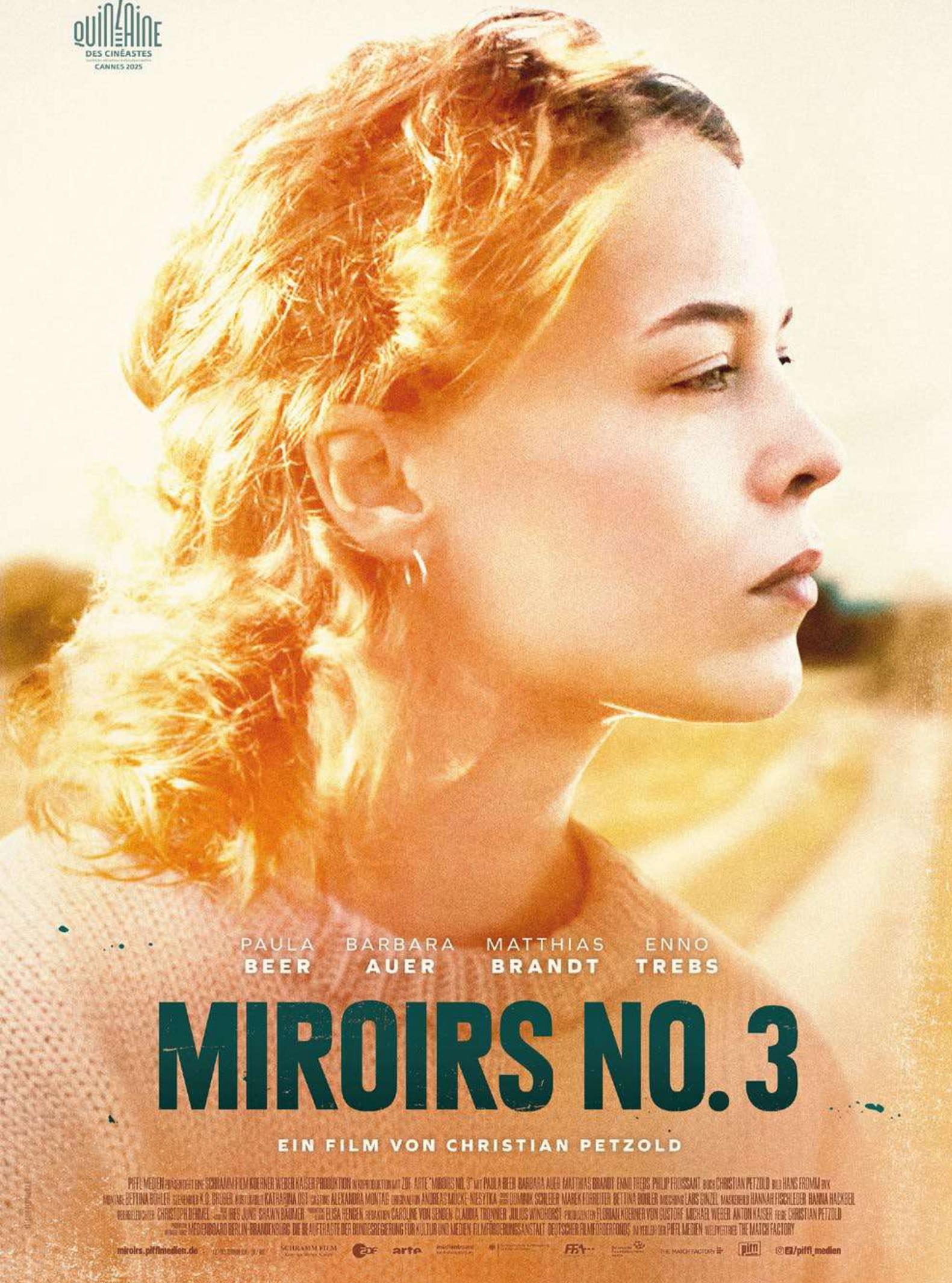


QUINZaine
DES CINÉASTES
CANNES 2025



PAULA BARBARA MATTHIAS ENNO
BEER AUER BRANDT TREBS

MIROIRS NO. 3

EIN FILM VON CHRISTIAN PETZOLD

PIFFI MEDIEN präsentiert ein SCHWARZ FILM KOHNER WEDER KAISER PRODUKTION in Koproduktion mit ZDF ARTE "MIROIRS NO. 3" mit PAULA BEER, BARBARA AUER, MATTHIAS BRANDT, ENNO TREBS, PHILIP FROSSANT, Regie CHRISTIAN PETZOLD, Bild HANS FROMM, Dreh BERTINA BÜHLER, GERNHOLD K.O. BRÜGER, Ausst. LIA KATHARINA OST, Casting ALEXANDRA MONTAG, Drehar. UND ANDREAS MÜCKE-KIESYKA, Cinematografie DOMINIK SCHLEIER, Marek FISCHER, BETTINA BÜHLER, Missions LARS GUNZEL, Maschinenbau HANNA FISCHLEGEN, Hanna HACKEL, Verleihschreiber CHRISTOPH DEHNEL, -mit IRES JONES, SWIN BAUDRAT, -regie ELSA HENGEN, -produktion CAROLINE VON SENDEN, CLAUDIA TROMMER, JULIUS WINDHORST, -produzenten FLORIAN KOENIGER VON GUSTORF, MICHAEL WIEGER, ANTON KAISER, Regie CHRISTIAN PETZOLD
FÖRDERUNG LIEDECKARO BERLIN-BRANDENBURG, DIE BEAUFTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN, FILMFÖRDERUNGSANSTALT, DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS, im Verleih der PIFFI MEDIEN, WELTPREMIERE THE MATCH FACTORY

miroirs.piff@medien.de

120 Minuten | DE

MICHRAHM FILM

ZDF

ARTE

PIFFI MEDIEN

FBI

PIFFI

THE MATCH FACTORY

PiFFI

©PiFFI_mediEN



Faszinierend, tief, überraschend, manchmal fast burlesk ... Paula Beer ist magnetisch."

