the final analysis, remains one of the great mysteries of this film. To what extent was working with the two leading actors – Lukas Turtur and Philipp Hochmair – also part of this creative process?

Time was everything. Of course I prepare down to the smallest detail, but something unexpected always develops from the encounter itself, the performance by the actors is exciting, and I go into search mode. Then I just keep calm for a while and lose myself a little, get into a state of less self-control – but in a protected sphere – just as the actors do. And you need time so as to stay patient. It was the first leading role that Lukas had played; I knew him from the stage, where he’d

acted in a play I wrote, and there he had a sort of profound vulnerability which is what I was looking for in Stefan. In front of the camera he has the curious gift of tipping over into a transparently concentrated state – and on top of that, he’s very musical and even plays the horn. Clearly it helped that he had played the clarinet since he was 15, but the lip position, the fingering, the stance, the breathing – that was all new territory. We had Christoph Walder as our coach, which was another stroke of luck. And I had been friends with Philipp for almost exactly the same length of time, since I saw him in Sarah Kane’s *Cleansed*, which was brilliant. We’d always wanted to do something together, and we’d been thinking of a play until suddenly *TOMCAT* came up. Philipp’s instinct is incredible, and he can also be transparent in his acting. During the casting sessions the two of them were a thrilling couple from the very start, and they made me think: “I’d like to see these two working together more

closely”. I was really keen to discover how it would be. It was like a release, because the casting procedure was long and fairly complex, since the famous chemistry had to be just right.

What were the crucial criteria during the auditions for the leading actors?

Above all the speaking voice: I was looking for something gentle and warm, which is why I wrote the dialogue in Viennese dialect: I also felt Bavarian could be appropriate, and that’s how it worked out, with Lukas Turtur from Munich. But unfortunately a stipulation like that severely restricts the potential field; I did try with great actors

“We wanted to ‘breathe’ with the three of them, the two people and the cat.”

from Cologne and Berlin, but each time it sounded off the mark, out of tune, fundamentally wrong. And then the first question I had to ask was whether the actor could handle being naked. Actually I really underestimated this point, because an astonishing number of people are afraid of that – even actors, who surely work with their bodies as if they were instruments, which made me think it must be easier for them than it turned out in fact. But there was no way around it: Adam and Adam had to be naked in the Garden of Eden, and later the pain and alienation showed itself partly in the fact that this nakedness and intimacy was no longer possible.

What was it like working on the set with the four-legged protagonist?

We were like hunters or collectors. In other words: patience, patience, patience. And when we had run out, we had to have a little

bit more patience. And again, and again. Of course, I love Toni, so my patience with him is endless. But for the rest of the team I’m afraid it really was extremely exhausting. After all, we had to make concrete decisions about each scene: do we stage the scene and establish a framework for Toni to behave, or do we run after him? Running after him definitely didn’t work. So we just had to be patient. But of course we were rewarded for this again and again – partly because Toni is a sociable chap at home, and he blossomed with the team. And weeks before we started filming I moved out to Hernals with him, to live in the house, and once we finished filming each day his brother Tino was there for him to play with. I got both of them from an animal shelter, and now they live with me – and that’s a real stroke of luck. And together with Andi Winter and Gerald we had some *Universum* days: we called them that, because it was like filming an animal documentary with Toni as the protagonist, watching his life

“With the couple dancing in silence, this creaking is their accompaniment, their music.”

in the house and the garden, the way he marked out his territory, ate grass, caught mice, played and slept. There was a huge amount of material, and we only used a small part of it. Afterwards our Klaus Kellermann would come along with his boom and do the same thing for the sound, for days on end. We had to separate sound and picture, because Toni was so fascinated by the sound boom – it distracted him too much when he was out on his forays.

TOMCAT makes it very clear that a deep, emotional pain seizes hold of the body and permeates it. Filming the body – the bodies –

seems to have been one of the major tasks in the camerawork here.

That's something I find hard to describe; it was the same with Gerald when we filmed *MARCH*. It's a matter of closeness at particular moments – feeling with the characters, breathing, living with them. I remember I was so grateful after the first take of *All Blues*, the love dance, for the way Gerald moved around with them – uncut it lasted almost 30 minutes – that I said I would like to take it all just the way it was. And he said, joking, he wasn't doing anything: the actors were panning towards him, not the other way around. Maybe that's the best way of describing it: seen from the outside, it was three people dancing together at the same level, without any hierarchy, for themselves and for each other – and one of them happened to be holding a camera. The three of them were also alone in the room; the rest of the team, including the assistant camera-

man with the focus remote, were sitting in the next room with me in front of the monitor. But on top of the actual filming he has the complete ability to throw himself into a project right from the start – from a much earlier stage than usual, I think. We began to talk about *TOMCAT* right back when we were driving home from Tyrol, after the last day of filming *MARCH*. During the preparatory phases we spend days and weeks in intense conversation, and there are lists of books and films we work through together. And then we end up talking less and less, and on the set we hardly have to say anything; very often everything just feels right between us without needing to put it into words.

