

 57. Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Wettbewerb

NINA HOSS
DEVID STRIESOW
HINNERK SCHÖNEMANN

Yella

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

PIFFL MEDIEN PRÄSENTIERT EINE SCHRANM FILM KOERNER & WEBER PRODUKTION IN CO-PRODUKTION MIT ZDF UND ARTE. „YELLA“ MIT NINA HOSS, DEVID STRIESOW, HINNERK SCHÖNEMANN, BURGHART KLAUSSNER, BARBARA AUER, CHRISTIAN REDL, MICHAEL WITTENBORN, WANJA MUES, MARTIN BRAMBACH, JOACHIM NIMTZ, PETER BENEDICT, PETER KNAACK, SELIN BARBARA PETZOLD, RICH UND REGIE CHRISTIAN PETZOLD, BILD HANS FROMM, DINK MONTAGE BETTINA BÖHLER, TON ANDREAS MÜCKE-NIESZYKA, MARTIN EHLERS-FALKENBERG, SCHAENHOLD KADE GRÜBER, KOSTÜMBILD ANETTE GÜTHER, LOTTE SAWATZKI, CASTING SIMONE BÄR, MASKE MONIKA MÜNNICH, TONGESTALTUNG DIRK W. JACOB, MUSIK MARTIN STEYER, PRODUKTIONSLEITUNG DORISSA BERNINGER, DRAMATURGISCHE BERATUNG HARUN FARUCCI, REDAKTION ZDF CAROLINE VON SENDEN, REDAKTION ARTE ANDREAS SCHREITMÜLLER, PRODUZENTEN FLORIAN KOERNER VON GUSTORF, MICHAEL WEBER, GEFÖRDERT DURCH FFA, BKM, MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, NORDMEDIA FONDS, WELTVERTHEIL THE MATCH FACTORY, IM VERLEIH DER PIFFL MEDIEN, WWW.YELLA-DER-FILM.DE

SCHRANM FILM Koerner & Weber        PIFFL MEDIEN 



BERLINALE SCREENINGS:

Mittwoch, 14.2. | 19.30 Uhr | Berlinale Palast (Weltpremiere)
Donnerstag, 15.2. | 12.00 Uhr | Urania
Donnerstag, 15.2. | 23.30 Uhr | Urania
Sonntag, 18.2. | 19.30 Uhr | Berlinale Palast (Berlinale-Kinotag)

PRESSEVORFÜHRUNG:

Mittwoch, 14.2. | 12.30 Uhr | Berlinale Palast (nur Presse)



DIRECTOR'S STATEMENT

„In Marc Auges Buch *Orte und Nichtorte* gibt es zu Beginn eine Erzählung. Ein Pariser Geschäftsmann hat seine Koffer gepackt und sitzt im Taxi, im Stau, es ist Rush Hour, und er muss zum Flughafen Charles de Gaulle. Dort, später, verschwitzt – er hat gerade sein Gepäck aufgegeben, betritt er die Boarding Zone, diese Welt aus Glas und Leder, Burberry, Rolex, Bulgari. Nichts trägt er mehr mit sich herum, außer Pass, Bordkarte, Kreditkarten. Dieser Mann fühlt sich plötzlich leicht und frei. Später, im Flugzeug, über Dubai, gibt es noch einmal ein Echo des Wirklichen, des Sozialen, als für die Dauer des Überflugs kein Alkohol ausgeschenkt werden darf. Eine Einsamkeit ist um diesen Reisenden, eine, die nicht romantisiert, eine moderne, noch unbekannte Einsamkeit.

Auch Yella will in diese Zone. Sie geht über den Fluss, nach Westen. In die Leichtigkeit. Die Einsamkeit. Aber das Alte, das Schwere, der Ballast, das, wovor sie geflohen ist, taucht auf in ihrer neuen Welt wie das Alkoholverbot über Dubai. Es zerrt an ihr, droht, sie hinabzuziehen.

Yella kämpft. Gegen den Ballast. Aber auch gegen sich. Denn auch in der neuen Welt gibt es die Liebe.“

Christian Petzold, Januar 2007



KURZINHALT

Yella fängt noch einmal an, jenseits der Elbe, im Westen, wo es Arbeit und Zukunft geben muss. Sie hat Wittenberge hinter sich gelassen, die gescheiterte Ehe, die Insolvenz der Firma ihres Mannes Ben. Sie lernt Philipp kennen, der für eine Private Equity-Firma arbeitet. Als seine Assistentin bewährt sie sich in der Welt des Risiko-Kapitals, der gläsernen Büros, der unentwegten Bewegung. Philipp ist aufmerksam, unsentimental, mit einem Ziel vor Augen, einem handfesten Traum, der ein gemeinsamer sein könnte. Yella wird seine Gefährtin. Unmerklich nistet die Liebe sich in ihre Komplizenschaft ein.

Doch immer wieder bricht etwas auf, zieht sie etwas zurück zum Ort, den sie verlassen hat, drängen Bilder und Stimmen aus der Vergangenheit in ihr neues Leben. Yella will dieses lange erträumte, zum Greifen nahe Leben festhalten. Um jeden Preis.

In seinem achten Spielfilm erzählt Christian Petzold von einer jungen Frau, die ihren Platz finden will in einer Welt der Schnelligkeit und Bewegung; von den Menschen, die sie zurücklässt; von einer neuen Begegnung, in der die alte Sehnsucht aufscheint. Vorstellung und Wirklichkeit, Erinnerung und Ungebundenheit, Hingabe und Berechnung durchdringen sich in vielschichtig komponierten Bildern von unsentimentaler Melancholie und zärtlicher Präzision zum Traum einer Liebe in den Zeiten des Risikokapitals.

Mit Nina Hoss, Devid Striesow und Hinnerk Schönemann versammelt YELLA drei herausragende Schauspieler des jungen deutschen Kinos in den Hauptrollen. Das weitere Ensemble ist mit Burghart Klaußner, Barbara Auer, Christian Redl, Michael Wittenborn, Wanja Mues, Peter Benedict und Martin Brambach bis in die Nebenrollen hochkarätig besetzt. Hinter der Kamera stand, wie in allen bisherigen Filmen Christian Petzolds, Hans Fromm; für die Montage war Bettina Böhler (u.a. DIE INNERE SICHERHEIT, GESPENSTER) verantwortlich. Yella ist die sechste Zusammenarbeit Christian Petzolds mit der Berliner Produktionsfirma Schramm Film; koproduziert haben ZDF und ARTE.

SYNOPSIS

Yella will fort aus Wittenberge, wo die Firma ihres Manns Ben pleite gegangen, ihre Ehe dramatisch gescheitert ist. Sie will nach Westen, über die Elbe, wo es Arbeit und Zukunft geben muss. Am Tag ihrer Abreise wartet Ben auf sie, um sie zum Bahnhof zu bringen. Die Fahrt endet mit dem Sturz in die Elbe. Yella rettet sich. Gerade noch erreicht sie ihren Zug nach Hannover.

In einem Apart-Hotel am Rande der Stadt begegnet sie Philipp, der für eine Private Equity-Firma unterwegs ist. Philipp lädt sie ein, ihn zu einem Geschäftstermin zu begleiten. Sie entdeckt die Welt des Venture Capitals, der gläsernen, kabellos vernetzten Konferenzräume, der lautlos schnurrenden Leasing-Limousinen, der unentwegten Bewegung. Alles scheint leicht, ein Spiel, das keine Verlierer kennt. Yella bewährt sich. Sie wird Philipps Assistentin, ohne Vertrag, bar ausbezahlt am Ende des Arbeitstags. Sie verdient gut.

Yella kommt schnell voran. Präzise spielt sie Philipp die Stichworte zu, findet die Schwachpunkte der Gegenseite, öffnet die Diskussion mit eigenen Vorschlägen. So eingespielt die gemeinsame Arbeit ist, so distanziert bleibt Philipp im Persönlichen. Yella begreift, dass er nach eigenen Regeln spielt. In seiner unsentimentalen, aufmerksamen Entschiedenheit liegt ein Geheimnis, das er kaum vor ihr zu verstecken versucht. Philipp betrügt seine Auftraggeber. Und prüft Yellas Aufrichtigkeit.