TÉLÉRAMA

„Betörend und brillant ...
Einer der besten Filme des Jahres.“

AWARDSWATCH

„Ein wunderschöner Film über die Trauer, mit der unwiderstehlichen Paula und der unglaublichen Barbara Auer ...“

Miroirs No. 3 glänzt mit einer geradezu klassizistischen Einfachheit, ein fein gesponnener und gleichzeitig mitreißender Film.“

LES INROCKUPTIBLES

„Ein fragiles Wunder ...
Miroirs No. 3 ist von einer begnadeten Klarheit.“

TROIS COULEURS

„Wie eine schöne Tschechow-Verfilmung, mit dem intensiven Spiel von vier wunderbaren Schauspielerinnen und Schauspielern.“

RADIO EINS

„Ein modernes Märchen, meisterhaft inszeniert ... So einfach sich der Film in seiner Handschrift zeigt, so unendlich raffiniert ist er in seinem elliptischen Stil, seinem kristallklaren, aber spielerischen Fluss. *Miroirs No. 3* erzählt von der Trauer durch die Leere und das Nichts, durch das Unausgesprochene und Unaussprechbare, durch die Leerstelle, die sie ins Zentrum der Handlung geschlagen hat.“

LE MONDE

„Niemand, absolut niemand, macht es so wie Petzold.“

LITTLE WHITE LIES

„Wenn der Spiegel zerbricht, muss es jeder auf sich nehmen, sich selbst zu sehen und sich gesehen zu sehen, in der Ungeschliffenheit seiner Sehnsucht. Es brauchte vielleicht diesen Film, um den Fluch des zerbrochenen Spiegels zu bannen und alle Doppelgänger, alle Spiegelbilder dazu zu bewegen, aus der Falle ihres Teufelskreises auszubrechen.“

CAHIERS DU CINEMA

„*Miroirs* trägt das emotionale Gewicht seines Themas von Trauer und Verlust leichtfüßig und mit zärtlichem Humor ... Paula Beer ist brillant.“

SCREEN DAILY

„Ein unerwartet tröstlicher Film, tief bewegend.“

INSESSION FILM

„Vielleicht kann man die Sensibilität, das Talent und die Meisterschaft großer Filmemacher am deutlichsten in ihren kleineren Filmen erkennen. Petzolds Schaffen hat eine Reife erlangt, in der er wie Aki Kaurismäki oder Hong Sangsoo in einem Stadium der Weisheit angekommen ist, in dem es keinen Bedarf an Häme, Exzess oder Prahlerei mehr gibt.“

Kino in seiner reinsten Form.“

OTROS CINES

„Kurz, dicht, geheimnisvoll und sensibel ... Ein großer, trügerisch leichter Film.“

MICROPSIA CINE

„*Miroirs No. 3* ist so kompakt wie eine Novelle und so ephemer in seinen Gefühlen, so zart in der Tonlage wie eines der Klavierstücke von Chopin oder Ravel, die durch den Film hindurchwehen.“

INDIEWIRE

„Ein einfacher, essentieller Film von außergewöhnlicher Dichte ... *Miroirs No. 3* ist im Grunde die Geschichte einer Rückkehr ins Leben.“

Mit allem, was das mit sich bringt.

Die Wahrnehmung eines neuen Lichts, eines Windstoßes, Momente absoluter Zärtlichkeit oder unbeschwerter Freude, bis hin zum Komischen. Das Bewusstsein, ein Boot auf dem Ozean zu sein und mit den Wellen, den Winden, der Angst vor dem Abgrund rechnen zu müssen. Und dennoch zu leben.“

SENTIERI SELVAGGI

„Wie Christian Petzold das Kino mit unerschütterlichem Glauben einmal mehr eine Himmelsmacht sein lässt, ist eine große Freude.“

THE SPOT MEDIA



MIROIRS NO.3

Ein Film von Christian Petzold

Mit

Paula Beer (Laura)

Barbara Auer (Betty)

Matthias Brandt (Richard)

Enno Trebs (Max)

Buch und Regie: Christian Petzold

Bildgestaltung: Hans Fromm

Editorin: Bettina Böhler

Szenenbild: K.D. Gruber

Kostümbild: Katharina Ost

Maskenbild:

Hannah Fischleder, Hanna Hackbeil

Oberbeleuchter: Christoph Dehmel

Ton: Andreas Mücke-Niesytnka

Sound Design:

Dominik Schleier, Marek Forreiter, Bettina Böhler

Mischung: Lars Ginzel

Regieassistenzen: Ires Jung, Shawn Bäumer

Produktionsleitung: Elisa Hengen

Casting: Alexandra Montag

Redaktion:

Caroline von Senden, Claudia Tronnier, Julius Windhorst

Produzenten:

Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber, Anton Kaiser

Eine Produktion von

Schramm Film Koerner Weber Kaiser

In Koproduktion mit **ZDF** und **ARTE**

Produktion gefördert von

Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM, FFA, DFFF

Weltvertrieb: **The Match Factory**

Im Verleih der Piffl Medien

D 2025, 86 min, 1:1,85, DCP, 5.1

REGIE- STATEMENT

Es gibt in einem Brief Kleists seine Schilderung einer verzweifelten und schlaflosen Nacht. Er ist hinausgelaufen, aus der Stadt, in der Nacht. Als er das Stadttor passiert und unter dem Torbogen steht, blickt er auf. Mustert den Torbogen. Und erkennt, dass, weil alle Steine fallen wollen und sich im Fallen verkanten, sie den Bogen bilden, unter dem man sicher ist. Vielleicht sind viele Geschichten, die des Kinos, der Literatur, wie solche Bögen, Hohlräume im Unglück. Diese Geschichte hier ist solch ein Torbogen. Eine junge Frau, die nicht mehr weiter weiß. Eine Familie, die am Ende ist und die man mit dem wunderschönen Romananfang von Tolstois „Anna Karenina“ beschreiben könnte: Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich. Beide, die Familie und die junge Frau, sind am Ende, sind am Fallen. Aber sie stützen sich, bilden einen Bogen. Unter dem sie beginnen, wieder zu leben.