The film is clearly characterized by its rhythm and the music. A rhythm that's not only dictated by ellipsis and omission but at other times by taking a great deal of time for certain moments. How did the film develop, in editing and with the music, into an entirety?

Working with Joana was once again very fine; we are so much in synch – and after our experience on *MARCH*, there's a confidence about what is being omitted. At some places in the script jump cuts had been specified, and with the four plates at the beginning and their music, which is cut drastically, you can hear that too. On the other hand there were islands, distinct in terms of resolution, when the decision was made to use uncut “real time”, for example at the turning points, and here the acting alone determines the rhythm of the film. And the sequences with Moses were quite an adventure in the editing room. We really had to take our time, trying some-

“When he experiences this support I think it genuinely changes his image of himself.”

thing out, looking at it, losing track, getting back on track – all thanks to Joana's instinct. Then there was the separate world of the background sounds, which is crucial. We brought some touches of contamination to the house in Paradise and shifted it closer to the city with street noise that doesn't actually exist up there. But the most important sounds were in the house itself, the creaking of the old parquet floor. With the couple dancing in silence, this creaking is their accompaniment, their music.

There is clearly biblical symbolism in the snake that destroys the two people's innocent existence, and the tomcat as the “foundling” Moses in his basket. We're dealing with expulsion from Paradise, but there is also the implication that Moses is a possible rescuer or savior.

Although it is Moses himself who brings the snake into the house – and Stefan, of all

people, who makes a home for it from stones! The really biblical aspect of Moses is his nakedness – he does have his fur, but that’s his nature – and that corresponds to the people walking around the house naked in a state of innocence. But Moses has a mind of his own, and his own life.

The question of whether there can be reconciliation or healing is left open in TOMCAT. It becomes clear in one conversation towards the end of the film what it means to accept another person in his entirety. In that sense, more than MARCH, TOMCAT goes beyond the subject of grief and loss to become a film about love between two people since we also have references to various relationships within the orchestra.

That conversation is like a re-organization, a turning point. It’s when you face up to the situation and look at it together, deliberately discussing something that’s been bothering

you and oppressing you for a long time – something that is crucial if you’re going to carry on living together. For a long time everyday matters just take precedence, and you go through the motions, but then it really does come down to decisive moments like that. And they just stop. The silhouette in the bath is one such moment, before glancing in the mirror – and on the grass in the garden, when Stefan comes back from the animal shelter. And there are external actions that can heal something: when the “wicked tree” is cut into little pieces for firewood I sigh with relief.

INTERVIEW

MIT KARIN SCHIEFER, AFC

KARIN SCHIEFER: Der Film eröffnet mit einer Serie an Gemälden aus den dreißiger Jahren, die im Wiener ORF Funkhaus zu sehen sind. Inwiefern sprechen diese Bilder, um KATER damit zu eröffnen? Waren die Dichte, die in der Momentaufnahme eines Gemäldes enthalten ist, die Kontemplation, die damit verbunden sein kann, auch programmatisch für die narrative wie visuelle Sprache dieses Filmes?

HÄNDL KLAUS: Diese Wandbilder sind im Probensaal des Orchesters, der ein wichtiger Ort für die Hauptfiguren ist. Schon bei der ersten Motivbegehung war das für uns wie

eine Einladung in ihre Welt, weil wir da ganz unerwartet Szenen aus dem Drehbuch wiederfanden – lauter kleine paradiesische Augenblicke, das Ballspiel, und den Tanz, und zwei Knaben mit einem Segelboot am See, unschuldig nackt, und sogar eine Gruppe von Rehen... Außerdem ist diese erdfarbene Malerei unserm Hauptmotiv verwandt, einem wunderschönen Haus in Hernals, das von einem amerikanischen Architekten zu dieser Zeit entworfen wurde. Vier Ausschnitte aus der Malerei haben wir dann im Sinn einer Ouvertüre mit Musikstücken verbunden, die später im Film echte Handlungsträger sind, wenn das Orchester

Ravel und Schubert probt oder Stefan zweifelt Bach hört und Andreas die *Intimen Briefe* von Janáček.

Suche ich zunächst einmal nach thematischen Verbindungen zu Ihrem ersten langen Spielfilm MÄRZ, dann stehen da die Trauer und der Verlust zum einen, und darüber schwebend auch in KATER wieder ein großes Fragezeichen, etwas Unerklärbares, Unerklärtes, ein unlösbares Rätsel. Sind damit die Themen, die Sie nicht loslassen, auf den Punkt gebracht?

Ja, ich glaube, dass ich mich bis zuletzt daran aufreiben muss. Weil ich mir unser Dasein nicht erklären kann – und ich hab nicht den Trost einer Religion. Aber dieses Miteinander, dem man gar nicht entkommen kann, ob man will oder nicht... das alles ist, was wir im Grund haben, als Segen und Fluch. Ich spür nur, wie gefährdet alles ist. Wie wenig schon genügt, damit etwas bricht. Und dass

man immer nach einem Halt sucht – auch nur, wenn zum Beispiel Stefan nach dem Grab fragt. Den Ort nicht zu kennen, an dem man trauern kann – sodass alles zum möglichen Trauerort wird, das ganze Haus – das ist die schlimmste Strafe, die es für ihn geben kann. Drum war auch das tote Rehkitz im Wald so wichtig, das er mit einem Ast bedeckt, wie zum Trost.