Als Yella eines Nachts in ihr Zimmer kommt, wartet Ben auf sie, mit neuen Plänen für das alte Leben. Sie flüchtet sich über den Hotelflur zu Philipp. Die Situation ist ungeplant, unverhofft. Sie verbringen die Nacht gemeinsam. Die Fremdheit des ersten Au-

genblicks weicht einer ungewohnten Hingabe und Vertrautheit. Yella nimmt teil an Philipps Traum; Sicherungssysteme, Bohrlöcher, eine Investition in Irland. Er hat das das Anfangskapital fast beisammen.

Doch Philipps Auftraggeber sind misstrauisch geworden. Das nächste Projekt in Dessau wird sein letzter Auftrag sein. Die Verhandlung mit dem Firmenchef Gunthen läuft schleppend, Philipp wirkt unentschlossen. Yella beschließt zu handeln, um ihren Traum, dieses neue, zum Greifen nahe Leben zu retten.



MAKING OF YELLA

Christian Petzold und Nina Hoss über die Arbeit an YELLA



AN DER ELBE

Yella sitzt im Zug, allein in einem Abteil. Sie überquert bald die Elbe. Hinter sich hat sie ein Bewerbungsgespräch. (...) Sie hat einen Job bekommen. Sie wird in der Buchhaltung arbeiten. Jetzt schaut sie aus dem Fenster. Draußen wird es arm.

Christian Petzold 2001 haben wir an der Elbe „Toter Mann“ gedreht, das war mein erster Film mit Nina Hoss. Das war eine Geschichte, wo eine Frau vom Westen in den Osten geht, um sich am Mörder ihrer Schwester zu rächen. In einer Szene läuft sie über eine Elbbrücke. Wir haben dafür die bis dahin längste Schienenfahrt meines Lebens gemacht und 50 Meter Schiene auf diese Brücke gelegt. Das dauert ja immer. Dann steht man vor so einem Fluss, und plötzlich denkt man über den Fluss in der Literatur, in Filmerzählungen nach, über die Bedeutung von Brücken. Und da kam mir die Idee, dass man die Geschichte auch anders herum erzählen könnte, nicht von West nach Ost, sondern umgekehrt. Dass man die Ruinen der Industriegesellschaft verlässt, um im Westen, im modernen Kapitalismus Anschluss zu finden.

Der moderne Kapitalismus, irgendwas muss ja sexy sein daran. Früher versteckten sich die Wucherer, den Dieben ähnlich. Heute sind sie leicht, charmant, gesund, buddhistisch. Aber wir stellen diese Welt noch immer dar in alten Bildern, Karikaturen. Wir haben kein Bild von ihr, keine Erzählung. Um diese neuen Bilder und neuen Erzählungen, darum ging es mir. Darüber sprach ich damals mit Nina. Komischerweise sind wir dann 5 Jahre später für Yella an den Ort, wo wir das besprochen hatten, zurückgekehrt, und an die-

ser Stelle beginnt der Film auch. Mitten im Schreiben des Buchs ist mir erst aufgefallen, dass „Yella“ ein lupenreines Anagramm von „Leyla“ ist. So hieß die Figur der Nina in „Toter Mann“.

YELLAS RÜCKKEHR NACH WITTENBERGE

Yella, die den Bahnsteig entlanggeht. Durch die moderne Unterführung. Man hat den Eindruck, dass sie die einzige Reisende ist, die hier in Wittenberge ausgestiegen ist. Ganz zielgerichtet geht Yella. Auf der Treppe nach oben kommen ihr ein paar Leute entgegen. Die Leute schauen sie an, so als kennen sie Yella. Yella geht an ihnen vorbei, abgewandt, so, als wolle sie nicht erkannt werden.

C.P. Wir haben uns, wie wir das immer machen, vor den Dreharbeiten mit dem Ensemble zurückgezogen und das Buch gelesen. Ich bringe dann meistens Materialien mit, die mich beim Schreiben des Films beschäftigt haben. Bei der Probe hatte ich



Das Gespräch wurde im Dezember 2006 geführt. Ausgangspunkt war die gemeinsame Sichtung des Films. Den Auszügen aus diesem Gespräch ist jeweils eine entsprechende Stelle aus dem Drehbuch von YELLA zur Seite gestellt.



eine lange Sequenz aus „Marnie“ gezeigt. Man sieht die Tippi Hedren, also die Marnie, von hinten einen Bahnsteig entlanggehen. Sie hat gerade gestohlen, und ein Chef und die Sekretärin beschreiben der Polizei die Diebin. Der Chef beschreibt sie lüstern. Er beschreibt nicht eine Täterin, sondern einen Körper, den er begehrt hat. Und danach sieht man Marnie. Das ist ein unglaublich präzises Travelling von Hitchcock: Er fährt hinter Marnie her, die Kamera bleibt irgendwann stehen, aber Marnie geht weiter, in eine unglaubliche, leicht untersichtige Totale, bleibt am Ende des Bahnsteigs stehen und wartet auf den Zug. Und so wollte ich den Film beginnen. Ich wollte jemanden in einem Zugabteil zeigen, die aus dem Fenster schaut, die erkennt, dass sie ankommt, sich umzieht, über den Bahnsteig geht, die Stadt durchquert und dann von einem Mann verfolgt wird. Und so haben wir das dann auch gedreht, am zweiten Tag. Der Tilmann Büttner kam für die Steadicam. Und dieser ganze Steady-Cam-Tag ist dann komplett in die Tonne gewandert. Da ist nichts übrig geblieben, keine einzige Einstellung. Das hat sich eigentlich an diesem Tag schon gezeigt, dass da gedanklich etwas überhaupt nicht stimmt. Bei Nina merkt man immer, wenn was nicht stimmt.

Nina Hoss Ich glaube nicht, dass ich das vom Kopf her bemerkt habe, sondern dass sich das im Körper äußert. Wie man sich bewegt, ob das stimmig ist oder nicht. Ich weiß noch, dass ich im Kopf hatte, dass das eben nicht entspannt ist. Das kann kein in sich ruhendes, entspanntes Gehen sein, weil ja gleich darauf der Ben kommen wird. Und damit rechne ich jeden Moment. Der ist in dieser Stadt. Das ist etwas, was um mich herum schwebt, und deswegen ist das kein entspanntes Nachhausekommen.

C.P. Ich habe es gemerkt, als ich zwei Tage später die Muster gesehen habe. Die Kadrage, die Gänge, der Blick – da stimmte nichts. Weil es einfach ein falscher Gedanke war. Die Marnie ist

eine begehrte Frau, die von Männern beschrieben ist. Und dann sieht man eine Frau in einem leeren Bild, und dieses leere Bild ist jetzt angefüllt mit den Beschreibungen. Diese Beschreibung hat Yella aber nicht. Unsere Anfangssequenz hat etwas ganz anderes zu erzählen, nämlich eine doppelte Bewegung. Eine Bewegung von jemandem, der nach Hause kommt – aber nach Hause kommt, um von dort wegzugehen. Beides liegt in ihr drin. Darum musste es am Anfang gehen. Yella wird ja im Laufe des Films immer wieder den Versuch machen, nach Hause zurückzukehren, und gleichzeitig wird sie damit beschäftigt sein, ein anderes, selbständiges Leben zu entdecken. Sie will selbstständig sein, aber sie will auch nach Hause. Das ist ihre Zerrissenheit. Und in der ersten Einstellung, wie wir sie jetzt haben, da ist sofort ein Druck in ihr. Das ist das, was Nina gerade sagte: Man geht durch seine Heimatstadt, aber man ist angespannt. Man ist beobachtet, man ahnt, dass irgendetwas gleich passieren könnte.

BEN UND YELLA

Yella überquert eine Straße. Man sieht sie jetzt aus einem Auto heraus. Sie ist weit entfernt. Jetzt hört man, wie der Motor angelassen wird. Das Auto setzt sich in Bewegung. (...) Als er sie erreicht hat, hält er an. Yella schaut auf. Jetzt sieht man den Wagen. Ein Jeep. Ein Cherokee-Jeep. Rot. Am Steuer ein Mann. Der Mann heißt Ben.