Christian Petzold



SYNOPSIS

Wie durch ein Wunder überlebt die Klavierstudentin Laura bei einem Ausflug ins Berliner Umland einen schweren Autounfall. Körperlich unversehrt, aber innerlich aus der Bahn geworfen, kommt sie im Haus von Betty unter, die den Unfall beobachtet hat. Vom ersten Moment an verbindet die beiden Frauen eine tiefe Zuneigung. Laura genießt die mütterliche Fürsorge Bettys, die Arbeit im Garten, die Besuche in der Werkstatt von Bettys Ehemann Richard und ihrem

Sohn Max, die gemeinsamen Essen. Es beginnt eine fast unbeschwerde, glückliche Zeit des Zusammenseins, ein Spätsommertraum, dem sich Laura und die Familie nur zu gerne überlassen. Aber da ist etwas, das nicht stimmt, ein tiefer, dunkler Schmerz, der alle vier verbindet und doch unausgesprochen bleibt. Laura spürt, dass sie aus diesem Traum erwachen müssen, um wieder leben und lieben zu können.

ZUM FILM

Miroirs, Spiegelbilder, heißt ein Klavierzyklus von Maurice Ravel, das dritte Stück trägt den Titel „Une barque sur l'océan“. Christian Petzold erzählt in seinem neuen Film berührend und intim von der Fragilität des Lebens, von Verlust, Schmerz und Liebe, von der Überwindung der Verzweiflung durch die Flucht in ein sehenden Auges geträumtes Leben. *Miroirs No. 3* ist ein auf ganz eigene

Weise tröstlicher Film, meisterhaft inszeniert in kaum merklichen Verschiebungen der Perspektiven, getragen vom Zauber der warmen, klaren Spätsommer-Bilder von Kameramann Hans Fromm und dem Spiel von Paula Beer, Barbara Auer, Matthias Brandt und Enno Trebs.



INTERVIEW MIT CHRISTIAN PETZOLD

FALLENDE STEINE

Wie hat sich die Idee zu Ihrem Film entwickelt?

Die Idee zu diesem Film ist bei den Dreharbeiten von *Roter Himmel* entstanden, als wir die Szene am Tisch draußen gedreht haben, mit dem Gedicht von Heinrich Heine. Es lag da irgendwie eine Leichtigkeit auf diesem Tag, aber auch ein Druck, weil da viel passiert, während die Paula das Gedicht vorträgt. Um die Schauspieler ein bisschen aufzulockern, habe ich etwas über Heine und Heinrich von Kleist erzählt, die da im Dialog auftauchen. Ich habe von Kleists Brief erzählt, in dem er beschreibt, wie er in Würzburg übernachtet und keinen Schlaf findet. Es ist heiß, sein Körper dampft, er läuft durch die Straßen und will aus dem Stadttor hinaus. Unter dem Stadttor schaut er nach oben und sieht, dass das, was dieses große Steintor zusammenhält, lauter Steine sind, die fallen wollen und sich im Fallen gegenseitig stützen. Dass also im Moment des Fallens, des Zusammenbruchs, überhaupt erst die Gewölbe entstehen, in denen wir Menschen leben können. Und Kleist sagt, er habe in diesem Moment einen ungeheuren Trost verspürt. Diese Geschichte habe ich den Schauspielern erzählt, und wir sprachen darüber, dass das ein schönes Bild für das Kino ist. Dass Kino oder überhaupt Fiktion davon handelt, dass etwas im Zusammenfallen ist und sich im Zusammenbruch Gewölbe, Strukturen, Gruppen bilden. Und daraus ist eigentlich die Idee entstanden, an diesem Tisch: Da ist eine junge Frau, die trifft auf eine zerstörte Familie, die sich durch sie wieder zusammensetzt. Das war die erste Metapher.



AUF DER BRÜCKE

Am Anfang Ihres Films sehen wir Paula Beer, die die Laura spielt, auf einer Brücke stehen und hinunterschauen. Die Szene wird nicht erklärt.

Wir wissen am Anfang gar nichts. Wir haben Zeichen und versuchen, diese Zeichen zu lesen. Wir hören eine Stadt, die sehr laut ist, es rast Verkehr vorbei, aus den Autos dringen Musikfetzen. Wir sehen eine junge Frau auf dieser hässlichen Brücke in der Nähe der Autobahn. Das ist fast ein romantisches Bild, wenn man da steht und ins Wasser schaut, die Paula musste dabei an *Undine* denken. Und diese junge Frau da redet nicht, sie hat keine bestimmte Geschwindigkeit, sie ist einfach für sich. Das liebe ich im Kino, wenn Filme erst einmal für sich sind und uns als Zuschauer nicht brauchen. Wir sind es, die uns dem Bild nähern müssen, wir müssen anfangen, es zu sehen und zu begreifen, zu lesen, zu erspüren. Dann geht die junge Frau hinunter zum Wasser,



und zum ersten Mal nimmt sie jetzt Geräusche wahr, Bäume, Blätter im Wind, ein Paddelschlag im Wasser. Sie schaut auf und sieht einen Stand-up-Paddler, ein Bild, das an das Gemälde von Arnold Böcklin erinnert, „Die Toteninsel“. Da gibt es diesen aufrechten Fährmann, der die Toten zur Toteninsel bringt. Das ist das erste, was sie wahrnimmt, der Tod.

BEGEGNUNG

Dieses Gefühl, dass die Laura abgetrennt ist von der Welt, zieht sich durch den ganzen Anfang, in ihrem Apartment, auf der Fahrt im Auto, am Hafen.

Die Laura ist nicht richtig vorhanden in dieser Welt. Sie sitzt in einem Auto, die anderen haben Musik und Gespräche und Ziele, aber sie kann an diesen Gesprächen nicht teilnehmen. Und dann fahren sie an einem Haus vorbei, und der Blick einer völlig fremden, schwarz gekleideten Frau, die einen Zaun streicht, fixiert sie. Nicht die anderen, der Blick fixiert nur sie alleine. Es findet ein Kontakt statt. Sie wird im Grunde auserwählt, wie im Märchen. Diese Frau mit dem Pinsel in der Hand holt sich eine Prinzessin ins Hexenhaus.

Es gibt noch eine zweite Begegnung, bevor Laura den Unfall hat.