Was in MÄRZ in einer Dorfgemeinschaft und in einer Familie verhandelt wurde, fokussiert sich in KATER auf die Liebesbeziehung und die Intimität zwischen zwei Menschen. Als wäre eine weitere Schale oder Schicht abgetragen in Ihrem Ergründen dessen, was es denn nun ist, was zwei Menschen zusammenführt und zusammenhält.

Das treibt mich wirklich um. Ich bin umgeben von so viel Bedrohlichem. In mir ist das auch, was haust da in mir und lauert? Warum schäme ich mich so oft? Woher rührt

meine Scham? Ich habe Berge von Schuld auf mich geladen. Ist es das, was mich dermaßen misstrauisch macht? Und manchmal kehrt sich das aber um. Das ist dann das Erstaunlichste. Dass ich plötzlich eine unsagbare Zärtlichkeit empfinde für Menschen, die mir lange nicht geheuer waren. Wie ein Verstehen, eine befreiende Nachgiebigkeit. Das beschäftigt mich stark. Und wie ich selbst mich verändere. Was im Lauf der Jahre mit mir geschieht. Allein nur schon in meiner Sexualität, es kommt mir vor, als hätte ich da wenigstens vier große Metamorphosen durchlebt. Wie sehr das alles in Fluss ist.

Der Kater Moses ist das Verbindungswesen zwischen diesen beiden Männern, beide sind dieser Katze in gleicher Intensität zugegan. Mit ihrem Verschwinden reißt eine Brücke zwischen ihnen ab. Ich glaube zu wissen, dass Sie selbst einem Kater sehr verbunden sind. Können Sie etwas über die

Verbindung mit einem Tier erzählen. Welche Kraft, welche Bedeutung es haben kann.

Dass man eben nie mit letzter Sicherheit weiß, woran man ist – wie es diesem andern Wesen wirklich geht; es kann sich ja nicht in meiner Sprache artikulieren, auch wenn es mich gekonnt nachahmt oder Klangmuster aufgreift, also klagend oder fordernd „spricht“. Ich muss eine andere Aufmerksamkeit entwickeln, ich bin ständig dabei, zu interpretieren – aber der Spielraum für Missverständnisse ist groß, und etliches lässt sich zugunsten der gemeinsamen Beziehung auslegen, obwohl es in Wahrheit „fremder“ gemeint ist, als ich's gern hätte. Und doch ist ein Band des Ver-

„Und doch ist ein Band des Vertrauens zwischen uns.“

trauens zwischen uns, dieser Kater kommt auf mich zu, und ich bin eindeutig sein Bezugswesen.

Was Stefan und Andreas verbindet, ist zum einen die Musik, zum anderen die Natur, der Garten, das Essen. Es scheinen die Elemente zu sein, die sie mit der Welt verankern?

Ja, schon, das Grundlegende. Die Dinge, zu denen man greift, die einen mit dem Leben im Sinn auch einer Lebendigkeit verbinden, die selbst auch Leben bedeuten, die auch Trost bedeuten in diesem In-die-Welt-Geworfen-Sein. Die Musik zuallererst. Weil sie die Sprache für das Unsagbare ist, sich dem am ehesten nähern kann, und für Andreas und Stefan ist es auch buchstäblich Arbeit, das Musikerleben ist hart. In der Nacktheit liegt das auch. Auch als körperliche Nähe – wobei es zwischen Andreas und Stefan immer erst nach Kontakten mit der „Außenwelt“, die offenbar wie ein Katalysator

wirkt, zum Sex kommt – nach dem Lasagne-Essen mit den Freunden aus dem Orchester, nach dem Sommerfest, nach dem Konzert... Und die Literatur ist wichtig, die vielen unterschiedlichen Stimmen in den Bücherregalen. Beim Drehen hatten wir oft bewusst Bücher auch im Off liegen, unterm Bett. Ich stellte mir dann vor, dass die schon irgendwie ihre Wirkung tun würden, zum Beispiel war *Der nackte Soldat* von Belmen O ganz wichtig oder Jacques Derridas Tierbuch, *L'animal que donc je suis*, und Angelika Reitzers *Unter uns* schlug einen Bogen zurück zum MÄRZ, der darin vorkommt; das war auch ein Gruß an Angelika. In einer längeren Fassung kommt auch ein Lorca-Gedicht zur Sprache, über den Schrei als Bratschenbogen, der den Wind anreißt, und auch diese Lust am Spanischen, am Reichtum der Fremdsprache, teilen die beiden.

Der Liebesbeziehung der beiden Männer steht das Orchester als starke kollektive

Kraft gegenüber. Ob nun der Kater oder das Orchester – das Innen einer Beziehung zwischen zwei Menschen scheint nicht ohne ein Außen bestehen, zusammengehalten werden zu können. Welche Rolle schreiben Sie dem Orchester zu?