C.P. Wir haben einen Ort gesucht, wo ein Auto sich einer Frau nähern, sie richtig umkreisen kann, damit das eine Art Tanzchoreografie-Bewegung gibt, die dann später im Gespräch zwischen Ben und Yella weitermacht. Die Distanz, das Näherkommen, wieder weggehen. Die Bewegung, das Misstrauen, diese Angst in Yellas Körper findet hier ihre Verdichtung. Ich wollte unbedingt, dass beide für lange Zeit in einer Einstellung sind, dass der Ben



charmant ist und jung und näher kommen will, und dass sie ganz zugemacht ist. Das war für Hinnerk Schönemann der Moment, in dem er diese Figur Ben begriffen hat: Er fährt einen Ranger, er hält an, die Musik geht gleichzeitig mit dem Motor aus. Er kommt wie aus der Musik gespült aus dem Auto, er nutzt die Baustelle, um auf Yellas Straßenseite zu wechseln, er umtanzt sie. Da kann man sich vorstellen, wie er mit 18 war, er hat gerade den Führerschein gemacht, und jetzt fährt er zu dem Mädchen, mit dem er die erste Tour machen möchte, zur Königin, die er immer geliebt hat. Das spürt die Yella, und sie muss gegen sich angehen, um diesem Charme nicht nachzugeben. Das sind zwei Menschen um die 30, die sich in dieser Szene plötzlich wie 18jährige benehmen. Aber die Yella will 30 bleiben. Und er will ihr die ganze Zeit sagen: „18, bitte!“ Bis er plötzlich merkt, das war's. Alles, was ich hier vorbereitet habe, Musik, Aussteigen, Schnelligkeit, Charme, alles hat nichts geöffnet. Und er sagt nur: „Ich vermiss' dich so.“

ZUHAUSE

Ein kleines Haus. Ein zweistöckiger Bau, mehr ausgebaute Datsche als Wohnhaus. Ein Garten, mehr nützlich als schön. Ungepflegt. Fast verwildert. Im Garten eine Wäscheleine. Man sieht Yella. Sie hängt Wäsche zum Trocknen auf. Man erkennt, dass es Bluse und Rock sind, die sie im Abteil getragen hatte. Ihre Bewerbungskleidung. Man sieht sie nah. Man sieht sie weit weg, wie beobachtet. Jetzt schaut sie über ihre Schulter, so als hätte sie etwas gehört. Dann macht sie weiter.

N.H. Wir haben uns für das Wäscheaufhängen viel Zeit genommen. Man merkt, wie wichtig das ist, dass man proben kann. Wie man Wäsche aufhängt, wo man ein Geräusch hört, Angst bekommt oder nicht, sich wieder beruhigt. Oft wird ja gedacht, das ist nur eine kleine Szene, man hängt halt Wäsche auf. Aber in so

etwas steckt viel drin und bringt einen der Figur näher. Das sind alles Vorgänge, die man erst spüren muss. Und wenn man dazu nie die Zeit hat, dann bleibt das an der Oberfläche. Das ist schon das Besondere, wie Christian dreht. Dass dafür Zeit da ist, und dass einem das vielleicht für eine andere Szene dann Probenzeit erspart.



C.P. Sie ist zu Hause, aber sie ist nach wie vor unter Druck. Deswegen muss sie auch weg. Das muss man spüren. Die rote Bluse, die sie dann die ganze Zeit später tragen wird, und alles andere ist weiß und schwarz ... Ich wollte die Farben bestimmen können. Nicht nur, weil es letztendlich im Traum ja so ist, sondern auch, weil ich es scheußlich finde, wie wir der Werbung, Autolacken, Farben, Signalen ausgesetzt sind, und das alles heißt Kaufen. Diese Welt muss man filmen, aber man darf sich nicht von ihr beherrschen lassen. Wir Menschen im Alltag filtern das Zeug raus. Der Film kann nicht einfach die Welt, die uns umgibt, abbilden, weil das dann eben nicht die Welt ist, es fehlt der Filter. Deshalb haben wir hier darauf geachtet, dass nicht Wäsche in neun verschiedenen Farben aufgehängt wird und das dann aussieht wie beim „Weißen Riesen“, sondern dass die Nina da ihre Figur findet, ihre Körperlichkeit und ihre Anspannung. Dass sich die Wirklichkeit des Hauses vermittelt. Wenn Filme sich die Zeit für die Orte nicht nehmen, müssen sie Einstellungen zufügen, die dann zum Beispiel „Armut“

bedeuten. Da müsste dann die Yella eine halb vergammelte Ravioli-Dose umstoßen, um zu zeigen, wie unten man ist. Aber mir geht es darum, dass die Welt ein Teil der Figuren ist und nicht eine Ansammlung von Zeichen. Deshalb lohnen sich die Proben, weil sie den Schauspielern auch eine Möglichkeit geben, sich in diese Orte und in ihre Figuren zu versenken.



YELLA

Früher Morgen. Die schlafende Yella. (...) Den Arm, über die Augen gelegt. Und ihr Name, der geflüstert wird. Yella, die ihre Augen geöffnet hat. In der Tür steht ihr Vater. Hat schon lange gestanden, dort. Die schlafende Tochter betrachtet. Jetzt schaut Yella ihren Vater an. Aber der ist schon wieder hinaus.

N.H. Yella kann nicht da bleiben. Sie hat sich dazu entschieden zu gehen, auch, indem sie Ben hinterlässt. Sie hatte, glaube ich, gerade noch die Kraft, dass sie selber da rauskommt. Und sie geht nicht gerne, weil sie den Vater allein zurücklässt. Im Buch war die Yella eine Figur, die oft ziemlich selbstbewusst war. Sie hatte sehr viel mehr Kraft, als wie ich es letztendlich gespielt habe. Darüber haben wir uns lange unterhalten. Ich habe mich gefragt, was ist die Geschichte dieser Frau, die aus Wittenberge kommt. Wie hat die mit Ben gelebt? Ich hatte das Gefühl, die Yella ist keine, die sich sicher ist, in dem was sie tut, sondern sie nimmt ihren Mut zusammen. Die Figur ist in sich nicht ganz. Sie ist sowohl Mädchen als auch sehr erwachsen. Das macht sie verletzlich, aber auch offen. Danach habe ich gesucht. Dass sie etwas Wundes und trotzdem etwas Neugieriges, Offenes und Lebensbejahendes hat.



AUTOFAHRT

Yella, die schweigt. Den Ben nicht anschaut, der sie da anstiert. Der weiterfährt. Der Mühe hat, ruhig zu bleiben. Irgendwas stimmt mit dem Getriebe nicht, und er bekommt den zweiten Gang nicht rein und gerät in Wut und hektische Bewegungen. Dann beruhigen sich Getriebe und Kupplung und dann auch Ben. Er schaut Yella an. Immer wieder fragt er, immer wieder will er eine Reaktion. Er greift nach hinten. Eine Dokumentenmappe. Er legt sie auf Yellas Schoß. Yella, die auf die Mappe schaut. Sie nicht öffnet.

C.P. Ich konnte nie Autoszenen leiden, wenn der Wagen auf einem Trailer, einem Abschleppwagen aufliegt und die Schauspieler nur so tun, als ob sie fahren, und gar keine Landschaft vor sich haben, sondern Kamera und Licht und Teammitglieder. Der Wagen muss wirklich von den Darstellern gefahren werden, die müssen sich wirklich durch die Gegend bewegen. Wenn man so arbeitet, bleiben nur sehr wenige Kamerapositionen übrig: von der Rückbank, leichter Overshoulder oder von der Seite profilig. Das hatten wir bei Wolfsburg viel benutzt, und auch für YELLA war klar, dass alle Fahrten so gedreht werden.

In dieser Szene fahren Hinnerk und Nina wirklich durch Wittenberge, über den Bahnübergang, es wackelt wirklich im Auto. Jetzt gibt es hier aber einen Wechsel. Wir haben den Wagen doch auf den Trailer gesetzt. Der Ben versucht ja, die Liebe in ihr wieder zu erwecken. Er macht das, wovon er glaubt, dass die Yella es von ihm erwartet. Dass er sich fasst, dass er eine Idee hat, dass er Geld organisiert, die Firma wieder zum Laufen bringt. Davon spricht er hier. Und er legt ihr die Mappe auf den Schoß, in der er beschreibt, wie er die Firma retten will. Aber sie beachtet die Mappe gar nicht. Und er schlägt plötzlich auf diese Mappe ein, und wir spüren zum ersten Mal, dass in ihm auch eine Brutalität ist, eine Brutalität wie von Kindern, die ihren Willen nicht erfüllt bekommen. Und sie zuckt zurück wie vor etwas, das sie nicht zum ersten Mal erlebt. Diesen Moment wollte ich dadurch erzählen, dass wir auf den Trailer gehen, mit der Kamera leicht von vorne kommen und über die Achse springen, die wir bisher als Spielachse hatten.

