Gespenster

Regie
Christian Petzold
Buch
Christian Petzold und Harun Farocki
mit
Julia Hummer
Sabine Timoteo
Marianne Basler
Benno Fürmann

D 2005
85 Minuten, Farbe, D
35mm, dolby digital

www.gespenster-der-film.de

Filmstart 01.12.2005

Presse und Verleih
cineworx gmbh
gerbergasse 3
ch-4001 basel
fon: +41-61 261 63 70
fax: +41-61 261 63 77
e-mail: info@cineworx.ch

Bilder unter www.cineworx.ch

Inhaltsverzeichnis

Besetzung 3
Stab 4
Synopsis 5
Interview mit Christian Petzold 6
Interview mit Hans Fromm 10
Interview mit Bettina Böhler 11
Filmografien von Christian Petzold, Hans Fromm, Bettina Böhler 12
Filmografien von Harun Farocki, Julia Hummer, Sabine Timoteo 13
Filmografien von Marianne Basler, Aurélien Recoing, Schramm Film 14
Les Films des Tournelles (Koproduktion) 15

Besetzung

Nina	Julia Hummer
Toni	Sabine Timoteo
Françoise	Marianne Basler
Pierre	Aurélien Recoing
Oliver	Benno Fürmann
Kai	Anna Schudt
Heimleiterin	Claudia Geissler
Mathias	Philipp Hauß
Mathias' Mutter	Victoria von Trauttmansdorff
Vorarbeiter	Peter Kurth
Agentin	Annika Blendl
Krankenschwester	Rosa Enskat

Stab

Regie	Christian Petzold
Buch	Christian Petzold, Harun Farocki
Bild	Hans Fromm
Montage	Bettina Böhler
Ton	Andreas Mücke-Niesytka
Szenenbild	Kade Gruber
Musik	Stefan Will, Marco Dreckkötter
Kostümbild	Anette Guther
Maskenbild	Monika Münnich, Sabine Schumann
Steadicam Operator	Tilmann Büttner
Oberbeleuchter	Christoph Dehmel-Osterloh
Tongestaltung	Dirk W. Jacob
Geräusche	Carsten Richter
Mischung	Martin Steyer
Produktionsleitung	Dorissa Berninger
Casting Berlin	Simone Bär
Casting Paris	Sylvie Brocheré
Tonassistenz	Martin Ehlers-Falkenberg
Fotograf	Christian Schulz
Regieassistenz	Ires Jung, Bastian Günther

Synopsis

Immer wieder zieht es Françoise zurück nach Berlin. Sie hofft, ihre Tochter zu finden, die hier vor vielen Jahren entführt wurde. Pierre, ihr Mann, ist aus Paris nachgekommen, um bei ihr zu sein.
Die junge, in ihrer Verlorenheit seltsam starke Nina ist in einem betreuten Wohnprojekt untergebracht. Eines Morgens lernt sie die heftige, rastlose Toni kennen, eine
Diebin, die sich die Welt nimmt, die für diesen einen, nächsten Moment lebt. Zusammen erleben sie eine kurze Zeit der Nähe, einen Augenblick des Glücks. Auf ihren Streifzügen durch die Stadt trifft Françoise die beiden Mädchen. Sie glaubt, in Nina ihre Tochter
wieder gefunden zu haben ... In wenigen und konzentrierten Einstellungen nähert sich der Regisseur Christian Petzold seinen Figuren. Im Wissen um ihre Verletzlichkeit kommt er ihnen nahe, ohne sie zu entblößen. Die Montage verdichtet das Bild dreier Frauen, deren Unnahbarkeit, Flüchtigkeit, Sehnsucht in Momente größter Nähe umschlagen können.
Julia Hummer und Sabine Timoteo spielen neben Marianne Basler und Aurélien Recoing in der mittlerweile fünften Zusammenarbeit Christian Petzolds mit SCHRAMM FILM Koerner & Weber.

Interview mit dem Regisseur Christian Petzold

Wie ist die Idee zu ‚Gespenster' entstanden?