Das ist ein eigener Ort, mit seinen eigenen Regeln, der mir vertraut ist vom Libretto-Schreiben her; mit einigen Musikern bin ich eng befreundet. Mich fasziniert, wie hart diese Arbeit ist – die ja zuhause weitergeht, alle üben ja bis zu mehreren Stunden auch noch in der „Freizeit“, weil der Druck so groß ist, möglichst gut zu spielen – und dass es dort schon im Kleinen so feine Rangordnungen und Seilschaften gibt, und dass man sich manchmal, mit einem schwierigen Dirigenten, einem schwierigen Programm, als Schicksalsgemeinschaft erlebt. Auf der anderen Seite ist dann die Ausgelassenheit, eine Verspieltheit, tatsächlich geht man auch mitsammen Fußballspielen, und man hat es

lustig nach dem Konzert; alle möglichen Nationalitäten kommen zusammen – bei uns Japanerinnen, Holländer, Deutsche, wir hatten Aileen aus Irland, Anaïs und Violaine aus Frankreich, Anders aus Schweden und mit Johannes sogar einen Tiroler in unserm Freundeskreis, und natürlich den Russen Vladimir, der mit Lorenz das zweite, zunächst heimliche Liebespaar des Films bildet – wie eine Spiegelung von Andreas und Stefan, weil auch da der eine am andern festhält, obwohl es auf eine andere Art schwierig und fast unmöglich ist. Aber die Liebe ist größer – auch wenn das nur anklingt in einigen wenigen Bildern; das bekommen im entscheidenden Augenblick aber auch Andreas und Stefan mit. Das war mir ganz wichtig, das wollte ich keinesfalls verlieren. Abgesehen davon kann das Orchester auch ein solidarisches Umfeld sein – wenn der Adrenalinspiegel steigt vor dem Konzert, und abseits auf dem Fußballplatz, wenn es zu einer Zuwendung kommt, die den verzweifelten

“In mir ist das auch, was haust da in mir und lauert? Warum schäme ich mich so oft? Woher rührt meine Scham? Ich habe Berge von Schuld auf mich geladen.”

Stefan nicht nur tröstet, sondern wirklich stärkt. Dass er diesen Halt erlebt: Ich glaube, das verändert tatsächlich sein Selbstbild; das gibt ihm etwas, einen Glauben an sich selbst – aus dieser Gruppe heraus. Worüber keiner je ein Wort verlieren wird. Da hatten wir solches Glück mit dem Wetter – wir haben uns Regen gewünscht, und es gab Regen! Und dann standen wir im Morgengrauen im Schutzhaus, in der kalten Kegelbahn als

Garderobe, und dann ging es hinaus auf die Lichtung... Wir hatten überhaupt mit dem RSO ein Wahnsinnsglück – zunächst konnten wir eine Lücke im Dienstplan nutzen, die wir „das chinesische Fenster“ nannten, nachdem eine China-Tournee ausgefallen war. Sonst wäre das zeitlich niemals gelungen! Ich hatte Bauchweh vor dem großen Orchesterapparat – aber dann gab es von Anfang an einfach nur Offenheit, Vertrauen, Entgegenkommen. Und wunderschön war die Arbeit mit den einzelnen Musikerinnen und Musikern, die unsern Freundeskreis spielten. Sie waren in jeder Hinsicht musikalisch.

In einem ersten Teil nimmt sich der Film Zeit, zunächst einmal „Daheim-Sein“, Geborgenheit, und in einer langsamen Steigerung Intimität und Sexualität zu erzählen. Er tut dies in einer langen Serie aus Momentaufnahmen bis zu einem Liebestanz, in dem Körper, Musik, Bewegung, Malerei zu einem

Ganzen verschmelzen. Welchen Fragen sind Sie gemeinsam mit Gerald Kerkletz in der gemeinsamen Bildersuche nachgegangen?

Wir wollten „mitatmen“ mit den dreien, mit den Menschen und dem Tier, also möglichst viel Raum für sie haben, und ihnen zugleich aber auch sehr nahe sein. Gerald, der bei allen Proben mit den Schauspielern von Anfang an dabei war, der ja auch mitgesucht hat im dramaturgischen Sinn, hat mir dann Probeaufnahmen in 1:2,39 Cinemascope gezeigt. Ein Format, an das ich nie gedacht hab, weil ich nicht die Nähe damit verband, die aber durch Gerald's Blick entstand. Und es gab uns die Möglichkeit, in den vielen Gruppenszenen mit dem Freundeskreis nah bei den Menschen zu sein, ohne hoch aufzulösen – und auch Mensch und Tier gemeinsam zu sehen. Später, wenn Stefan und Andreas für einige Zeit kaum noch gemeinsam in einem Bild sind, war dadurch diese Leere, der Garten, das Haus, das viele Weiß,