Das Wochenende dieser jungen Leute könnte richtig schön sein. Aber Laura kann nicht mehr teilnehmen an dieser Welt. Wenn der Produzent zu ihrem Freund sagt: „Fahr‘ die Dramaqueen zum Bahnhof, und später machen wir hier dann

weiter“ – in diesem Moment ist sie im Grunde genommen nicht mehr vorhanden. Das war mir wichtig, dass man das mitbekommt, wie schnell man verloren gehen kann. Und wenn sie dann noch ein zweites Mal an diesem Haus vorbeikommen, hat man das Gefühl, die Betty würde den Wagen jetzt förmlich anhalten. Beim ersten Mal war es ein Vorbeifahren, jetzt ist es eine Konfrontation. Sie schauen sich an. Und in diesem Moment ist zwischen den beiden so etwas wie ein Vertrag geschlossen worden.

DAS ROTE CABRIOLET

Der Unfall, der Laura mit Betty zusammenbringt, ist nicht zu sehen.

Man hört den Unfall nur. Die Straße ist leer, man hört die Vögel, die Natur ist aufgeschreckt. Und dann liegt das rote Cabriolet-dort. Das ist auch so etwas wie ein Märchenzeichen, dieses rote Cabrio der Filmgeschichte, so wie der verlorene Schuh von Luria nach dem Unfall. Das rote Cabriolet kommt auch aus der Welt der Märchen. Aber der Prinz hier ist anders, der Prinz ist tot.

Was der Unfall mit Laura macht, wird nur ange deutet. Einmal sagt sie: Ich müsste traurig sein, aber ich bin es nicht. Das ist ein Motiv, das es immer wieder in Ihren Filmen gibt, die Abspaltung.

Ja, sie kann nur überleben kann, wenn sie das komplett abspaltet. Das macht sie kalt gegenüber ihrer Vergangenheit. Sie wird im Grunde genommen in diesem Film mit dem Unfall neu geboren. Sie wird von Betty nach Hause ge-

bracht, man bringt sie zu Bett, man erzählt ihr eine Geschichte, man zeigt ihr, wie ein Zaun gestrichen wird, man erklärt ihr Kräuter und weckt ihre Sinne, sie bekommt ihr erstes Fahrrad ... Ganz elementare Dinge. Im Grunde genommen erlebt sie in wenigen Tagen noch einmal eine ganze Biografie, aber eine, die nichts mit ihrem Leben zuvor zu tun hat. Als ob sie einen kompletten Neustart erlebt.

DIE WERKSTATT

Vater und Sohn tauchen erst relativ spät im Film auf. Erst erzählt Betty von ihnen, dann sehen wir sie in der Werkstatt, dann folgen sie der Einladung zum Essen, ohne zu wissen, was sie erwartet.

Die beiden Männer essen vor der Werkstatt eine serbische Bohnensuppe, trinken ihr Bier, da kommen Kunden, da findet offensichtlich irgend etwas nicht ganz Legales statt. Im Hintergrund stehen Rudimente der DDR herum, ein alter Traktor, mit den ganzen Schrottautos dort hat das auch etwas Amerikanisches. Sie kommen mit den Reparaturen offenbar nicht mehr hinterher, vielleicht braucht das auch keiner mehr, weil im Kapitalismus das, was kaputt ist, weggeschmissen wird. Die beiden da können alles reparieren. Und reparieren bedeutet einen Gegenstand zu begreifen zu verstehen, was daran kaputt ist. Sie wollen auch begreifen, was an dieser Familie kaputt ist. Aber das schaffen sie nicht. Sie kriegen das nicht repariert, was hier passiert ist. Und die leben in einem Provisorium, wie in einem Trailerpark, in zwei Zimmern neben der Werkstatt. Man sieht das, wenn die abends nach dem Essen nach Hause kommen, der Sohn geht in sein Kabuff, da steht noch ein Wäscheständer davor, und der Vater raucht eine Zigarette im Abendlicht. Und dieses Provisorium zu zeigen, reichen ein Vorhang und ein Wäscheständer. Das, was wir nicht sehen, ist das Kino, das ist Vorstellung, Imagination. So wie wir auch das Zimmer der toten Tochter im Film nie sehen. Aber wir vermuten und ahnen, und das ist viel reicher.





BLICKWECHSEL

Die Ankunft der Männer am Haus der Familie sehen wir aus Lauras Perspektive.

Das ist in diesem Film immer so: Wir sehen Menschen in der Objektiven, Vater und Sohn am Tisch vor der Werkstatt, und danach sehen wir sie mit dem Blick eines anderen. Jetzt sehen wir mit Lauras Blick, wie sie aus dem Auto steigen, wie sie den gestrichenen Zaun begutachten.

Und das macht die beiden schon zu anderen Figuren. Das hatte ich als Grundprinzip mit dem Hans Fromm so besprochen. Es gibt immer einen objektiven und einen subjektiven Blick, weil eine Familie aus objektiven Wahrheiten und subjektiven Empfindungen besteht. Und das muss in einem Rhythmus sein. Jetzt, wenn alle vier zum ersten Mal zusammenkommen, beginnen wir mit Lauras Blick. Aber danach sehen wir sie nicht beim Kochen, und es gibt auch keine Einstellung aus der Küche auf die wartende Fa-

milie. Denn das, was sich da abspielt, das Warten, das Gedeck, das da nicht hingehört, der Sohn, der den Teller hochwirft, das Essen, die Blicke, das alles geschieht nur innerhalb des Dreiecks dieser Familie, niemals aus Lauras Perspektive. Die Laura ist hier das Objekt der Familie.

DIE STRASSE

Die Straße zwischen Werkstatt und Haus, mit diesen beiden Fahrspuren, markiert sowohl die Distanz als auch die Verbindung zwischen den beiden Lebenswelten.