Ende der 90er Jahre habe ich *Rave* von Rainald Goetz gelesen und einen Roman von Pavese, in dem es um zwei Künstler geht, die sich zwei Proletariermädchen als Modelle ins Studio holen. Diese Mädchen verbringen einen Sommer dort und infizieren sich ein bisschen an dieser Künstlerwelt. Als dann der Sommer vorbei ist und die Künstler dem Licht nachreisen, nach Nordafrika, lassen sie die Mädchen zurück, und die gehen zugrunde. Aus diesen beiden Sachen, der Geschichte von Pavese und dem Rave-Roman, der in der ganz frühen Love-Parade-Szene spielt, entwickelte sich ein erstes Exposé. Das hat damals aber niemanden interessiert. Später habe ich der Julia Hummer, mit der ich Die Innere Sicherheit gedreht hatte, von dieser Geschichte erzählt, und sie fand das interessant. Im Herbst 2000 sind wir zu einem Filmfestival geflogen, nach London, glaube ich, und ich habe ihr die ersten 20 Seiten einer anderen Geschichte gegeben, die ich mit Harun Farocki schrieb, nämlich die Geschichte einer Französin, die in Berlin ihre Tochter sucht. Und so ist das im Flugzeug nach London enstanden, wo ich mit ihr zusammen, kann man fast sagen, diese Geschichte weiter entwickelt habe. Harun Farocki hatte dann die Idee, diese beiden Geschichten zusammen zu bringen.

Man hat das Gefühl, dass allen Figuren in Ihrem Film etwas Gespensterhaftes eigen ist …

Das ist ein interessanter Effekt. … Wenn ein Film damit anfängt, dass zwei Mädchen von der Schule kommen, ihre Schultaschen wegwerfen und Eis essen gehen, dann haben die sofort eine soziale Definition.
Aber die Mädchen, die Sabine Timoteo und Julia Hummer spielen, sind anders, die sind unbehaust, die haben keinen Raum, der sie definiert, keine soziale Definition. Die sind, so habe ich ihnen das erklärt, in einer Art Blase. Die wollen zu einem Casting, weil sie gerne gesehen werden möchten. Sie möchten gerne eine Identität bekommen, und sie können sich heute eine Identität nicht mehr so vorstellen, dass man eine Lehre macht oder so etwas …
Dieses „In-einer-Blase-Leben", der Versuch, Kontakt mit etwas zu bekommen, was man Leben nennt, darum geht es in dem Film. Und jetzt ist der Effekt der, dass die anderen Figuren, die diese Mädchen berühren, plötzlich nicht mehr so aussehen, als ob sie alle ein tolles normales Leben führen – und nur diese beiden Mädchen keine Möglichkeit hätten, an diesem Leben teilzunehmen. Die Mädchen machen die gesamte andere Welt auch als „Blase" kenntlich, sie zerlegen sie. Man hat das Gefühl, dass da, wo sie sind, ein Meter daneben … dass da nicht die Normalität ist, sondern die nächste Gespensterzone anfängt. Ich weiß nicht, wie dieser Effekt jetzt im Film ist, aber bei dem, was ich bisher gesehen habe, finde ich, dass wir auf dem richtigen Weg sind.

Sie arbeiten seit langem mit den gleichen Partnern, z.B. mit Bettina Böhler in der Montage und dem Kameramann Hans Fromm. Was bedeutet diese Kontinuität für Ihre Arbeitsweise?

Ich kann z.B. besser schreiben, wenn ich schon mit den einzelnen sogenannten Departments gesprochen habe, also z.B. mit Bettina Böhler und dem Hans Fromm. Für Gespenster habe ich mit Hans die Schauplätze schon vor anderthalb Jahren fotografiert. Wir haben Spaziergänge gemacht und uns überlegt, wie man die Orte filmen kann, die was

mit der Geschichte zu tun hat. Der Hans Fromm ist ein Kameramann, der für die Geschichte denkt, der sich nicht selber in den Vordergrund filmt. Für Gespenster z.B. hatten wir die Idee, dass ein großer Teil an der Woltersdorfer Schleuse spielen sollte, in den Ruinen des alten Filmstudios aus der Stummfilmzeit. Da gibt es die Ruinen vom indischen Grabmal von Joe May, und das, was jetzt im Film rot und einfach der Innenraum einer Party ist, das sollte dort spielen. Dieses Stummfilm-Grabmal, diese komischen Mythologien der Weimarer Republik, Dracula, indische Katakomben, unheimliche esoterische Gewalten, so eine Mythologie schwaberte da ... Das wollte ich für Gespenster reanimieren oder als so eine Art mythischen Untergrund haben. Aber als ich die Fotos mit Hans durchging, sah ich, dass die nicht-mythischen Teile, der Tiergarten, der Potsdamer Platz, eine Fußgängerzone, ein Parkplatz ... dass die mich wesentlich mehr interessiert haben als dieser Quatsch da unten. Das habe ich auch durch die Art und Weise gesehen, wie Hans das fotografiert hatte. Ich habe das dann alles rausgeschmissen. Reste davon sind vielleicht noch vorhanden im Film, in der Verbindung Wald und Stadt. Aber das sind wirklich Reste ... und diese Reste sind interessanter als das, was ursprünglich mal da war. Deshalb ist die Arbeit mit Hans für das Nachdenken über das gesamt Projekt sehr wichtig. Ich habe immer mit Hans gedreht, weil seine Kameraarbeit nicht vordergründig ist, weil er wahnsinnig gut kadriert, weil er in Sequenzen denkt, weil er weiß, was vorher war und was danach kommt, weil er für die Geschichte denkt.