das auch „sprach“. Im ersten Teil wollten wir bewusst ein leichtes Übergewicht des Alltags schaffen, das die Katastrophe wirklich als solche hereinbrechen ließe, wenn man nicht mehr damit rechnet, sondern sich schon eingerichtet hat in diesem Alltag. Und in diesem Alltag sollte es eine gewachsene Nähe geben, auch dank der Nacktheit, die im ersten Teil noch möglich ist, vor der Vertreibung aus dem Paradies. Das war ein großer Punkt – wie erzählen wir diese Nacktheit? Keinesfalls wollten wir sie ausstellen, sie sollte sich einfach ergeben. Also suchten wir zunächst gelungene Beispiele unter den Filmen, die wir lieben – aber auch abschreckende, und zeigten sie gleichermaßen den Schauspielern, die uns ja ihr Vertrauen schenken mussten – um zu schauen, wohin die Reise gehen könnte. Vor allem kam von Gerald eben dessen Gabe, mitzuatmen – in aller Selbstverständlichkeit und traumwandlerisch sicher, das war das größte Geschenk, der natürliche Blick, das Gespür –

nicht bloß Kameramann, sondern director of photography.

In einem zweiten Teil findet ihr erneut eine unheimlich intensive Sprache der Trauer, des Schmerzes über den Verlust eines geliebten Wesens, der Frage nach der Schuld, die letztendlich eines der großen Geheimnisse dieses Films bleibt. Wie sehr war auch die Arbeit mit den beiden Hauptdarstellern – Lukas Turtur und Philipp Hochmair – Teil des Entstehungsprozesses?

Da war Zeit das Um und Auf. Natürlich ist man vorbereitet bis ins Letzte, aber in der Begegnung entsteht immer etwas Unerwartetes, von den Schauspielern kommt etwas Spannendes – und schon ist es eine Suchbewegung, in der man sich befindet. Es geht dann darum, eine Zeitlang ruhig zu bleiben und sich auch ein Stück weit zu verlieren – in eine Unkontrolliertheit zu gelangen, in einem geschützten Bereich. Und Zeit zu

haben, um geduldig bleiben zu können. Für Lukas war es die erste Hauptrolle; ich kannte ihn von der Bühne, er hatte in einem Theaterstück von mir mitgespielt, da hatte er etwas hintergründig Verletzliches, das hab ich gesucht für den Stefan. Vor der Kamera hat er die seltene Begabung, in eine durchlässige Konzentriertheit zu kippen – und dazu ist er hochmusikalisch, auch am Horn; da half zwar sicher, dass er seit fünfzehn Jahren Klarinette spielt, aber der Lippenansatz, die Grifftechnik, die Haltung, die Atmung – all das war Neuland; wir hatten da Christoph Walder als Coach zur Seite, noch so ein Glücksfall. Und mit Philipp war ich ungefähr genauso lang schon befreundet, seit ich ihn in Sarah Kanes *Gesäubert* erlebt hatte, das war gleißend. Wir hatten immer schon gemeinsam etwas machen wollen, dachten an ein Theaterstück – bis plötzlich doch der *KATER* im Raum stand. Philipps Instinkt ist ungeheuer, und auch er ist durchlässig im Spiel – und im Casting waren die beiden vom

ersten Augenblick an ein aufregendes Paar – von dem ich dachte, „die möchte ich näher kennenlernen in ihrem Zusammenspiel“, ich hatte richtige Entdeckerlust. Das kam einer Erlösung gleich – denn der Castingprozess war aufwendig und nicht einfach gewesen, weil die Chemie, die berühmte, ja stimmen musste.

Was bestimmte im Casting die Suche nach den Hauptdarstellern?

Zuallererst die Sprache; ich suchte da etwas Weiches, Warmes, drum hatte ich die Dialoge auf Wienerisch geschrieben, auch Bayrisch konnte ich mir vorstellen, und so kam es schließlich auch – mit Lukas Turtur aus München. Aber leider schränkt so eine Vorgabe den Kreis arg ein, ich hab es zwar versucht mit tollen Schauspielern aus Köln und Berlin, das klang jeweils „daneben“ – wie neben der Spur, im Kern falsch. Und dann war die erste Frage, die ich stellen musste,

diejenige nach der Bereitschaft zur körperlichen Nacktheit. Wobei ich da stark unterschätzt habe, dass erstaunlich viele Angst davor haben – auch Schauspieler, die an sich doch mit ihrem Körper auch im Sinn eines Instruments arbeiten, sodass ich gedacht hab, das müsste ihnen leichter fallen, als sich's dann erwiesen hat. Aber das war unabdingbar, Adam und Adam mussten ja nackt sein im Paradies – der Schmerz, das Befremden zeigt sich unter anderm ja eben darin, dass ihnen diese Nacktheit, diese Vertrautheit später nicht mehr möglich ist.

Wie kann man sich die Set-Arbeit mit dem vierbeinigen Protagonisten vorstellen?