ELBBRÜCKE 1

Ben ist jetzt ganz still. Fährt einfach. Vor ihnen die Elbbrücke. Yella, die Ben betrachtet, ihn nicht lesen kann. Er beschleunigt. Irgendwie spürt Yella, dass etwas nicht in Ordnung ist. Der Wagen, der jetzt schneller wird. Aber Ben schaut sie nicht an. Er schaut nach vorne.

C.P. Diese alte Elbbrücke hat eine brutale Kopfsteinpflasterung. Als wir da mit 20km/h langfahren, schlug der Unterbodenschutz auf. Das war ein unheimlich tiefes, knirschendes Geräusch. Und da dachte ich, dass das später das Geräusch ist, was die Yella wirklich körperlich wahrnimmt, wenn der Ben mit ihr über diese Brü-

cke rast. Und dieses Geräusch muss auch das Geräusch sein, was sie am Ende aus ihrem Traum wieder „in die Wirklichkeit“ zurückholt. Das Geräusch, das die Normalität unterbricht, ist eigentlich immer vor dem Bild. Bis zur Brücke hat der Film ja eigentlich eine klassische Form einer Erzählung, eine Loslösung, Liebesauflösung. Und in dem Moment, wenn Yella aus dem Wasser kommt, fängt er an, eine Traumerzählung zu sein und gleichzeitig das Portrait der Träumenden in ihrem Traum. Alle diese Dinge, die wir in diesen 13 Minuten bis zur Brücke gesehen haben, müssen das Material sein, mit dem Yella ihren Traum anreicht und bildet und immer wieder neue Konstellationen baut. Die rote Farbe eines Autos, die Orange, die der Vater schneidet, die Mappe, die ihr der Ben hinlegt, der Anzug, den er an diesem Tag trägt.

AUFWACHEN

Yella, die ans Ufer schwimmt. Das Ufer erreicht. Im Elbsand des Ufers liegen bleibt. Im Hintergrund die Elbbrücke. Manchmal fährt ein Wagen darüber. Sonst ist es still. Als ob den Unfall niemand wahrgenommen hat. Noch immer liegt Yella. Hustet Wasser. Die Augen geöffnet. Unendlich müde. Noch immer umklammert sie ihre Reisetasche, die neben ihr im Sand liegt. Ein Geräusch ist zu hören. Es kommt vom Wasser. Yella wendet sich in Richtung des Geräusches.

C.P. Wie geht man aus dem Wasser an Land? In der Filmgeschichte, Robinson Crusoe oder Tom Hanks in „Cast Away“, wird das zelebriert als etwas, wo Menschen an Land kriechen, zwei, drei Schritte machen und dann erst zusammenbrechen. Ich glaube, das hat etwas mit Geschichte der Menschheit zu tun. Wir kommen aus dem Wasser. Es gibt in den Biologiebüchern meiner Tochter diese Bilder, links das Meer, rechts das Land und eine Amphibie, die gerade ihre Kiemen abstreift. Und ich dachte, so

muss das sein, und die ganzen Robinsons müssen in so einer Einstellung auftauchen. Sich an Land retten. Und dann kommt der Moment, wo Yella den Todesschlaf verlässt.



N.H. Christian erzählt in den Proben ja oft Geschichten aus Büchern oder Filmen, oder er erfindet welche, die alle das Thema oder den Moment umkreisen. Für mich ist das sehr wichtig, weil es einen anfüllt mit etwas und nicht einfach vorgibt, etwas so und so machen zu müssen. Weil du einen großen Freiraum hast und mit Geschichten angefüllt bist, die der Figur viel geben, ohne dass man das spielen muss. Einfach nur, weil man's weiß. Es geht um eine Atmosphäre, um Situationen. Das hilft sehr, um aus so einem Puzzle eine Figur zusammenzubauen und bestimmte Momente zu schaffen. Ich habe das An-Land-gehen, das Aufwachen natürlich als etwas Reales genommen, weil es ja auch nicht wie ein Traum aussieht. Die Yella musste sich aus dem Auto befreien und dann mit diesem Mantel schwimmen, der so wahn-sinnig schwer wird ... Die ist körperlich erledigt. Wir haben das probiert, wie man da am besten rausgeht. Wie die Körperhaltung ist, was man gerade noch schafft.



VORSTADTSIEDLUNG



Yella gegenüber ein Haus. Sie schaut auf, weil sich die automatische Garagentür öffnet. Ein dunkelgrüner Jaguar gleitet heraus. Auch die Haustür öffnet sich. Eine Mutter und Tochter treten heraus. Die Mutter noch müde, im Kimono, die Tochter, so 8,9 Jahre alt, läuft den Terracotta Fliesenweg hinunter zur Straße, wo gerade der Jaguar gehalten hat. (...) Jetzt ist Stille. Durch die Baumkrone ein heller Sonnenstrahl. Das unheimlich laute Zirpen eines Stadtvogels. Sie schaut auf. Plötzlich die Stadtgeräusche, von weither. Yella ist verwundert. Erst jetzt kommen ihr die Geräusche, der Sound der Welt, wieder alltäglich vor, und nicht wie hinter Watte.

C.P. Das war ein Moment, bei dem ich Angst hatte, ihn zu drehen, weil man mit jeder Form der Irritation, diesem Aus-der-Welt-Fallen, vorsichtig umgehen muss. Ich hatte mir gedacht, dass es in der Figur der Yella diesen Aufbruchgedanken gibt, dass sie dahin will, wo das Kapital und die Welt in Bewegung sind. Und gleichzeitig ist in ihr etwas drin, dass sie einen Ort finden möchte: Diese Zerissenheit, sich bewegen zu wollen, aber sich gleichzeitig nicht auflösen zu wollen in der Bewegung. Und auf dem Weg in diese Auflösung sieht Yella so eine richtige 50er-Jahre-Fantasie vom Glück, die alten Bilder, die alten Metaphern. Das ist der erste Moment, wo sie in diese Irritation gerät, die ich im Drehbuch als „Todesstille“ bezeichnet habe. Wie dreht man das? Macht man eine Nahaufnahme und sieht dann im Gegenriss die Welt, einen anderen Raum, der vielleicht vernebelt oder anders gestaltet ist? Oder zeigt man sie in dieser Welt? Hans Fromm und ich haben uns in der Auflösung dann für ein Bild entschieden, wo sie im Vordergrund steht und wahnsinnig getrennt von der Welt dahinter erscheint.

Im Drehbuch war vorgesehen, dass die Barbara Auer sie anschaut, als ob sie erkennt, dass Yella gar kein lebendiger Mensch mehr ist. Das ist ja immer ein großer Schock in Träumen, wenn

man von jemandem angeschaut wird. Und an diesem Vormittag wurde uns klar, dass dieser Blick der Fabrikbesitzerfrau auf Yella, die da auf der anderen Straßenseite steht, auch sagt: „Ey, verpiss dich! Das ist unser Grundstück, das ist unsere Welt, wir wollen nicht, dass ihr uns hier behelligt.“ Und dieser Ausschlussblick kommt zu dem Traumschockblick dazu. Das hat mir gefallen, dass sich eine solche Szene mit etwas Soziologischem auflädt.

PHILIPP

Yella geht zu ihrem Tisch. Als sie sich setzt, da schaut sie noch einmal zurück. Der Mann, der sie anschaut. Ihre Blicke treffen sich. Der Mann erhebt sich. Er kommt herüber zu ihr. Yella weiß nicht, wofür sich der Mann entschuldigt.

C.P. Diese Szene war unglaublich aufwendig im Drehbuch. Da ist irgendwas mit mir durchgegangen. Aber nach zwei, drei Stunden mit Devid Striesow, der den Philipp spielt und hier zum ersten Mal im Film auftaucht, da passierte das, was immer passiert, wenn es ein schöner Tag wird: die Szene wird reduziert auf den Kern hin. Nina und Devid war viel eher klar als mir, dass das eigentlich eine klassische Flirtszene in einer Hotelbar ist. Ich war mit meinen Gedanken viel eher mit diesem Monitor und der Welle als Bildschirmerschoner beschäftigt. Man sieht im Hintergrund eine Bewegung, jemand steht auf, etwas irritiert im Bild, dann sieht sie diese Welle, dann kommt derjenige wieder und spricht sie an. Und in dem Moment, wo aus diesem Ansprechen so etwas wie ein Flirt, ein klassischer Hotelflirt werden könnte – von dem jeder Geschäftsmann träumt, der aber nie stattfindet – nimmt er Abschied von ihr. Als ich in der Probe sah, in welche Richtung sich Nina und Devid da bewegten, wurde mir klar, dass das viel mehr mit der Yella zu tun hat. Die geht ja nicht in die Fremde, um beflirtet zu werden, sondern um den Mann zu treffen, der eben nicht flirtet, der was weiß, der einem die Welt eröffnet. Sie will ja dort erwachsen werden und unabhängig. Das spielt sich in dieser Szene ab. Und von diesem Moment an hat der Philipp seine tiefsten Spuren in dem Film schon hinterlassen. Auch wenn er die nächsten acht Minuten erstmal keine Rolle mehr spielt.