Sie drehen eher wenige Einstellungen einer Szene. Was bedeutet das z.B. für die Montage?

Ich habe in der Arbeit mit Bettina Böhler gelernt, die Einstellungen, die ich drehe, präziser und anders, ein bisschen anders zu drehen. Ich fange früher in der Szene an und lasse sie länger laufen, als ich es eigentlich geplant hatte. Wenn man 50 Einstellungen von einem Boxkampf hat, dann stülpt sich der Schnitt über das Bild, dann sind die Bilder nur noch Zeichen. Aber die Präzision, die man haben muss, dieses Spielen ... Mit den Darstellern ist es fast immer so, dass wenn die Darsteller das Gefühl haben: jetzt habe ich gespielt, was im Drehbuch geplant war, jetzt müsste eigentlich das „Danke!“ kommen ... dass wir dann die Szene noch ausatmen lassen. Früher habe ich es mir auch völlig verbeten, dass jemand den Schnitt vor mir macht. Ich wollte das absolute Verfügungsrecht haben. Als ich dann mit Bettina angefangen habe zu arbeiten, da hat sie schon geschnitten, während ich drehte, fast unmittelbar. Das war für mich im ersten Moment ... so eine Enttäuschung. Aber dann war es eine unglaubliche Erfahrung. Ich kann mich an die erste Szene erinnern, die so war, in Cuba Libre, die spielte im Berliner Ostbahnhof. Ich hatte eine klare räumliche Vorstellung vom Ostbahnhof, und so hatte ihn auch aufgelöst. Dann bekam Bettina das Material und baute den Ostbahnhof so um, dass ich ihn räumlich nicht mehr wiedererkannt habe, dass er einen eigenen Raum bekommen hatte. Auch die Art und Weise, wie sie die Blicke der sich dort Treffenden, wie sie die Begegnungen geschnitten hatte, war ganz anders, als ich es geplant hatte. Aber ich konnte die nächsten Drehtage ganz anders angehen, nachdem ich diesen Rohschnitt gesehen hatte. Ich wusste ja, dass die Figuren im Film sich wiederbegegnen würden ... und jetzt wusste ich, wie die erste Begegnung gewesen ist. Seitdem arbeiten wir so, dass ich vom Set jeden dritten Tag in den Schneideraum komme, und am Tag darauf den Darstellern von diesem Schnitt erzähle, wirklich filmisch erzähle, nicht psychologisiere oder etwas verstecke, sondern dass ich einfach sage: so sieht das aus, solche Assoziationen habe ich bekommen. So haben wir das immer besser geschafft, dass die Darsteller selber ein Gedächtnis für ihre Figuren bekommen. Nicht nur ein psychologisches Gedächtnis, sondern so etwas wie ein Raumgedächtnis, ein Körpergedächtnis ... Das gefällt mir. Es gibt eine Filmkritik von Serge Daney über Der Liebhaber, von der Duras-Verfilmung von Annaud. Da steigt dieser Liebhaber aus einem Auto, und die Kamera macht eine sehr lange Naheinstellung von seinem sehr teuren Schuhwerk ... und dazu meint Daney, dass dieses Bild nur noch heißt: „Dieser Mann trägt teure Schuhe.“ Diese Einstellung korrespondiert mit keiner anderen

Einstellung im Film mehr, sondern sie verlangt dem Zuschauer nur noch eine Dekodierung ab: „Ah ja, der ist reich“ ... so ähnlich, wie man Werbung sieht. Das ist eine Entwicklung im Kino, die ich furchtbar finde, die von den Zuschauern nur noch ein „Ja/Nein“, Abnicken oder Kopfschütteln verlangt. Dadurch, dass ich jetzt den Rohschnitt von Bettina schon während des Drehens sehe, denke ich nicht mehr an dieses „Ja/Nein“, sondern daran, wie ich eine solche Einstellung im Film wiederfinden und Korrespondenzen schaffen kann. Das ist eine Arbeitsweise, die durch die Zusammenarbeit mit Bettina entstanden ist.

Warum drehen Sie ohne Monitor am Set?