Als wir das Haus mit dieser Straße davor entdeckt haben, war ich total begeistert. Diese Straße hat nur zwei asphaltierte Spuren, und durch diese beiden Strahlen bekommt man eine wunderbare Tiefe im Bild. Diese Straße war dann auch für die Fahrradszenen später wichtig, weil jeder auf seiner eigenen Spur fährt, und sie war für den Anfang wichtig, wenn die jungen Leute irgendwann aus der Stadt heraus sind und auf diesen besseren Feldweg kommen. Das heißt immer schon, wir kommen in Gegenden, wo das Navigationssystem wahrscheinlich versagt, wo





Märchen möglich sind. Wir kommen vom Weg ab. Und wenn man vom Weg abkommt, beginnt die Geschichte. Unsere Drehorte dort lagen ja wirklich nah beieinander, wir haben alles da gefunden. Ich finde es wichtig, dass wir nicht einfach irgendwelche Orte zusammenkleistern. Wir müssen die Welt, die da ist, ins Bild setzen und ihren Zauber finden, nicht die Welt von außen mit Geld verzaubern. Weil die Drehorte so nah beieinander waren und weil wir chronologisch drehen, konnten wir alles nutzen, was da ist, und wir konnten auch alles benutzen, was die Natur gemacht hat: Den Sommer, die Winde, den Wetterwechsel im Übergang zum Herbst oder diesen wunderbaren Himmel vor dem Regen.

LÜGEN UND LACHEN

Vor allem Max, der Sohn, hat Schwierigkeiten, sich mit Lauras Anwesenheit abzufinden.

Es gibt die Szene, wo Max zum Haus kommt, und wir merken, der will wissen, was hier eigentlich los ist. Wer ist diese junge Frau? Die arbeitet da im Kräutergarten, sie bietet ihm Kaffee an, als ob ihr diese Welt dort schon gehören würde. Das macht ihn völlig rasend. Im Hintergrund wird das Klavier gestimmt, und wir erfahren, dass sie eigentlich Klavierstudentin ist. Und dann sagt sie noch: „Ich glaube, deine Eltern wollen mal ein bisschen für sich sein ...“ In diesem Moment spüren wir, dass die Laura in dieser falschen Existenz angekommen ist. Das spürt auch der Max, und dagegen wehrt er sich. Und gleichzeitig merkt er, dass er die trotz allem gerne mag. Das ist auch etwas, was ich im Kino mag. Der Sohn

spürt die Lüge, er weiß, dass diese Lüge zur Katastrophe führt. Aber er kann die Lüge nicht zerstören, weil er seinen Eltern diese paar Tage des Glücks nicht zerstören will.

Eine der schönsten Szenen im Film ist die, wenn Max und Laura plötzlich gleichzeitig anfangen zu lachen.

Sie sitzen zusammen draußen am Tisch vor der Werkstatt und sie hören den Song von Frankie Valli ... Das ist ein Moment, wo die Schauspieler auch nicht mehr weiter wissen. Sie sind in der Situation ihrer Figuren, sie wissen, was da passiert, aber die Figur reicht nicht, um fünf Minuten dabei gefilmt zu werden, wie man zusammen Musik hört. Das kann man eigentlich nicht spielen. Und das fällt den beiden im selben Moment auf, sie gucken sich an und fangen an zu lachen. In diesem Moment sind sie aber nicht mehr Laura und Max, sondern sie sind Paula und Enno. Und dieses Lachen ist genau das richtige Lachen für die Szene, denn beide sind in diesem Moment bei sich. Er ist nicht mehr der Sohn, der sein Leben verpasst, und sie ist nicht mehr die Ersatztochter. Dieser Moment war mir wichtig, die so lange zu filmen, bis sie von sich aus lachen.

DIE VERLORENE TOCHTER

Der Verlust eines Kindes ist ein Motiv, was es schon in Gespenster und Wolfsburg gibt.

Man kann über die verlorenen Kinder erzählen oder über die Eltern, die ein Kind verloren haben. Das sind die beiden Geschichten, Hänsel

und Gretel und Das Totenhemdchen bei den Gebrüdern Grimm. Diese beiden Sachen haben mich immer beschäftigt. Wenn man selber noch Kind ist, ist die größte Angst die, verloren zu gehen. Und wenn man dann selber Kinder hat, ist es die Angst, das Kind zu verlieren. Es gibt schreckliche Dinge, die einem zustoßen, die einen aber auch zusammenbringen. Aber der Verlust des Kindes ist etwas, das kriegen die Eltern kaum noch zusammen hin. Ob das Kind entführt worden ist oder einen Unfall gehabt hat, man muss eine Schulderzählung finden, um Ordnung in diese Verlustwelt zu bekommen, und die richtet sich mit der Zeit fast immer gegen den anderen oder gegen sich selbst. Und dadurch fliegt die Ehe auseinander. Aber in unserem Film wird überhaupt nichts von Jelena, dem verlorenen Kind, erzählt. Es wird auch nicht nach ihr gefragt. Es gibt nur Zeichen.

Für uns ist die Konstellation in dem Moment klar, als Betty Laura versehentlich Jelena nennt.

Die Laura weiß, dass hier etwas nicht stimmt. Sie weiß, jemand muss mal in diesem Zimmer da gewohnt haben, jemand hat mal dieses Klavier gespielt, jemand ist mal auf diesem Fahrrad gefahren. Aber jetzt ist es für sie. Die Schuhe passen ihr, das T-Shirt gefällt ihr, sogar die Bemutterung gefällt ihr. Das tut ihr gut, auch wenn es falsch ist. Aber es geht in dem Film nicht darum, irgendein Geheimnis hinter der Geschichte aufzudecken. Der Film interessiert sich dafür, wie diese Menschen mit ihren Traumata, Verlusten und ihren Lebenswünschen zureckkommen. Im Grunde gibt es eine Übereinkunft, wenn die Laura nachts ans Fenster geht und unten auf der Straße vor dem Haus die Betty sieht. An dieser Stelle vor dem Haus steht sie immer. Da hat sie den Zaun gestrichen, da steht sie nachts, wenn sie nicht schlafen kann, immer an der Stelle, wo sie die Wiederkehr der Tochter erwartet. Das ist wie in einem Horrorfilm. Und die Laura sieht das von oben, und plötzlich dreht sich die Betty um und schaut zu ihr hoch. Da findet etwas statt,

eine Übereinkunft: „Ich weiß, dass ich hier für dich die Tochter spiele. Lass uns nicht drüber reden, lass uns die Zeit genießen, jede Sekunde.“ Und in diesem Moment schaut die Betty nicht mehr zu ihrer toten Tochter hin, sondern zur Prinzessin. Solche Momente, solche Blicke tauchen dann immer wieder auf im Film.