N.H. Ich glaube, Yella möchte jemanden, der nicht irgendwelche Ideen aufführt, sondern sie praktisch umsetzt. Einen Pragmatiker. Philipp ist so jemand. Dann ist er auch noch ein bisschen kriminell, das ist auch interessant. Vor allen Dingen vereinnahmt er sie





nicht. Ich glaube, das ist das, was sie interessiert, weil es das Gegenteil von dem ist, was Ben macht. Da ist jemand, den hat sie nicht sofort, der nimmt sie mit in eine Welt, die sie schon immer interessiert hat. Plötzlich ist sie mittendrin im Geschehen und kann Verhandlungen beeinflussen. Manchmal habe ich an Bonny und Clyde dabei gedacht. Auf einmal wird das ganz aufregend.

PRIVATE EQUITY

Ein großer Tisch. Auf der einen Seite die Vertreter von Dr. Fritz' Firma. Der Anwalt, der Prietzel heißt, dann noch der Prokurist und Dr. Fritz selbst. (...) Auf der anderen Seite sitzen Yella und Philipp. Yella am Tisch, vor sich das Notebook. Etwas zurückgerückt Philipp. Die Verhandlung dauert wohl schon einige Zeit. Hemdsärmel sind nach oben gerollt, Nasenwurzeln massiert, Jacketts über den Stuhllehnen drapiert.



C.P. Harun Farocki, mit dem ich zusammen die Drehbücher schreibe, hat ein Jahr vor den Dreharbeiten von Yella einen Film über Private Equity-Verhandlungen gemacht, „Nicht ohne Risiko“. Unsere Verhandlungsszenen sind aus diesem Material gewonnen. Diesen Film haben wir zusammen gesehen und darüber gespro-

chen. Was ist das für eine neue Art von Krediten, die Anteile an Firmen einspielen? Darüber sprachen wir, glaube ich, eine Stunde lang. Auch das ist wichtig. Man sieht hier beim Martin Brambach, dass er es begriffen hat, was es bedeutet, Geschäftsführer einer Firma zu sein, die auf Private Equity angewiesen ist. Auch der Burghart Klausner hat sich den Film von Harun genau angeschaut – diesen Fabrikbesitzer, der eigentlich nur was produzieren und verkaufen will. Und er hat sich dessen Melancholie, die in Haruns Film so aufblitzt, zu eigen gemacht. Das finde ich eine ganz tolle Arbeit.

VERHANDLUNG

Während Prietzels Replik hat sich Philipp zurückgelehnt. Die Arme hinter dem Kopf verschränkt. Das Broker-Posing. Yella, die das wahrnimmt. Die aber nicht reagiert. Die auf ihren Monitor schaut. Das Klicken der Tastatur. Philipp, der sie anschaut, der seine Verwirrung nicht zeigt, auch sein Ungehaltensein. Irgendwas scheint Yella jetzt durcheinandergebracht zu haben. Die falsche Blickrichtung zur falschen Zeit.

C.P. Im Drehbuch war die erste Verhandlung so, dass die Yella viel souveräner war, einen unheimlich guten Eindruck hinterließ und deshalb als Bonny und Clyde-Gefährtin von Philipp aufgenommen wird. Aber als wir die Szene dann drehen wollten, kam mir das nicht mehr in Ordnung vor. Weil ihr Traum dann eine richtige Milchmädchenphantasie gewesen wäre: ich träume mich souverän und intelligent, und das klappt dann alles.

N.H. Das ist dann auch das Tolle am Film. Dass einem Dinge auffallen, die man für etwas verwenden kann, was in der Chronologie des Films davor kommt. Dass wir die zweite vor dieser ersten Verhandlung gedreht haben, zum Beispiel. So hatten wir die Chance,

was wir da gelernt haben, umzudrehen und zu verwenden. Ich bin davon ausgegangen, dass Yella die Firma mit Ben mitgeleitet hat, dass sie sich tatsächlich mit Bilanzen auskennt. Deswegen lag es auch nah, dass sie in so einer Verhandlung gleich aufblüht, weil sie die Chance bekommt. Aber es geht ja um eine Entwicklung. Das konnte ich sofort nachvollziehen. Dann wird auch mein Ehrgeiz geweckt, dann muss man eben was anderes suchen. Und wir waren da sowieso schon auf dem Weg, sie brüchiger zu machen.



C.P. Wir haben dann darüber nachgedacht, wie sie dasitzt in der ersten Verhandlung. Das kann man in der Totalen sehen, dass Nina Positionen gefunden hat, die sie zu einer Schülerin machen, die im Englischunterricht nicht aufgepasst hat. Und die anderen reden eine Sprache, von der sie keine einzige Vokabel weiß. Wir haben die Szenen zweimal gedreht, weil wir die Achse verletzen wollten. Und diese Achsenverletzungen haben wir dauernd im Schnitt untergebracht. Die anderen gucken an Yella vorbei. Nicht nur wirklich als Schauspieler, sondern auch, weil die Achsen der Blicke sich nicht treffen, so dass dadurch eine ungeheure Irritation und Vereinzlung um sie da ist. Und dann kam irgendwann die Idee, eine der „Todesstillen“ in diese Szene zu verpflanzen. Das war nicht im Buch. Dass sie rausfällt aus dieser ganzen Welt, und dass das was mit Wasser zu tun hat.

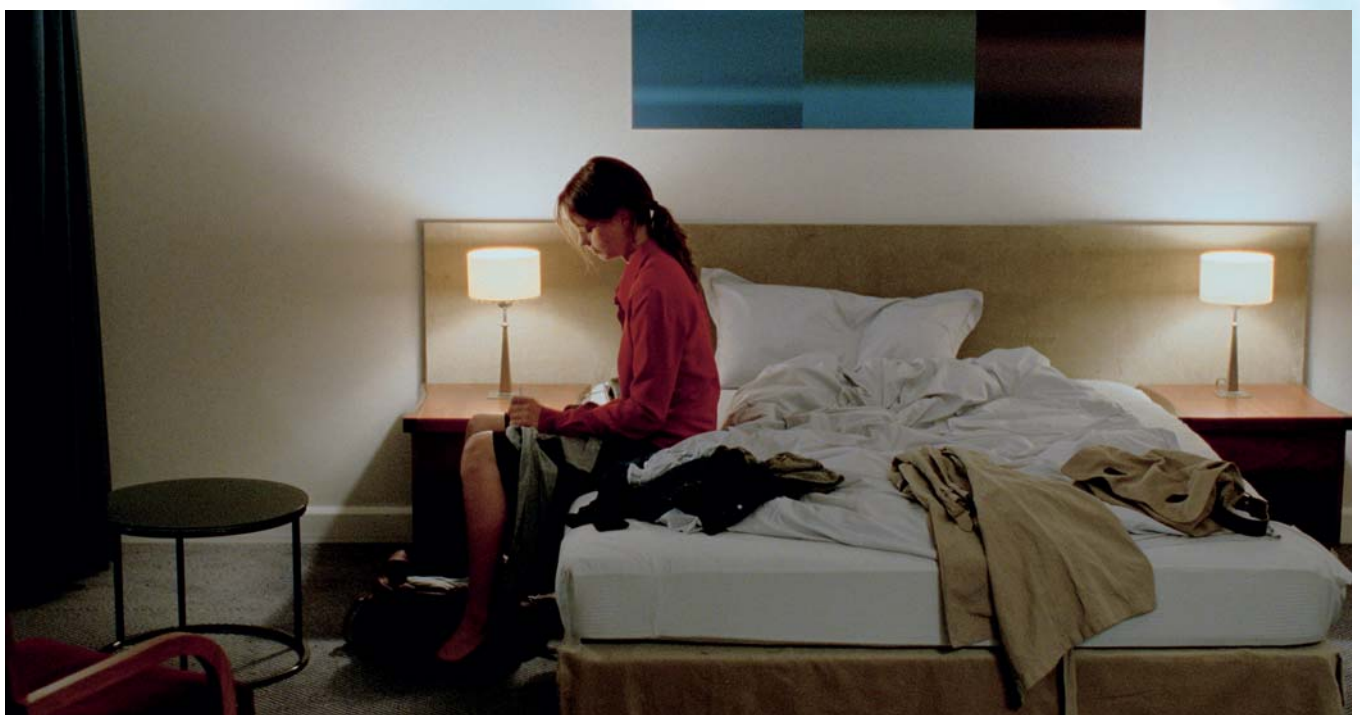
MONDSCHHEINSONATE

Yella, auf dem Bett sitzend. Das Telefon am Ohr. Leise ist das Gedudel der Mondscheinsonate zu hören. Eine Warteschleife. Yella: „Die erste Zugverbindung nach Wittenberge. Morgen früh. Hannover. Hallo?“ Wieder Musik.