Weil man sonst bescheuertes Zeug redet. Weil man sich dann nicht mehr die Schauspieler anschaut, sondern das, was später im Schneideraum passiert. Wenn wir im Schneideraum ein Bild vor uns haben, dann rede ich anders darüber, als wenn ich die Schauspieler vor mir habe. Im Schneideraum hat das Bild einen Wert, dann gehe ich nicht mehr in die Inszenierung. Wenn ich aber am Set auf einen Monitor starre – und dahinten spielen die Schauspieler – dann sage ich nur noch, „ein bisschen mehr nach rechts oder links ...“ Dann erstirbt alles. Monitore sind immer Kontrolle. Im Schneideraum, wenn wir zwei Monitore haben, hört die Kontrolle schon auf, dann geht es um Kombinationen. Aber mit diesem einen Bild, auf einem Monitor am Set, weiß ich nicht mehr, warum eine Szene zwischen den Schauspielern nicht funktioniert. Ich weiß nur noch, dass sie nicht funktioniert. Meine Überlegungen dazu beziehen sich auf das Bild, nicht auf das Spiel. Ich gehe nach einer Szene auch immer zuerst zu den Schauspielern und schaue, wie das für die gewesen ist. Erst dann gehe ich zu Hans und frage, ob das technisch ok war. Die Wahrheit erfahre ich sowieso vom Tonmann, über den Kopfhörer. Ich finde den Ton viel wichtiger für das Spiel als das Bild. Ich höre am Tonfall, ob das gespielte Scheiße war oder ob irgendwas da war. Das kann man nicht sehen.

Sie haben für ‚Gespenster' zum ersten Mal viel mit der Steadicam gearbeitet ...

Bei der Inneren Sicherheit hatten wir nur Schienenfahrten. Schienenfahrten sind in irgendeiner Form immer profilig. Bei Toter Mann hatten wir zum ersten Mal eine Steadicam, in einer Parkszene, in der ein Mann eine Frau verfolgt. Mit der Steadicam konnte ich vor ihm und hinter ihm langfahren, wodurch das so etwas Traumsequenz-Ähnliches bekam. Die Figuren lösten sich aus ihren Definitionen und kreisten umeinander. Für Gespenster habe ich gedacht, wenn Gespensterkinder, die in so einer Blase leben, aus der Blase raus wollen, dann müsste man sie genauso filmen wie diese Parksequenz. Auch Hans war der Meinung, dass man diesen Effekt nur mit einer Steadicam erreichen kann. Das zweite, was mir an der Steadicam im Gegensatz zur Schiene gefällt, ist, dass die Schauspieler von der Schiene immer erschlagen werden. Da liegen dann fünfundzwanzig Meter Schienen ... und die Schauspieler stehen davor, und die Schiene ist wie ein Geländer für den Dialog oder die Körperbewegung. Sie richten sich an der Schiene aus. Aber die Steadicam nehmen sie nicht ernst. Die Tanzszene in Gespenster ist komplett mit der Steadicam gedreht. Innerhalb einer Minute war die Steadicam von den Schauspielern vergessen, der Aufnahmeapparat war nicht mehr vorhanden. Das ist etwas, was ich wichtig finde.

Wie sehr lassen Sie sich während des Drehens auf Abweichungen vom Drehbuch ein?

Das Drehbuch ist in den letzten Jahren total ideologisiert worden. Das Drehbuch ist ein Vertragswerk geworden, das ist das, was man in den Händen hält. Es gibt 7 Fassungen davon, man trifft sich zu Stoffentwicklungsgesprächen, und die sind ja auch ok ... Aber irgendwann ist der Stoff entwickelt, und ich habe das verinnerlicht und weiß, worum es

geht. Dann schmeiße ich vor dem Drehen das eigentlich alles weg. Denn die Metapher, das, worum es geht, die muss in mir sein. Die Schauspieler tragen das Drehbuch sowieso in sich, die haben die Texte ja auswendig gelernt. In die Proben, die jeden Morgen am Drehtag stattfinden, gehe ich rein, ohne das Drehbuch am Abend vorher nochmal gelesen zu haben. Ich mache mir nur klar, worum es in der Szene geht. Dabei sind natürlich die Erinnerungen, die ich am Schneidetisch gewonnen habe, ganz wichtig. Ich kann mit den Schauspielern dann so sprechen, dass ich sage: „Was ist da, was kann man weglassen, was ist wichtig, worauf kommt es an?“ Wir haben z.B. gestern, an unserem vorletzten Drehtag, eine Szene gehabt, die drei Seiten Text im Drehbuch umfasst hat. Wir haben den Text dann auf 4 Sätze ... runtergewirtschaftet. Weil es überhaupt nicht ging. Man merkte einfach die Autorenidee, man merkte, dass den Figuren Texte untergeschoben worden sind, um sie den Lesern eines Drehbuchs nahezubringen. Und statt diesem riesigen Text über Lissabon und Hotel Palacio sagt die Anna Schudt jetzt einfach: „Die ist mit meinem Mann weg zum Ficken.“ Aber so, wie sie das sagt, spricht sie den ganzen Text mit, den ich vorher geschrieben hatte. Man sagt immer, die Schauspieler kämpfen um ihre Texte, um das Licht, um Naheinstellungen ... aber das stimmt gar nicht. Wenn die Schauspieler die Szene begreifen, dann spüren sie, dass ihr physisches Spiel dem Text immer überlegen ist. Und wenn die Inszenierung und die Arbeit so werden, dass die Sätze, die mal da waren, eine Leerstelle hinterlassen, die interessanter ist als der Satz selber, dann ist schon mal was gewonnen.