Da waren wir Jäger und Sammler. Das hieß: Geduld, Geduld, Geduld. Und wenn die aufgebraucht war: noch einmal einen Schwung Geduld. Und noch einmal, und noch einmal! Wobei ich ja den Toni liebe, also meine Geduld mit ihm unendlich ist. Aber für

den Rest des Teams war es, fürchte ich, in Wahrheit extrem anstrengend. Es ging ja auch um konkrete Entscheidungen, was das Bild betraf – gestalten wir das Bild und stecken den Rahmen für Toni ab, oder rennen wir ihm hinterher – Letzteres hat definitiv nicht funktioniert. Also eben: Geduld, Geduld. Dafür wurden wir aber auch immer wieder so schön belohnt – auch, weil Toni von Haus aus ein gesellschaftsfreudiger Kerl ist, der mit dem Team aufgeblüht ist; außerdem bin ich schon Wochen vor Drehbeginn mit ihm nach Hernals gezogen, um ihn ans Haus zu gewöhnen, und nach Drehschluss war ja auch sein Bruder Tino als Spiegelfährte dabei. Ich hab die beiden aus dem Tierheim, jetzt leben sie bei mir – und das ist das wahre Glück. Gemeinsam mit Andi Winter und Gerald gab es auch eigene *Universum*-Tage, die wir so nannten, weil wir quasi eine Tierdoku drehten – mit Toni als Protagonist, wie er sein Leben lebt im Haus und im Grünen, wie er sein Revier markiert,

Gras frisst, Mäuse fängt, spielt und schläft – da gab es viel schönes Material, von dem wir nur einen Bruchteil verwendet haben. Danach kam unser Klaus Kellermann mit seiner Angel und tat tagelang das Gleiche auf der Tonebene – wir haben Bild und Ton trennen müssen, weil Toni von der Angel fasziniert war... das hat ihn zu sehr abgelenkt auf den Streifzügen.

Was KATER so deutlich macht, ist, wie sehr ein tiefer emotionaler Schmerz den Körper erfasst und durchdringt. (Den / die) Körper zu filmen, scheint eines der großen Themen in dieser Kameraarbeit gewesen zu sein.

Das ist etwas, das ich schwer beschreiben kann – das war mit Gerald schon bei *MÄRZ* so. Es ist eine Nähe im Moment – dieses Mitfühlen, Mitatmen, Mitleben. Ich weiß noch, als ich nach dem ersten Take von *All Blues*, dem Liebestanz, so dankbar war – auch für Gerald's Mitgehen, ungeschnitten

war das ein Durchlauf von fast dreißig Minuten, den ich am liebsten grad so übernommen hätte, weil es so anrührend war – da meinte er im Scherz, er tue ja nix, die Schauspieler schwenkten ja ihn und nicht umgekehrt – ja, das beschreibt es vielleicht am besten: von außen betrachtet haben da drei Menschen getanzt, auf Augenhöhe, ohne Hierarchie, miteinander und füreinander – und einer hatte halt eine Kamera. Die drei waren ja auch mitsammen allein im Raum. Das restliche Team, auch der Kameraassistent mit der Funkschärfe, saß mit mir im Nebenzimmer vor dem Monitor. Übers Bildermachen hinaus hat er aber dieses ganzheitliche Sich-Einlassen, von Anfang an – weit früher als das üblich ist, glaub ich. Über *KATER* haben wir begonnen zu reden schon auf der Heimfahrt von Tirol, nach dem letzten Drehtag von *MÄRZ*. In den Vorbereitungsphasen haben wir intensivste Gespräche über Tage und Wochen, und es gibt gemeinsame Bücher und Filmlisten,

die abgearbeitet werden – und dann wird das immer weniger – und am Set reden wir dann kaum noch, da fühlt sich dann oft unausgesprochen alles einfach richtig an zwischen uns.

Was den Film stark charakterisiert, sind sein Rhythmus und die Musik. Ein Rhythmus, der nicht nur von Ellipsen und Auslassung bestimmt ist, sondern im Gegenzug anderen Momenten sehr viel Zeit lässt. Wie wuchs der Film im Schnitt und mit der Musik zu einem Ganzen zusammen?

Die Arbeit mit Joana war wieder sehr schön, unser Gleichklang – und dass wir die Erfahrung von *MÄRZ* hatten, das Vertrauen

„Wir wollten ‚mitatmen‘ mit den dreien, mit den Menschen und dem Tier.“

in die Auslassungen. Schon ins Drehbuch waren stellenweise jump cuts eingeschrieben, und mit den vier Bildtafeln am Anfang und ihrer Musik, die hart geschnitten ist, klingt das auch an – andererseits hatten wir Inseln, die schon in der Auflösung feststanden, mit der Entscheidung für ungeschnittene „Echtzeit“ zum Beispiel an den Wendepunkten – wenn allein das Schauspiel den Film rhythmisiert. Oder die Ausflüge mit Moses, die ein Abenteuer waren im Schneiderraum – auch da brauchten wir den langen Atem: Herantasten, Schauen, Verlieren, Wiederfinden... dank Joanas Instinkt. Und

„Ich suchte da etwas Weiches, Warmes, drum hatte ich die Dialoge auf Wienerisch geschrieben.“

die eigene Welt der Geräusche – die wesentlich sind. Dem paradiesischen Haus haben wir kleine Verschmutzungen gegeben und es näher an die Stadt herangerückt mit Straßenlärm, den es dort oben in Wahrheit nicht gibt. Aber das Wichtigste kam aus dem Haus selbst, das Knarzen des alten Parkettbodens. Wenn das Paar in der Stille tanzt, ist dieses Knarzen sein Begleiter, seine Musik.