VORBOTEN

Wenn Laura für die Familie das Chopin-Stück auf dem Klavier spielt, ist es ein bisschen so, als würde sich eine Tür zu Jelena öffnen, als würde sich das Richtige gegenüber dem Falschen für einen Moment behaupten. Es ist ja Laura, die da spielt, zum ersten Mal seit langer Zeit.

Es war wichtig, wie die Paula diese Szene gespielt hat. Wie die Betty das sagt: „Kannst du für mich spielen?“, das ist ja horrormäßig, da läuft es einem ja kalt den Rücken runter. Und die Paula, die Laura, nimmt sich ein paar Sekunden Zeit, steht auf und sagt einfach: „Ja.“ Sie folgt nicht der Übergriffigkeit, sondern sie setzt sich darüber hinweg. Ich spiele jetzt. Ich mache es nicht dir zuliebe. Ich mache es für mich. Und in dem Moment hat sie etwas geschafft. Das korrespondiert im Grunde genommen mit der Szene am Schluss. Ich bin jetzt da, ich bin gerettet. Und die Eltern und der Bruder sehen nur ihren Rücken beim Spielen, und vielleicht sehen sie jemand anderen dort spielen, die verlorene Tochter oder Schwester. Wir hatten die Szene beim Drehen lange laufen lassen, die Ergriffenheit der Familie, die Tränen. Aber am Schneidetisch haben wir entschieden, da viel früher rauszugehen. Das war wichtig, um der Szene die Möglichkeit zu geben, Nachbeben zu haben.

Es wirkt fast wie ein Abschied von Jelena.

Es ist etwas geschehen in diesem Moment. Aber das kann noch keiner benennen. Die Eltern gehen zusammen runter zum Fluss, Pflaumen pflücken, und der Sohn haut so schnell wie möglich ab. Sie haben gerade eben die tote Schwester, Tochter



gesehen. Das ist, glaube ich, eine Lösung, die hier geschehen ist, ohne dass die Laura das weiß. Die Laura holt sich einen Kaffee, setzt sich auf die Veranda und hat gute Laune. Der geht es richtig gut, sie konnte wieder Klavier spielen, das ist auch eine Befreiung. Und dann explodiert die Spülmaschine.

EINE BARKE AUF DEM OZEAN

Auch wenn es im Film nicht gezeigt wird, spüren wir doch, wie sehr diese Familie, diese drei Menschen darum gekämpft haben und weiter kämpfen, nach der Katastrophe irgendwie bei einander zu bleiben.

Ich stelle mir beim Schreiben eigentlich immer vor, dass der Film der Traum einer der Protagonisten ist. Bei Phoenix hatte ich mir vorgestellt, dass die Nelly in Auschwitz ein Leben erträumt, in dem die Wunde, die die Shoah für immer reißt, gar nicht existiert, dass sie die verlorene Zeit zurückholen kann. Und hier hatte ich mir vorgestellt, dass eine junge Klavierstudentin ein Musikstück von Ravel spielt, Miroirs No. 3, und dabei auf eine imaginäre Reise geht, zu einer Familie, wo sie glücklich sein könnte. Der Untertitel des Stücks heißt „Eine Barke auf dem Ozean“. Wenn man diese Musik hört, begreift man, es gibt Stür-

me, die Barke könnte untergehen. Und diese Familie hier ist mit dem Tod der Tochter untergegangen. Jetzt treiben Wrackteile auf der Oberfläche des Ozeans, und diese drei Überlebenden versuchen, aus den Trümmerstücken ein Rettungsboot zu bauen. Das ist die Geschichte des Films. Die drei Schiffbrüchigen schwimmen aufeinander zu und versuchen, die Teile zu einem Rettungsboot zu verbinden und irgendwo an Land zu kommen. Das ist die Metapher.

Und eine vierte Schiffbrüchige, die von ganz woanders her angeschwemmt kommt, baut auch mit an diesem Boot.

Ja, es werden alle Teile gebraucht für dieses Boot, mit dem sie überleben, mit dem sie irgendwann an Land kommen. Vielleicht ist es so, dass alle Kinofilme im Grunde davon erzählen, wie Menschen aus Trümmerstücken versuchen, sich eine Überlebenssituation zu bauen. Das Kino handelt eigentlich davon, wie man überleben kann. Nicht, wie wir leben, sondern wie wir überleben.

ENSEMBLE

Sie haben mit allen Ihren Hauptdarstellerinnen und Hauptdarstellern schon mehrfach gearbeitet. Wie wichtig ist Ihnen diese Kontinuität?



Ich mag das gerne, dass man Ensembles hat und mit denen etwas dreht und dann schon über das nächste Projekt nachdenkt. Als wir bei *Roter Himmel* über *Miroirs No. 3* gesprochen haben, konnte ich das nur erzählen, weil wir aus einem Arbeitszusammenhang und einem Vertrauenszusammenhang heraus etwas entwickeln konnten. Ich finde zum Beispiel, dass der Richard hier und der Helmut, den Matthias Brandt in *Roter Himmel* spielt, etwas miteinander zu tun haben, auch die Laura und die Nadja und die Figuren von Enno Trebs in den letzten beiden Filmen haben etwas miteinander zu tun. Die Schauspieler spielen nicht alles, was es so auf dieser Welt gibt, sondern sie spielen etwas, was man auch aus der vorherigen Figur heraus entwickelt. Die Barbara Auer hat in *Die Innere Sicherheit* eine Mutter gespielt, die sehr streng sein musste, um dieses Leben im Untergrund zu organisieren. Sie musste ihrer Tochter im Grunde das Leben, die Welt, die Schule ersetzen, was dann zur Katastrophe führt. Aus dieser Figur hat Barbara etwas in unseren Film jetzt mit hinüber genommen. Dass ich mit den Schauspielern gerne weiterarbeite, hat nicht nur damit zu tun, dass die alle großartig sind, sondern auch mit dem Reichtum, den sie in den früheren Filmen gewonnen haben und den sie für die neuen Geschichten gebrauchen können.