Auch in ihren letzten Filmen geht es um Figuren, die versuchen, wieder Anschluss ans Leben zu bekommen ...

Die Innere Sicherheit hieß am Anfang auch Gespenster ... weil die Terroristen Gespenster waren, die Menschen werden wollten. Die fünf Millionen Arbeitslosen, die wir heute haben, sind ja eigentlich auch Gespenster, die in so einer Blase, in einer Parallelwelt leben ...
Ich mag diese Bewegung, wenn das, was man Normalität nennt, nicht der Ausgangspunkt ist. In vielen Filmen wird erst einmal 20 Minuten lang die Normalität dargestellt, eine Realität, in die dann irgend etwas einbricht, etwas Unwirkliches, ein Verbrechen ... Ich mag es, wenn die Figuren von Anfang an außerhalb der Normalität stehen, wenn sie von draußen kommen. Normalität wird aus dieser Perspektive etwas anderes, sie verschiebt sich, man sieht sie anders. Ich mag dieses Bestreben der Figuren, normal zu werden, Teil irgendeiner Normalität oder eben der Vorstellung von Normalität zu werden. Man muss das Normal-Sein dann nicht mehr erzählen, sondern man erzählt von der Vorstellung des Normal-Seins. So wie sich Leute im Krankenhaus vielleicht vorstellen, wenn ich wieder rauskomme, dann will ich das richtige Leben erleben, Leute treffen, die Natur atmen ... Aber das richtige Leben im Film ist immer eine Karikatur davon.

Interview mit Hans Fromm (Kamera)

Worauf kommt es Ihnen in Ihrer Kameraarbeit vor allem an?

Was ich grundsätzlich in den Einstellungen verfolge, ist, dass man die Kamera nicht spürt. Ich möchte es nicht zu transparent machen, dass die Kamera irgendwelche Operationen unternimmt, um die Geschichte zu unterstreichen. Ich versuche auch, ein gewisses Maß an Zufälligkeit zuzulassen. Dass Schauspieler sich verdecken können oder dass ein Arrangement nicht hundertprozentig für die Kamera gebaut ist. Wenn man den Schauspielern Marken vorgibt, die sie präzise ein- halten müssen, damit das Bild noch funktioniert, kann manchmal etwas vom Spiel verloren gehen ... weil der Schauspieler sich auf die Marken konzentriert und darüber den Text oder das Spiel oder irgendwas vergisst. Wenn die Schauspieler ein gewisses Maß an Freiheiten haben, dann wird es auch für mich interessant. Eben weil da so ein gewisses Maß an Zufall mitspielt.

Wie gestaltet sich dieses Verhältnis von Komposition und Freiraum während des Drehens?

Natürlich ist es immer eine Gratwanderung. Auf der einen Seite möchte man eine komponierte Einstellung haben, die Bilder, die man sich irgendwann mal vorgestellt hat. Deshalb überlegt man die Einstellungen schon so, dass ein gewisser Freiraum da ist, dass eben der Schauspieler nicht ganz genau da stehen muss ... Oder man baut das Licht so, dass er eben nicht nur in die eine Richtung gucken muss. Auf der anderen Seite ist gerade das ein schönes Spannungsfeld. Man komponiert eine Einstellung, man überlegt sich sehr präzise, wie man es gerne hätte. Dann baut man die Kamera auf, nachdem man eine Probe gesehen hat. Das, was der Schauspieler da gemacht hat, das versucht man wieder zu erreichen. Aber man schafft es nicht hundertprozentig. Und diese Nicht-Hundert-Prozent, die sind das, was die Einstellung letztendlich mit einer Wirklichkeit auflädt und das Bild erst spannend macht. Dann fängt es an zu leben.

Sie erreichen in Ihrer Arbeit mit Christian Petzold ein für den Spielfilm bemerkenswert günstiges Drehverhältnis.