N.H. Die Situationen im Hotelzimmer ähneln sich natürlich. Man sitzt vor dem Telefon, auf dem Bett oder vor dem Bett ... Ich überlege mir jetzt nicht, was ich in dieser Szene anders machen muss, damit es der vorigen nicht ähnelt. Das passiert sowieso nicht, aus sich heraus nicht, weil es eine andere Grundhaltung. Es ist immer eine andere Situation. Ich komme immer irgendwo her; und alles, was ich vorher erlebt habe, nehme ich mit in die nächste Szene. Die Grundsituation, in der ich da sitze, die muss mir klar sein. Dann ergibt sich die Haltung.

C.P. Die Szene war anders geplant. Wir sehen Yella, wie sie telefoniert. Sie bekommt keine Verbindung, sie flucht und setzt das Telefon ab. Dann wollten wir eine Naheinstellung von ihr drehen, wie sie sich die Schuhe anzieht. Diese nahen Einstellungen sind dazu da, die Handlung zu verkürzen, die zwei Minuten, die das alles dauert, auf 30 Sekunden zu reduzieren. Wir hatten in dieser Szene die Mondscheinsonate wirklich laufen lassen, und ich habe gemerkt, dass die Nina in ihrem Spiel – was auch mit der Musik zu tun hatte – in einen Fluss geriet. Diesen Fluss muss man dann wagen. Dass man dann sagt, okay, wir drehen diese beiden Naheinstellungen gar nicht, auch nicht zur Sicherheit. Damit von vornherein eine Konzentration auf diese eine Einstellung da ist, auf diese Totale hier.

Und da passierte eben das, worüber wir vorher gesprochen haben, dass die Gegenstände etwas Märchenhaftes bekommen.



Plötzlich wurden diese Schuhe etwas, die sich Yella da anzieht. Weil ihr Oberkörper immer noch mit der deutschen Bundesbahn und ihrer Lebensniederlage beschäftigt ist, aber die Füße und die Schuhe gehen schon auf etwas anderes ein. Die erzählen schon davon, dass hier ein Plan erwächst. Ein Plan, der nicht aus ihrem Kopf kommt. Als hätten die Schuhe und die Füße ein Eigenleben, wie in dem Märchen, wo die Tanzschuhe die Mädchen zwingen, nachts zum Teufel zu gehen und sich tot zu tanzen. Dann ist diese Totale auch die richtige Einstellung: weil man beides sieht, mit der Bettkante als Trennungslinie.

ROAD TO CAIRO

Yella zuckt mit den Schultern. Sagt ihr nichts, der Songtitel. Philipp überlegt. Dann geht er zu der kleinen Anlage. Startet den Song noch einmal. Yella, die herantreten ist. Das Orgelintro von Brian Auger. Die Stimme von Julie Driscoll.

So stehen sie da, Yella und Philipp, und hören den Song. Hören, und wissen nicht, wohin mit den Händen, den Blicken. Hören einfach den Song.



C.P. Die beiden haben wahnsinnig lang miteinander gesprochen, das zerstört unser Zeitgefühl. Aber was ich noch wichtig fand: Philipp erteilt ihr eine Absolution. Er sagt, diese Männer wie Ben gibt es zu Tausenden. Die sind nie schuld, die machen für ihr Versagen, für ihre Impotenz, für ihre desaströse Lage immer die Frau in irgendeiner Weise verantwortlich. So etwas sagt er zu ihr. Dann erhebt er sich. Und in Yellas Blick ist die Unsicherheit zu sehen: Kommt er jetzt zu mir? Will der jetzt den Lohn haben für die Absolution? Und da guckt sie ihn ganz merkwürdig an. Und er geht an ihr vorbei und reißt die Vorhänge auf, holt das Tageslicht rein und macht die Höhle auf. Das hat sich in der Probe so ergeben, dieser Übergang in die Gegenwart. Die Vergangenheit, der Beichtstuhl ist abgeschlossen, die Nacht ist vorbei, wir begegnen uns jetzt auf Augenhöhe. Das machen die sofort. Er kommt einfach in Augenhöhe zu ihr und sagt: „Sie arbeiten weiter“. Es gibt keinen Kuss, gar nichts. Und sie verlässt das Zimmer. Ich fand, das war so in der Schwebe gehalten. Das ist eine Liebesszene ohne Kuss.

BEN TAUCHT AUF



Yella, die zum Schreibtisch geht. Sich setzt. Ganz still ist sie. Sie denkt nach. Dann nimmt sie das Telefon. Wählt. Wartet. Wieder der Ansagetext eines Anrufbeantworters, den sie abwarten muss.

C.P. Wenn Philipp nach diesem nächtlichen Gespräch den Vorhang aufreißt, in diesem Moment ist Ben, das Phantom Ben erledigt. Nun sind wir nur noch bei Philipp und Yella. Die fahren wieder zu einer Verhandlung, sie weiß, dass er betrügt, und es ist ihr egal. Dieses Bonny-und-Clyde-Thema, von dem Nina gesprochen hat, ist jetzt da: Wir sind jetzt Gefährten. Wir brauchen niemanden mehr. Und in diesem Moment muss natürlich der Ben wieder auftauchen.

N.H. Hinnerk stand tatsächlich schon die ganze Zeit hier hinten im Raum, als ich das allein gespielt habe. Wie so ein schwarzes Phantom. Da haben wir sehr lange daran gearbeitet, wie ich zuhöre. Dass es fast etwas Katzenhaftes hat, auf dem Sprung. Gleichzeitig kann man nicht weg, und es gibt eine Angst, auch Angst vor körperlicher Gewalt. Und trotzdem gibt es noch eine Zuneigung, so eine blödsinnige Zuneigung. So wie Ben spricht an dieser Stelle, Installateur und das alles, das sind ja die Dinge, die ihr früher so gefallen haben an ihm. Und dieser Moment, wie das wechselt, wie er sie aus dem Nichts heraus schlägt, das ist brutal. Wie Hinnerk das spielt, das ist ganz toll. Als ob ihm seine Hand nicht gehört.

ELBWIESE

Yella, die ihn anstarrt. Vielleicht denkt sie, dass Philipp so wütend ist, weil sie zu Ben fahren will, irgendeine Eifersucht, die sie nicht versteht. Ganz ruhig ist sie, man merkt, dass sie Erfahrung hat, mit Ausbrüchen choleraischer Männer. (...) Aber da steht der Wagen und Philipp hat schon die Beifahrertüre aufgestoßen. Läuft um den Wagen herum. Reißt die Fahrertüre auf. Und sie steigt aus und geht an Philipp vorbei.

C.P. Wenn der Philipp kommt und ihr erklärt: „Ich bin flüchtig. Ich bin nicht fest. Ich bin da, wo die Börsen und die Schiffe und die Container sind, und nicht dort, wo man unter der Linde sitzt und Abendlieder singt. Wenn das dein Glück ist, bin ich der Falsche dafür.“ – da schaut sie ihn die ganze Zeit misstrauisch an. Und



als sie fragt: „Wozu klast du das Geld?“ – dann heißt das: Ich kann keinen Mann an meiner Seite gebrauchen, der einfach nur Hotel, Auto, Geld ist. Irgendein Ziel muss es geben. Einen Lebenssinn. Und dann zaubert er ein kleines Notizbuch hervor, wo er seine Pläne aufgeschrieben hat, eine irische Firma aus Cork und Millionen von Bohrlöchern in aller Welt. Das ist auch eine Traumgeschichte. Der holt ja kein Portfolio aus der Tasche, sondern seine Privatnotizen, fast wie ein Tagebuch. „Lies dir das mal durch.“ Und dann gibt es den Schnitt, und sie fragt: „Kann man das System implementieren?“



In dem Moment ist sie wieder bei ihm. Und da kommt eine zweite Ebene dazu. Sie hat ja direkt vorher eine „Todesstille“ erlebt, die anders ist als die anderen. Der Mann, mit dem sie zusammen ist, nimmt sie nicht mehr wahr. Sie steht wie jemand da, der nicht mehr auf der Welt ist. Und gleichzeitig nimmt sie wahr, dass da drüben über dem Fluss der Ort ist, wo sie fast gestorben wäre. Von dem Ort geht eine fast magische Anziehung aus. Und so erscheint der Philipp natürlich auch als eine Traumgestalt, als ein Schutzengel, der sie von diesem Ort wieder wegnimmt. Und diese Einstellung ist ja irrsinnig total, aber sie war extrem wichtig, weil sie von der Stelle aus aufgenommen ist, wo sie gestorben ist.