Mit der Schlange, die das ungetrübte Sein zwischen zwei Menschen zerstört und auch dem Kater als „Findelkind“ Moses in seinem Korb ist eine klare biblische Symbolik präsent, die von der Vertreibung aus dem Paradies erzählt, aber mit Moses auch einen möglichen Retter / Befreier impliziert.

Wobei ausgerechnet Moses diese kleine Schlange ins Haus trägt – und ausgerechnet Stefan ihr einen Schutz aus Steinen baut! Wirklich biblisch an Moses aber ist seine

Nacktheit – ja, er hat sein Fell, aber damit ist er in seiner Natur – und die entspricht den Menschen, wenn sie nackt durchs Haus gehen im Zustand der Unschuld. Aber Moses hat seinen eigenen Kopf, und sein eigenes Leben.

Ob es Versöhnung oder Heilung geben kann, lässt KATER offen. In einem Gespräch gegen Ende des Films wird klar, was es heißt, sich auf einen anderen Menschen in seiner Gänze einzulassen. Insofern ist KATER mehr als MÄRZ über die Thematik von Trauer und Verlust hinaus, ein Film über die Liebe zwischen zwei Menschen. Wir erfahren ja in Andeutungen auch über verschiedenste Konstellationen im Orchester.

Dieses Gespräch ist wie ein Neu-Aufstellen, ein Wendepunkt. Man stellt sich hin und schaut gemeinsam etwas an, spricht bewusst etwas aus, das einen lang schon beschäftigt und bedrückt – etwas, das wesentlich ist fürs

weitere Zusammenleben. Lang greifen die alltäglichen Augenblicke ineinander, man tut halt, was ansteht – aber dann kommt es doch zu einem solchen entscheidenden Moment. Dem Innehalten. Auch im Bad als Schattenriss, vor dem Blick in den Spiegel – und im Garten auf der Wiese, wenn Stefan aus dem Tierheim kommt. Und es gibt äußere Handlungen, die etwas heilen – wenn der „böse Baum“, der Stefan ein Auge gekostet hat, zu Brennholz zerschnitten wird, atme ich auf.













C R E W

HÄNDL KLAUS
SCREENPLAY & DIRECTOR

GERALD KERKLETZ
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

GEORG ASCHAUER
PRODUCTION MANAGER

MARCO ANTONIAZZI
JULIA NIEMANN
FIRST ASSISTANT DIRECTOR

ANDI WINTER
LUKAS ALLMAIER
ASSISTANT CAMERA

KLAUS KELLERMANN
CLAUS BENISCHKE-LANG
SOUND

PATRICIA MARCHART
OKTAVIA SCHREINER
ARTISTIC ASSISTANCE

MARKUS HARTHUM
GAFFER

VERENA EICHTINGER
MAKEUP

ENID LÖSER
PRODUCTION DESIGNER

RÜDIGER SCHNUR
STUNT COORDINATOR

TANJA HAUSNER
COSTUMES

FIONA BRADY
SET DECORATOR

ANDREAS BÖSSNER
RIGGING

RAINER ANTESBERGER
LENA WEISS
PRODUCTION COORDINATOR

DANIEL STEINBACH
PROP MASTER WINTER

PHILIPP MAYER
DRIVER

PETER SUCHY
PROP MASTER SUMMER

GEORG DUFFEK
CATERING

MARLENE GUNST
JANA HAVLIK
PRODUCTION ASSISTANT

COOP99 FILMPRODUKTION

FILMOGRAPHY

In post-production

- ***Tehran Taboo***
by Ali Soozandeh, Animated
feature film, G/A 2016
- ***Storytelling***
by Antonin Svoboda, Cinema
documentary, A 2016

Completed

- ***TOMCAT***
by Händl Klaus, Feature film, A 2016
Int. Filmfestival Berlinale 2016
“Panorama Special”

- ***Amour Fou***
by Jessica Hausner, Feature film,
A/L/G 2014
Festival de Cannes 2014 “Un Certain
Regard” / ICS Award, “Best Picture” /
FICUNAM Puma Mejor Director for
“Best Director” / Lisbon & Estoril Film
Festival “Best Film”
- ***October November***
by Götz Spielmann, Feature film,
A 2013 / in coproduction with
SpielmannFilm
Toronto International Film Festival 2013 /
San Sebastian Filmfestival – In Compe-
tition / Thomas Pluch Drehbuchpreis

- ***The Dead and the Living***
by Barbara Albert, Feature film,
A/G/RO/PL 2012
San Sebastian Filmfestival – In Compe-
tition / “Cineuropa.org Prize” des Festival
del Cinema Europeo in Lecce /
“Österreichischer Kunstpreis” for film
- ***The Strange Case of Wilhelm Reich***
by Antonin Svoboda, Feature film,
A 2012 / in coproduction with
Novotny&Novotny
San Francisco Jewish Film Festival /
New York Filmfestival / Fort Lauderdale
Int. Film Festival
- ***The Wall***
by Julian Pölsler, Feature film, A/G 2011
after the novel by Marlen Haushofer
Int. Filmfestival Berlinale 2012 “Panora-
ma Special”, Prize of the Ecumenical
Jury / Audience-Award at the Inter-
nationalen Filmfest Monterrey / German
Film Prize “LOLA” for “Best Sound”
for Johannes Konecny, Uwe Haussig,