Ich denke, das kommt daher, dass wir relativ wenige Takes machen. Und natürlich auch, weil wir das Drehbuch nicht so hoch auflösen ... wobei das immer eine Gratwanderung ist. Wenn ich nicht hoch auflöse, dann kann ich weniger Pick-Ups machen und muss unter Umständen eine 10-Minuten-Szene wiederholen.
Aber dadurch, dass wir oft mit ersten, zweiten Takes durchkommen, ist das möglich. Das hat aber auch damit zu tun, dass wir relativ entschieden sind. Es gibt keine redundanten Einstellungen, keine konventionelle Auflösung mit Zweiereinstellung, Schuss, Gegenschuss in fünf Größen ... Das beschert einem beim Schnitt dann vielleicht eine Materialflut, aber wir wissen, dass Christian oder Bettina das nie so schneiden würden. Solche Einstellungen stellen wir einfach nicht her. Auch das ist natürlich ein gewisses Risiko. Der Henri Cartier-Bresson hat einmal gesagt, „man darf nur nicht wollen“. Das kann man im Grunde ein bisschen als Überschrift nehmen, für das, was wir hier versuchen. Nicht krampfhaft an etwas festzuhalten ... Ich finde es inspirierender und interessanter, ein gewisses Maß an Zufall in dem Ganzen drinzulassen.

Interview mit Bettina Böhler (Montage)

Sie arbeiten schon lange mit Christian Petzold. Ab wann werden Sie in die Arbeit einbezogen?

Ich lese das Drehbuch in einer relativ frühen Fassung und dann vielleicht noch die letzte Fassung, ein paar Monate vor Drehbeginn. Je nachdem sprechen wir über ein paar Auflösungen, auch mit dem Hans Fromm zusammen. Bei *Wolfsburg* z.B. haben wir uns überlegt, was man bei dem Unfall zeigt, dass das jetzt eben nicht der spektakuläre Autounfall wird ... sondern was nötig ist zu zeigen. Und dann fange ich ungefähr eine Woche nach dem ersten Drehtag an zu schneiden. Ich habe es mir angewöhnt, dass ich das Buch dann nicht mehr lese, dass ich die Details also gar nicht mehr so genau im Kopf habe, wenn ich anfange zu schneiden. Das Material, die Muster, die ich sehe, die sollen mir die Geschichte erzählen. Und wenn die mir diese Geschichte nicht erzählen, dann stimmt irgendetwas nicht. Der Zuschauer später kennt das Buch ja auch nicht. Ich glaube, auch für die Regisseure ist das wichtig, dass ich diese bestimmte Neutralität einer Geschichte gegenüber habe. Alle anderen sind ja monatelang eingebunden, der Produzent, der Redakteur, der Kameramann. Da habe ich einen enormen Vorteil, weil ich die ganz neutrale Zuschauerposition einnehme. Ich möchte auch beim Drehen nicht dabei sein, weil ich gar nicht wissen will, wie kompliziert diese Einstellung jetzt war, und das Licht und hin und her.

Christian Petzold dreht meist relativ wenige Einstellungen einer Szene. Wie beeinflusst das Ihre Arbeit in der Montage?

Man ist natürlich festgelegter in den Momenten, wo man schneiden kann, wo es für den Rhythmus wichtig ist. Aber gleichzeitig ist es viel interessanter und spannender, mit diesen wenigen Einstellungen zu arbeiten – wobei, so wenig ist es dann ja auch nicht ... Der Schnitt ist nicht dazu da, um vor allem möglichst viel zu schneiden, sondern er sollte das Material einfach so gut wie möglich bedienen, die Geschichte, die Schauspieler, die Inszenierung, was alles dazu gehört. Es ist sozusagen ein Dienen für das, was vorgegeben ist. Von daher ist es für mich kein großer Unterschied, ob ich jetzt 20 Einstellungen für eine Sequenz habe oder nur fünf. Ich finde es immer interessant, wenn gesagt wird, das sei jetzt ein „langsamer Film". Ein Film muss einfach so geschnitten sein, wie er inszeniert ist oder wie die Geschichte erzählt wird. Das ist oft ein Missverständnis, dass man sagt: das ist jetzt so langsam geschnitten. Es ist nicht langsam geschnitten, sondern es ist von vornherein so angelegt. Das ist eine Einheit, das kann man nicht trennen. Die Schauspieler geben das im Grunde vor, in welchem Rhythmus sie reden oder sich bewegen, natürlich auch die Kamerabewegung ... danach muss sich der Schnitt richten, damit das im Ganzen funktioniert. So kommt dann eines zum anderen, und dadurch entsteht die Form.

Filmografie Christian Petzold (Regie)

Geboren 1960 in Hilden. Seit 1981 lebt Christian Petzold in Berlin, wo er zunächst Germanistik und Theaterwissenschaft studierte und als Filmkritiker sowie in verschiedenen Funktionen fürs Fernsehen arbeitete. 1988-1994 Studium an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, währenddessen Regieassistenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Zu seinen Spielfilmen gehören *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival 1996), *Die Beischlafdiebin* (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival 1998), *Die Innere Sicherheit* (2000; ausgezeichnet u.a. mit Deutscher Filmpreis 2001 – Bester Spielfilm, Preis der internationalen Filmkritik Cannes 2001, Hessischer Filmpreis), *Toter Mann* (2001; ausgezeichnet u.a. mit Fipa d'or Biarritz 2002, Deutscher Fernsehpreis 2002, Adolf Grimme Preis 2003) und *Wolfsburg* (2002; ausgezeichnet u.a. mit dem Preis der internationalen Filmkritik – Berlinale 2003).