DR. GUNTHER

Yella, die auf einem Sessel sitzt. Um sich das große Wohnzimmer. Schlicht. Geschmackvoll, würde man sagen. Hier wird nicht repräsentiert. Man merkt, dass die, die das eingerichtet haben, das alles selbst mögen. (...) Gunthen schaut Yella an. Er erwartet, dass sie die Konversation beginnt. Er hat die Hände zwischen den Knien. Er sieht müde aus.



C.P. Philipp sagt ja an der Elbe: „Du wünschst dir ein Haus, Vorgarten, grüner Jaguar.“ Und jetzt sitzt sie inmitten dieser materialisierten Phantasie. Die Nina hatte gefragt: „Woher hole ich mir diese Brutalität?“ Und dann sieht man, dass sie sich vorher umschaute und das Haus betrachtete, bevor sie den letzten, tödlichen Satz sagt: „Sie haben doch das Haus.“ Das ist eine Entgegnungsgeschichte auf brutale Art und Weise, die da stattfindet. Ihr ist nicht wohl in ihrer Haut, sie weiß, dass sie was Böses tun – aber das ist ja manchmal so, dass Menschen, die andere quälen, noch brutaler werden, um das zu verdecken. Das sieht man hier, wenn er sagt: „Das ist doch nicht ihr Ernst!“ Dieser Blick von ihr ist einer, der ihre Gewissensbisse überdeckt.

N.H. Das ist ja sehr hart, was sie da macht. Sie stürzt den Dr. Gunthen ins Unglück, um für sich weiterleben zu können, um die-



ses Leben mit Philipp nicht aufgeben zu müssen. Wie hart kann sie da sein? Weiß sie genau, was sie da tut und wie weit sie in dem Moment geht? Darüber haben wir lange nachgedacht. Dass sie nicht plötzlich eine ganz andere Figur wird – und dass sie sich trotzdem darüber im Klaren ist, was sie tut. Und sie denkt, sie hat das Spiel begriffen, aber sie hat es eigentlich nicht begriffen. Sie geht zu weit. Das würde Philipp eben nicht machen.

ELBBRÜCKE 2

Der Fahrer schaut wieder in den Rückspiegel. Er kann Yellas Gesicht nicht erkennen. Yella, abgewendet. Sie hat aufgehört zu weinen. Ganz still ist sie. Ganz leer. So fahren sie. Ihr Blick aus dem Fenster.

C.P. Wenn ein Film so eine Mystery-Ebene hat von Traum und Wirklichkeit – wobei jeder Film eigentlich ein Traum ist – aber wenn er so tut, als gäbe es diese beiden Bereiche, dann baut das Kino immer ungeheure Tricks auf, um den Übergang zu erzählen. Mir wären aber alle diese Tricks, auf unseren Film bezogen, irgendwie abgeschmackt vorgekommen. Jetzt haben wir einen Sprung von der Frontkameraposition auf eine seitliche, von jemandem mit einer roten Bluse und Zopf zu jemandem, den wir schon mal gesehen haben mit Trenchcoat und offenen Haaren. Wir wollten dieses einfache Aneinandersetzen. Und die Akustik, die Yella – bevor sie es sieht – klarmacht, dass sie wieder auf der Brücke ist. Wir haben von diesem ganzen Übergang vom Traum zur Wirklichkeit nur diese beiden Einstellungen gedreht. Und deswegen freue ich mich so, dass das so einfach gehen kann, dass das Kino zwar schon über 100 Jahre alt ist, aber dass es immer noch so wie bei Griffith funktionieren kann.

FILMOGRAFIEN

NINA HOSS (YELLA)



Geboren 1975 in Stuttgart. Schauspielstudium an der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst in Berlin, anschließend Theaterengagements und Filmrollen. Auf der Bühne war Nina Hoss zuletzt u.a. zu sehen am Deutschen Theater Berlin als MEDEA, in MINNA VON BARNHELM und FAUST II sowie beim Salzburger Theater-Festival 2005 und 2006 in JEDERMANN. Zu ihren Filmrollen zählen DAS MÄDCHEN ROSEMARIE (1996, Regie: Bernd Eichinger), UND KEINER WEINT MIR NACH (Regie: Joseph Vilsmaier), FEUERREITER (1998, Regie: Nina Grosse), DER VULKAN (1999, Regie: Ottokar Runze), NACKT (2002, Regie: Doris Dörrie), EPSTEINS NACHT (2002, Regie: Urs Egger), DIE WEIßE MASSAI (2005, Regie: Hermine Huntgeburth) und ELEMENTARTEILCHEN (2006, Regie: Oskar Roehler). YELLA ist nach den Hauptrollen in TOTER MANN (2002) und WOLFSBURG (2003) ihre dritte Zusammenarbeit mit Christian Petzold.

Nina Hoss wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Bayerischen Filmpreis 2006 für DIE WEISSE MASSAI, als beste Schauspielerin auf dem Montreal Film Festival für DER VULKAN und den Adolf-Grimme-Preisen 2003 und 2005 für Christian Petzolds TOTER MANN und WOLFSBURG. Im März 2007 erhält Nina Hoss für ihre Darstellung der MEDEA einen der bedeutendsten Theaterpreise im deutschsprachigen Raum, den Gertrud-Eysoldt-Ring.

DEVID STRIESOW (PHILIPP)



Geboren 1973 in Bergen/Rügen. Schauspielstudium an der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst in Berlin. Dem

Abschluss 1999 folgten Gastengagements u.a. am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Renaissance Theater und am Schauspielhaus Düsseldorf. Zu Devid Striesows Kinoarbeiten zählen KALT IST DER ABENDHAUCH (2000, Regie: Rainer Kaufmann), WAS TUN, WENNS BRENNT (2001, Regie: Gregor Schnitzler), Ulrich Köhlers BUNGALOW (2000) und MONTAG KOMMEN DIE FENSTER (2006), LICHTER (2003, Regie: Hans-Christian Schmid), SIE HABEN KNUT (2003, Regie: Stefan Krohmer), MARSEILLE (2004, Regie: Angela Schanalec), NAPOLA (2004, Regie: Dennis Gansel), DER UNTERGANG (2004, Regie: Oliver Hirschbiegel), FALSCHER BEKENNER (2005, Regie: Christoph Hochhäusler), DER ROTE KAKADU (2006, Regie: Dominik Graf), EDEN (2006, Regie: Michael Hofmann) und DIE FÄLSCHER (2007, Regie: Stefan Ruzowitzky). Devid Striesow wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Preis der Deutschen Filmkritik für BUNGALOW, der Nominierung zum Deutschen Filmpreis 2003 für LICHTER, dem Theater Heute-Preis und dem Alfred-Kerr-Darstellerpreis 2004.

HINNERK SCHÖNEMANN (BEN)



Geboren 1974. Ausbildung an der Hochschule der Künste Berlin, von 2001 – 2003 Engagement am Hamburger Thalia Theater. Hinnerk Schönemann spielte u.a. in den Filmen von Sven Taddicken MEIN BRUDER DER VAMPIR (2001) und EMMAS GLÜCK (2006), BAADER (2001, Regie: Christopher Roth), Sylke Enders' KROKO (2003) und HAB MICH LIEB! (2005), TOR ZUM HIMMEL (2003, Regie: Veit Helmer), DER BOXER UND DIE FRISEUSE (2004, Regie: Hermine Huntgeburth), NVA (2005, Regie: Leander Hausmann), FREMDE HAUT (2005, Regie: Angelina Maccarone), ARNIES WELT (2005, Regie: Isabel Kleefeld), LUCY (2006, Regie: Henner Winckler), DAS LEBEN DER ANDEREN (2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck) und KOMM NÄHER (2006, Regie: Vanessa Jopp). Hinnerk Schönemann wurde u.a. 2000 mit dem Solo-Förderpreis für Schauspielstudierende, 2005 mit dem Special Award in Baden-Baden für DER BOXER UND DIE FRISEUSE und 2003 für KROKO als Bester Darsteller in einer Nebenrolle zum Deutschen Filmpreis nominiert.