ERTRÄUMTES LEBEN

Das erträumte Leben ist auf bestimmte Weise vielleicht ein Thema in allen ihren Filmen. In *Yella* waren es am Ende eher die Zuschauer, die aus diesem erträumten Leben nicht weg wollten, hier

sind es, ähnlich wie die Mutter in *Gespenster*, die Protagonisten.

Wir hatten sogar ein anderes Ende, mit dem wir in diesem erträumten Leben geblieben wären: Die Familie sitzt auf der Veranda und sieht die Laura, die zurückkommt und das Gartentor öffnet. Aber das war falsch. Das hatte mit meinem Harmoniebedürfnis zu tun und nicht mit dem Film. Als wir *Miroirs* gedreht haben, war der Krieg gegen die Ukraine im dritten Jahr, der Wahlsieg von Trump zeichnete sich ab, fast überall auf der Welt machten sich faschistoide Tendenzen breit. Und ich hatte den Wunsch, so lange bei dieser Familie da draußen in der Uckermark zu sein, in diesem schönen Haus, mit diesen tollen Menschen, bis die Welt wieder in Ordnung ist. Und aus diesem Harmoniebedürfnis kam der Gedanke, die Laura kommt am Ende zurück und da sitzen die jetzt auf der Veranda und essen Pflaumenkuchen. Wie in den Märchen. Aber es war klar, dass das nicht stimmt, dass das nicht funktioniert. Wir brauchen kein Märchen am Ende, sondern ein Erkennen. Damit diese drei als Familie und vor allem als Individuen weiterleben können, damit die Laura in ihr eigenes Leben treten kann. Das Rettungsfloß setzt die Schiffbrüchigen an verschiedenen Stellen an Land. Und die müssen sich dann kein Leben mehr erträumen. Diese vier Leute hatten keinen Zugang mehr zur Welt, sie hatten kein Interesse mehr daran, wie sich das anfühlt, zu riechen, zu schmecken, zu sehen. Und das haben sie geschafft, als Gruppe, dass sie untereinander ihre Sinne wieder erwecken. Die haben gelernt, wieder Menschen zu sein.



Sie können wieder auseinandergehen.

Die Betty, der Richard und der Max haben im Konzertsaal gesehen, dass diejenige, die in ihrer Obhut war, ohne sie klarkommt. Das ist vielleicht schmerhaft, aber es ist auch das ganze Ziel. Sie können wieder zu dritt auf dieser Veranda sitzen und zusammen sein. Deswegen finde ich den

Film so trostreich am Ende, wenn ich die Laura in ihrem Apartment sehe, wie sie so für sich guckt, nicht zu uns, sondern für sich, und dann huscht ein ganz leises Lächeln über ihr Gesicht ... Das macht die Paula Beer ganz toll. Die Laura weiß, dass diese ganze Zeit ihre Rettung gewesen ist. Und deshalb ist es schön. Auch wenn alles eine Lüge war. Es ist schön.



PAULA BEER

Filmografie >

<https://agentur-lambsdorff.de/schauspieler/paula-beer/>

Paula Beer arbeitete in TRANSIT (2018) zum ersten Mal mit Christian Petzold zusammen. Es folgten UNDINE (2020, u.a. Silberner Bär der Berlinale und Europäischer Filmpreis als Beste Schauspielerin), ROTER HIMMEL (2023, nominiert zum VHS Award – Schauspiel).



MATTHIAS BRANDT

Filmografie > <https://die-agenten.de/profile/matthias-brandt/>

BARBARA AUER

Filmografie > <https://studlar.de/actor/barbara-auer/>

Barbara Auers Zusammenarbeit mit Christian Petzold begann mit INNERE SICHERHEIT (2000, nominiert zum Deutschen Filmpreis – Beste weibliche Nebenrolle). Es folgten YELLA (2017), TRANSIT (2018) und die drei POLIZEIRUF 110-Folgen KREISE (2015, gemeinsam mit Matthias Brandt nominiert zum Fernsehpreis Baden-Baden), WÖLFE (2016) und TATORTE (2018).



Matthias Brandts Zusammenarbeit mit Christian Petzold begann mit den drei POLIZEIRUF 110-Folgen KREISE (2015, gemeinsam mit Barbara Auer nominiert zum Fernsehpreis Baden-Baden), WÖLFE (2016) und TATORTE (2018) begann. Es folgten die Kinofilme TRANSIT (2018) und ROTER HIMMEL (2023), für den Brandt mit dem Günter Rohrbach Filmpreis als Bester Schauspieler ausgezeichnet wurde.

ENNO TREBS

Filmografie > <https://agentur-lambsdorff.de/schauspieler/enno-trebs/>

Enno Trebs spielte bereits in Christian Petzolds UNDINE (2020), bevor er in ROTER HIMMEL (2023) eine der Hauprollen übernahm, ausgezeichnet mit dem Ensemblepreis der Chlotridis Awards.



CHRISTIAN PETZOLD

Buch & Regie

Geboren 1960 in Hilden. Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, anschließend Regiestudium an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, Regiesistzenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Nach seinen ersten Spielfilmen PILOTINNEN (1995), CUBA LIBRE (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival) und DIE BEISCHLAFDIEBIN (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival) gewann Christian Petzold 2001 mit DIE INNERE SICHERHEIT u.a. den Deutschen Filmpreis als Bester Spielfilm. Es folgten TOTER MANN (2002; Grimme Preis, Deutscher Fernsehpreis; Fipa d'Or – Biarritz), WOLFSBURG (2003; Fipresci-Preis-Panorama der Berlinale; Grimme-Preis), GESPENSTER (2005; Berlinale Wettbewerb; Preis der deutschen Filmkritik), YELLA (2007; Silberner Bär der Berlinale und Deutscher Filmpreis für Hauptdarstellerin Nina Hoss), JERICHO (2008; Venedig Wettbewerb; Preis der Deutschen Filmkritik) und DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (2011; Grimme-Preis und Deutscher Fernsehpreis, gemeinsam mit Dominik Graf und Christoph Hochhäusler).