Filmografie Hans Fromm (Kamera)

Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik von 1986 bis 1988, seit 1989 freiberuflicher Kameramann. Hans Fromm führte bei allen Filmen von Christian Petzold die Kamera. Daneben arbeitete er u.a. zusammen mit Thorsten C. Fischer (*Blutroter Mond*, 1999), Michael Hofmann (*Der Strand von Trouville*, 1998), Jan Ralske (*Not A Love Song*, 1997), Lutz Hachmeister (*Hotel Provençal*, 2000), Markus Imboden (*Stahlnetz*, 2002) und Michael Klier (*Farland*, 2004). Für die Kameraarbeit in Christian Petzolds *Die Beischlafdiebin* (1998) wurde Hans Fromm für den Deutschen Fernsehpreis nominiert, für *Toter Mann* (2002) wurde er u.a. mit der Nominierung zum Deutschen Kamerapreis und mit dem Adolf Grimme Preis ausgezeichnet.

Filmografie Bettina Böhler (Montage)

Bettina Böhler arbeitet seit 1980 als Cutterassistentin, seit 1985 als freiberufliche Cutterin für Spiel-, Kurz- und Dokumentarfilme. Sie arbeitete u.a. zusammen mit Michael Klier (*Überall ist es besser wo wir nicht sind*, 1988; *Ostkreuz*, 1991; *Heidi M.*, 2001; *Farland*, 2004), Dani Levy (*Du mich auch*, 1986), Marcel Gisler (*Die blaue Stunde*, 1991; *F. est un salaud*, 1998), Ulrike Ottinger (*Taiga*, 1992), Hermine Huntgeburth (*Gefährliche Freundin*, 1996; Romeo, 2001), Henner Winckler (*Klassenfahrt*, 2001), Angela Schanelec (*Plätze in Städten*, 1998; *Mein langsames Leben*, 2000; Marseille, 2004) und Sabhiba Sumar (*Khamosh Pani*; Goldener Leopard Locarno 2003). Seit *Cuba Libre* (1996) hat Bettina Böhler alle Filme von Christian Petzold geschnitten. Für *Die Innere Sicherheit* wurde sie mit dem Schnitt-Preis 2000 und dem Preis der Deutschen Filmkritik 2001 ausgezeichnet.

Filmografie Harun Farocki (Ko-Autor)

Geboren 1944 in Novy Jicin (heutige Tschechische Republik). 1966-1968 Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Farockis Filmographie als Regisseur umfasst fast 90 Filme, darunter zahlreiche Essayfilme, Dokumentationen und drei Spiefilme; daneben Mitarbeit als Autor, Schauspieler und Produzent an Filmen anderer. Dozenturen in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, München und Stuttgart, von 1993 – 1999 visiting professor an der University of California in Berkeley, seit 2004 Gastprofessur an der Akademie für Bildende Künste in Wien. Mit Christian Petzold arbeitete Harun Farocki zusammen u.a. an den Büchern von *Cuba Libre* (1995) und *Die Innere Sicherheit* (2000).

Filmografie Julia Hummer (Nina)

Geboren 1980 in Hagen. Nach ihrem Debüt in Sebastian Schippers *Absolute Giganten* (1999) spielte sie u. a. bei Sören Voigt (*Tolle Lage*, 1999), Hans-Christian Schmid (*Crazy*, 1999), Uschi Ferstl (*Honolulu*, 1999), Felix Randau (*Siemensstadt*, 2000; *Northern Star*, 2004) und Robert Schwentke (*Eierdiebe*, 2001). *Gespenster* ist nach *Die Innere Sicherheit* (2000) ihre zweite Hauptrolle in einem Film von Christian Petzold.
2001 wurde sie mit dem Günter-Strack-Fernsehpreis und dem Lilli-Palmer-Preis als beste Nachwuchsschauspielerin ausgezeichnet, für *Die Innere Sicherheit* als Beste Schauspielerin für den Deutschen Filmpreis nominiert. Zur Zeit konzentriert sich Julia Hummer auf ihre Arbeit als Musikerin. Ihre erste CD wird im Frühjahr 2005 erscheinen.