- Christian Bischoff / Romy “Best
Director”
- ***#unibrennt – Bildungsprotest 2.0***
a cooperation of AG doku & coop99
Documentary, A 2010
FIPA d’Argent 2011 Biarritz / “Ehrenpre-
is der Ars Electronica” in the
category “Digital Communities” for Uni-
brennt-Movement
- ***Na Putu***
by Jasmila Zbanic, Feature film,
BHI/A/G/CRO 2010
Int. Filmfestival Berlinale 2010 –
In Competition / Yerevan International
Film Fest: FIPRESCI Prize / “Bernhard
Wicki-Filmpreis” at the Filmfest in Mu-
nich / Flying Ox for “Best Direction” at
Schwerin Art of Film Festival
- ***Women Without Men***
by Shirin Neshat, Feature film,
G/A/F 2009
Venice Film Festival 2009 / “Silver Lion”
for “Best Director” to Shirin Neshat /

“Golden Camera 300” at the Brothers Manaki International Film Festival for Martin Gschlacht / “International New Talent” and “Special Jury Prize” at the Taipei Film Festival / WFCC Award

— **Lourdes**

by Jessica Hausner, Feature film, A/F 2009

Venice Film Festival 2009 / FIPRESCI Prize / SIGNIS Prize / Sergio Trassati Prize / La Navicella Venice Cinema Award / Brian Award / Vienna Film Prize for “Best feature film” / Warsaw Grand Prix / Gold Giraldillo for “Best feature film” / European Film Prize “Best European Actress” for Sylvie Testud / Guldbagge Award for “Best foreign Film” / Golden Reel in Poland for “Best foreign feature film” / Silver Remi at the World-Fest-Houston International Film Festival

— **Grbavica**

by Jasmila Zbanic, Feature film, A/BHI/G/CRO 2006

Int. Filmfestival Berlinale 2006 – In Competition / Golden Bear, Peace Film Award and Prize of the Ecumenical Jury at the Berlinale / Grand Jury Prize at AFI Fest, Los Angeles / Brussels European Film Festival “Best Actress” for Mirjana Karanovic / Canvas TV Prize for Best Film / In Spirit for Freedom Award for “Best Feature” at the Jerusalem Film Festival

— **Slumming**

by Michael Glawogger, Feature film, A/CH 2006 / in coproduction with Lotus Film

Int. Filmfestival Berlinale 2006 – In Competition / “Best Screenplay” at Ghent International Film Festival for Barbara Albert and Michael Glawogger

— **Sleeper**

by Benjamin Heisenberg, Feature film, A/G 2005
Cannes 2005 “Un Certain Regard” / Max Ophüls Preis for “Best Score” and “Best

Script” / First Steps Award / European Special Jury Award at Angers European First Film Festival / Prix Cinéma Tout Ecran / Flying Ox at Schwerin Art of Film Festival

— **Darwin’s Nightmare**

by Hubert Sauper, Cinema documentary, A/F/B 2004

Venice Film Festival 2004 “Giornate degli Autori” / European Film Prize “Best Documentary” / FIPRESCI Prize at the Sydney Film Festival / Label Europa Cinemas at Venice Film Festival / Oscar-nomination for “Best Documentary” / CESAR “Meilleur premier film” (Best First Film) / Vienna Film Prize / European Jury Award at Angers European First

Film Festival / Audience-Award at Entrevues Film Festival / Audience-Award at the Mexico City International Contemporary Film Festival

— **The Edukators**

by Hans Weingartner, Feature film, G/A 2004

Cannes 2004 – In Competition / German Film Prize “LOLA” for “Best Feature film” in Silver and “Best Male Actor in a Supporting Role” for Burghart Klaußner / “Preis der Deutschen Filmkritik” for “Best Feature film” and in the category “Best Actress” for Julia Jentsch / “Förderpreis des Filmfest München” for “Best Script”, “Best Director” and “Male Actor” for Stipe Erceg



TOMCAT-MOVIE.COM

KATER-FILM.COM

FACEBOOK.COM/KATER.TOMCAT

Technical Specifications

Austrian, Narrative Feature Film, 114 min
Language: German with English Subtitles
Sound: 5.1. Surround
Screening Format: DCP, BluRay
2,39:1 Cinemascope

World Sales

Films Distribution
36 rue du Louvre,
75001 Paris, France
T +33 1 53 10 33 99
info@filmsdistribution.com

Festival Coordination

AFC – Austrian Films
Stiftgasse 6,
1070 Vienna, Austria
T +43 1 526 33 23
office@afc.at

International Press

RENDEZ-VOUS, Viviana Andriani
2 rue Turgot,
75009 Paris, France
T +33 1 42 66 36 35
viviana@rv-press.com