Für BARBARA (2012) wurde Christian Petzold u.a. mit dem Silbernen Bären der Berlinale – Beste Regie, dem Deutschen Filmpreis in Silber und der Nominierung zum Europäischen Filmpreis ausgezeichnet. 2014 folgte PHOENIX (u.a. Fipresci-Preis in San Sebastián, Regiepreise in Lissabon und Hongkong, Deutscher Filmpreis für Nina Kunzendorf als beste Nebendarstellerin). TRANSIT (2018), uraufgeführt im Wettbewerb der Berlinale und ausgezeichnet u.a. mit dem Bayerischen Filmpreis – Bestes Drehbuch und der Nominierung zum Deutschen Filmpreis als Bester Spielfilm, wurde wie bereits BARBARA und PHOENIX in die „Top Five Foreign Language Films“ des US-National Board Of Reviews aufgenommen. UNDINE (2020) wurde u.a. mit dem Silbernen Bären der Berlinale und dem Europäischen Filmpreis für Paula Beer als Beste Hauptdarstellerin, den Preisen für Beste Regie und Beste Montage auf dem Sevilla Film Festival und den Nominierungen zum Deutschen Filmpreis und Europäischen Filmpreis als Bester Film ausgezeichnet. ROTER HIMMEL (2023) gewann u.a. den Silbernen Bären – Goßer Preis der Jury der Berlinale und den Preis der deutschen Filmkritik – Bester Film und Bestes Drehbuch.



HANS FROMM

BILDGESTALTUNG

Geboren 1961 in München. Kamerastudium an der Staatlichen Fachschule für Optik und Fototechnik von 1986 bis 1988, seit 1989 freiberuflicher Kameramann. Hans Fromm war Kameramann bei allen bisherigen Filmen von Christian Petzold. Außerdem drehte er u.a. DER STRAND VON TROUVILLE (1998, R: Michael Hofmann), FARLAND (2004, R: Michael Klier), GEFANGE NE (2006, R: Ian Dilthey), Vanessa Jopps MEINE SCHÖNE BESCHERUNG (2007) und KOLLEGINNEN (2022), GRENZGANG (2013, R: Brigitte Bertele), HIRNGESPINSTER (2014, R: Christian Bach) und MEINE TOCHTER, KRETA UND ICH (2022, R: Nina Grosse).

Zu seinen Auszeichnungen zählen die Nominierung zum Kamera-Förderpreis für Jan Ralskes

NOT A LOVE SONG (1997), die Grimme-Preise für TOTER MANN (2001, R: Christian Petzold) und DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (2011; R: Christian Petzold), der Preis der Deutschen Filmkritik – Beste Bildgestaltung sowie die Nominierung zum Deutschen Filmpreis für YELLA (2007, R: Christian Petzold). Für BARBARA (2012, R: Christian Petzold) wurde Hans Fromm zum Deutschen Filmpreis nominiert, für TRANSIT (2018) zur Goldenen Kamera des International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers, für UNDINE (2020) zum Romy Award – Beste Kamera und für ROTER HIMMEL (2023) zum Preis der deutschen Filmkritik und zum VHS Award – Beste Bildgestaltung.



BETTINA BÖHLER

MONTAGE

Geboren 1960 in Freiburg. Bettina Böhler arbeitete u.a. zusammen mit Dani Levy (DU MICH AUCH, 1985), Yilmaz Arslan (LANGER GANG, 1992), Oskar Röhler (LULU UND JIMI, 2009; JUD SÜSS, 2010), Valeska Grisebach (SEHNSUCHT, 2006; WESTERN, 2017), Angela Schanelec (u.a. PLÄTZE IN STÄDTEN, 1998; MEIN LANGSAMES LEBEN, 2001; MARSEILLE, 2004; NACHMITTAG, 2007); Angelina Macarrone (u.a. FREMDE HAUT, 2005; VERFOLGT, 2006; VIVERE, 2007; THE LOOK, 2011), Nicolette Krebitz (WILD, 2016 und AEIOU, 2022 – jeweils nominiert zum Deutschen Filmpreis: Beste Montage) und Margarethe von Trotta (u.a. HANNAH ARENDT, 2012; DIE ABHANDENE WELT, 2015). Zu ihren jüngsten Arbeiten zählen LE PRINCE (2021, R: Lisa Bierwirth), KEIN WORT (2023, R: Hanna Slak) und SEPTEMBER SAYS (2024, R: Ariane Labed)

Mit Christian Petzold arbeitet Bettina Böhler seit 1996 zusammen. Sie ist die Editorin von CUBA LIBRE (1996), DIE INNERE SICHERHEIT (2000, Schnitt-Preis und Preis der deutschen Filmkritik – Beste Montage), TOTER MANN (2001), WOLFSBURG (2003), GESPENSTER (2005), YELLA (2007, Femina-Filmpreis der Berlinale), JERICHOW (2008), DREILEBEN – ETWAS BESERES ALS DEN TOD (2011), BARBARA (2012; nominiert zum Deutschen Filmpreis: Bester Schnitt), PHOENIX (2014), TRANSIT (2018), UNDINE (2020, Filmfestival Sevilla – Beste Montage) und ROTER HIMMEL (2023, nominiert zum Preis der deutschen Filmkritik und Chlotrudis Award – Beste Montage). 2020 wurde ihre eigene Regiearbeit CHRISTOPH SCHLINGENSCHLIEF – IN DAS SCHWEIGEN HINEINSCHREIEN zum Deutschen Filmpreis – Bester Dokumentarfilm und Beste Montage nominiert sowie mit dem Bayerischen Filmpreis als Bester Dokumentarfilm ausgezeichnet.

IM VERLEIH DER

Piffl Medien
info@pifflmedien.de
www.pifflmedien.de

miroirs.pifflmedien.de

  /piffl_medien

PRESSEBETREUUNG

Kulturmeisterei / Nicole Kühner
hallo@kulturmeisterei.com
www.kulturmeisterei.com

AB 18. SEPTEMBER IM KINO