Filmografie Sabine Timoteo (Toni)

Geboren 1976 in Bern. 1994 Abschluss der Tanzausbildung an der Schweizerischen Ballettberufsschule, Engagement an der Deutschen Oper in Düsseldorf und Tourneen mit Carlotta Ikedas Compagnie Ariadone. Für ihre erste Spielfilm-Hauptrolle in Philip Grönings *L'amour, l'argent, l'amour* wurde Sabine Timoteo als Beste Schauspielerin mit dem Schweizer Filmpreis und dem Bronzenen Leopard in Locarno ausgezeichnet. Es folgten Rollen bei Dominik Graf (*Die Freunde der Freunde,* 2001; Adolf Grimme Preis), Maria Speth (*In den Tag hinein*, 2001), Katalin Gödrös (*Mutanten*, 2002), Andreas Struck (*Sugar Orange*, 2003), Matthias Glasner (*Der freie Wille*, 2004) und Sebastian Schipper (*Ein Freund von mir*, 2004).

Filmografie Marianne Basler (Françoise)

Geboren 1964 in Brüssel. Ausbildung am Konservatorium in Brüssel, wo sie 1985 mit dem Darstellerpreis ausgezeichnet wird. Umzug nach Paris. Zahlreiche Rollen für Film und Theater. Zu ihren Kinofilmen zählen *La femme publique* (1984, Andrzej Zulawski), *Rosa la Rose* (1985, Paul Vecchiali; César-Nominierung als Beste Nachwuchsschauspielerin), *Trois hommes et un couffin* (Colline Serreau), *Les noces barbares* (1987, Marion Hänsel; Prix Joseph Plateau), *A soldier's tale* (1988, John Parr), *La révolution française* (1989, Robert Enrico), *L'ordre du jour* (1993, Michel Khleifi), *Farinelli* (1994, Gérard Corbiau), *Marquise* (1997, Véra Belmont), *Vidange* (1998, Jean-Pierre Mocky), *Va, petite!* (2002, Alain Guesnier), *Bienvenue en Suisse* (2003, Léa Fazer) und *Va savoir* (2000, Jacques Rivette).

Filmografie Aurélien Recoing (Pierre)

Geboren 1958 in Paris. Ausbildung am Conservatoire National d'Art Dramatique. Zu seiner Filmographie gehören *Les exploits d'un jeune Don Juan* (1987, Gianfranco Mingozzi), *Les baisers de secours* (1989, Philippe Garrel), *Aux petits bonheurs* (Michel Deville), *Passage à l'acte* (1990, Francis Girod), *La vie moderne* (2000, Laurence Ferreira Barbosa), *La fidelité* (2000, Andrzej Zulawski), *Un jeu d'enfants* (2001, Laurent Tuel), T*ais-toi* (Francis Veber), *Cette femme-la* (2003, Guillaume Nicloux), *L'ennemi naturel* (2003, Pierre-Erwan Guillaume), *Un fils* (2003, Amal Bedjaoui) und *Tout un hiver sans feu* (2004, Greg Zglinski). Für seine Rolle in Laurent Cantets *L'emploi du temps*, dem Gewinner des Goldenen Löwen in Venedig 2001, wurde Recoing u.a. von der National Society of Film Critics als Bester Schauspieler ausgezeichnet.

SCHRAMM FILM Koerner & Weber (Produktion)

Gegründet 1991 in Berlin von Florian Koerner von Gustorf und Michael Weber. Zu ihren vielfach international ausgezeichneten Produktionen zählen Thomas Arslans *Mach die Musik leiser* (1994), Angela Schanelecs *Plätze in Städten* (1998), *Mein langsames Leben* (2001) und *Marseille* (2003), Henner Wincklers *Klassenfahrt* (2002) und zuletzt Jan Krügers *Unterwegs*, der den Tiger Award des Rotterdam Film Festivals 2004 gewann. *Gespenster* ist nach *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998) und *Die Innere Sicherheit* (2000) die fünfte Produktion von Schramm Film mit Christian Petzold.

Les Films des Tournelles (Koproduktion)

Gegründet 1989 in Paris von Anne-Dominique Toussaint. Seitdem zahlreiche international ausgezeichnete Produktionen und Koproduktionen, u.a. *Monsieur* (1989), *La Sévillane* (1992) und *La Patinoire* (1998) von Jean-Philippe Toussaint, *La partie d'échecs* (1994) von Yves Hanchar, Torerosvon Eric Barbier, *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeursvon* Charlotte de Turckheim (1999), *Slogans* von Gjergj Xhuvani, *Respiro* von Emanuele Crialese, *Violence des échanges en milieu tempére* (2003) von Jean-Marc Moutout, *Le Cout de la vie* von Philippe Le Guay (2003) und Emanuel Carrères *Retour à Kotelnitch* und *La moustache*(2004).