CHRISTIAN PETZOLD (BUCH, 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 Christian Petzolds vielfach ausgezeichneten 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 (2001; u.a. Deutscher Filmpreis 2001 – Bester Spielfilm; Preis der internationalen Filmkritik, Festival de Cannes 2001, Hessischer Filmpreis 2001), TOTER MANN (2002; u.a. Adolf Grimme Preis 2003, Deutscher Fernsehpreis 2002; Fipa d'Or – Biarritz 2002), WOLFSBURG (2003; u.a. Preis der internationalen Filmkritik – Panorama der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2003 und Grimme-Preis 2005) und GESPENSTER (u.a. Preis der deutschen Filmkritik 2005 – Bester Film). Mit YELLA ist Christian Petzold nach GESPENSTER zum zweiten Mal im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele Berlin vertreten.

HANS FROMM (KAMERA)



Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik von 1986 bis 1988, seit 1989 freiberuflicher Kameramann. Seit Pilotinnen (1995) führt Hans Fromm bei allen Filmen von Christian Petzold die Kamera. Daneben arbeitete er u.a. mit Michael Hofmann (DER STRAND VON TROUVILLE, 1998), Jan Ralske (NOT A LOVE SONG, 1997), Lutz Hachmeister (HOTEL PROVENÇAL, 2000; LANDSBERG,

2001), Michael Klier (FARLAND, 2004) und Ian Dilthey (DIE GEFANGENE, 2006). Seit 1999 unterrichtet Hans Fromm als Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und der Filmakademie Ludwigsburg. Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Deutschen Fernsehpreis 1999 (Beste Kamera) für DIE BEISCHLAFDIEBIN (1998), die Nominierung zum Kamera-Förderpreis 1998 für NOT A LOVESONG sowie die Nominierungen zum Deutschen Kamerapreis und zum Deutschen Fernsehpreis 2003 (Beste Kamera) und der Adolf Grimme Preis 2003 für TOTER MANN.

BETTINA BÖHLER (MONTAGE)

Geboren 1960 in Freiburg. Nach verschiedenen Schnitt-Assistenzen seit 1979 folgte 1985 die erste selbständige Montage mit Dani Levys DU MICH AUCH. Bettina Böhler arbeitete u.a. zusammen mit Michael Klier (ÜBERALL IST ES BESSER WO WIR NICHT SIND, 1988; OSTKREUZ, 1991; HEIDI M., 2001; FARLAND, 2004), 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; LUCY, 2006), Angela Schanelec (PLÄTZE IN STÄDTEN, 1998; MEIN LANGSAMES LEBEN, 2000; Marseille, 2004; NACHMITTAG, 2007), Sabhiba Sumar (KHAMOSH PANI; Goldener Leopard Locarno 2003), Angelina Maccarone (FREMDE HAUT, 2005; VERFOLGT, 2006; VIVERE, 2007) und Valeska Grisebach (SEHNSUCHT, 2006). Bettina Böhler wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Schnitt-Preis 2000 und dem Preis der Deutschen Filmkritik (Bester Schnitt), den Nominierung zum Schnitt-Preis 2004 für WOLFSBURG und 2006 für FREMDE HAUT sowie dem Filmpreis Bremen 2007. YELLA ist Bettina Böhlers sechste Zusammenarbeit mit Christian Petzold.



YELLA

Yella **Nina Hoss**
Philipp **Devid Striesow**
Ben **Hinnerk Schönemann**
Dr. Gunthen **Burghart Klaußner**
Barbara Gunthen **Barbara Auer**
Yellas Vater **Christian Redl**
Dr. Gunthens Tochter **Selin Barbara Petzold**
Sprenger **Wanja Mues**
Schmitt-Ott **Michael Wittenborn**
Dr. Fritz **Martin Brambach**
Prietzl **Joachim Nimtz**
Friedrichs' Anwalt **Peter Benedict**
Rezeptionist **Ian Norval**
Insolvenzverwalter **Peter Knaack**
Kassierer **Thomas Giese**

Buch und Regie **Christian Petzold**
Bild **Hans Fromm, bvk**
Szenenbild **Kade Gruber**
Kostümbild **Anette Guther, Lotte Sawatzki**
Casting **Simone Bär**
Montage **Bettina Böhler**
Mischung **Martin Steyer**
Originalton **Andreas Mücke-Niesytka,**
Martin Ehlers-Falkenberg
Tongestaltung **Dirk W. Jacob**
Maskenbild **Monika Münnich**
Dramaturgische Beratung **Harun Farocki**

2nd Unit Kamera **Isabelle Casez**
Kameraassistentz **Julian Atanassow**

Steadicam
Tilmann Büttner, Thomas Frischhut
Beleuchter
Florian Birch, Dirk Domcke
Kamerabühne **Sven Meyer**
Fotograf **Christian Schulz**
1. Regieassistentz **Ires Jung**
2. Regieassistentz **Stephan Schiffers**
Script und Continuity **Frédéric Moriette**
Außenrequisite **Harry Rischmüller**
Innenrequisite **Jutta „Lilli“ Erasin**
Baubühne **Ralf Rohde, Hans Kreis**
Garderobe **Caroline Habicht**

Produktionsleitung **Dorissa Berninger**
Produktionsassistentz **Clarice de Castro**
Aufnahmeleitung **Matthias Ruppelt**
Setaufnahmeleitung **Gregor Budde**
Stunt **Buff Connection**
Catering **Café d'amour**
Pressebetreuung
Arne Höhne, Nicole Kühner
Filmgeschäftsführung **Katja Biebler**
Rechtsberatung **Andro Steinborn**
Rechtsberatung Musik **Martin Hossbach**
Schnittassistentz **Julia Dupuis**
Geräusche **Carsten Richter**
Geräuschsynchronschnitt **Kai Tebbel**

Redaktion ZDF **Caroline von Senden**
Redaktion arte **Andreas Schreitmüller**
Produzenten

Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber

»Road To Cairo«

written and composed by David Ackles,
performed by Julie Driscoll, Brian Auger & The Trinity
courtesy of WARNER/CHAPPELL MUSIC
GERMANY GMBH & CO. KG
courtesy of UNIVERSAL MUSIC GMBH

»Sonate 14 Cis-Moll Op 27/2«

von Ludwig van Beethoven
interpretiert von Dietmar Löffler

Bilder in den Geschäftsräumen von **Rainer Kleemann**

Bilder in den Hotelzimmern von **Marco Giani**

Dank an Bettina Reitz und Nico Hoffmann
für die Überlassung der Filmpreisnominierungsgelder
des Films »WOLFSBURG«

Eine Coproduktion der
SCHRAMM FILM Koerner & Weber
mit dem **ZDF** und **ARTE**

gefördert durch
FFA Filmförderungsanstalt
BKM Kulturelle Filmförderung des Bundes
Medienboard Berlin-Brandenburg
Nordmedia Fonds GmbH

im Verleih der
PIFFL MEDIEN GMBH
Weltvertrieb
THE MATCH FACTORY

D 2007, 89 min, 35 mm, 1:1,85, Dolby Digital



BERLINALE-KONTAKT:

Im Verleih der

Piffli Medien
Boxhagener Str. 18 | 10245 Berlin
Tel +49. 30. 29 36 16 0 | Fax +49. 30. 29 36 16 22
info@piffli-medien.de | www.piffli-medien.de

Pressebetreuung (Deutschland)

Arne Höhne
Boxhagener Str. 18 | 10245 Berlin
Tel +49. 30. 29 36 16 16 oder +49. 177. 624 24 01
Fax +49. 30. 29 36 16 22
info@hoehnepresse.de | www.hoehnepresse.de

Weltvertrieb

The Match Factory
in Berlin: EFM Martin Gropius Bau | Stand No. 28
Tel +49. 30. 263 986 516 | Fax +49. 30. 263 986 517
info@matchfactory.de | www.the-match-factory.com

International Press

Richard Lormand
Tel in Berlin: +49. 172. 445 96 35 | oder +49. 173. 828 46 59
intlpress@aol.com | www.filmpressplus.com