

Regie: **CHRISTIAN PETZOLD**

Julia Hummer
Sabine Timoteo
Marianne Basler
Aurélien Recoing

Gespenster

Benno Fürmann
Anna Schudt
Claudia Geissler
Philipp Hauß
Victoria v. Trauttmansdorf
Peter Kurth

Gespenster / Ghosts / Fantômes

Bild: Hans Fromm bvk · Szenenbild: Kade Gruber · Kostümbild: Anette Guther · Casting: Simone Bär + Sylvie Brocheré · Montage: Bettina Böhler · Musik: Stefan Will + Marco Dreckkötter
Mischung: Martin Steyer · Ton: Andreas Mücke-Niesytka · Steadicam: Tilmann Büttner · Produktionsleitung: Dorissa Berninger · Redaktion BR: Bettina Reitz · Redaktion ARTE: Andreas Schreitmüller
Redaktion ARTE France Cinéma: Michel Reihlac · Coproduzentin: Anne-Dominique Toussaint · Produzenten: Florian Koerner von Gustorf + Michael Weber · Buch: Christian Petzold + Harun Farocki



Eine Coproduktion der **SCHRAMM FILM** Koerner & Weber mit Les Films des Tournelles, Bayerischer Rundfunk/ARTE + ARTE France Cinéma · Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM + FFA · www.gespenster-der-film.de · Im Verleih der Piff! Medien



Director's Note / Propos du réalisateur sur le film

Aus einer Zeit, in der das Wünschen nicht mehr geholfen hat ...

Ganz wenige Märchen der Gebrüder Grimm beginnen nicht mit „Es war einmal ...“. Einen der schönsten Anfänge hat der Froschkönig. „Aus einer Zeit, in der das Wünschen noch geholfen hat ...“.

Gespenster hat zwei Wurzeln. Vor gut einem Jahr war ich in den Ardennen, in Sedan und Charleroi, und auf einem Postamt sah ich Fotos verschwundener Mädchen aus Belgien und Frankreich. Schon lange waren diese Mädchen verschwunden. Es gab immer das letzte Foto, das von ihnen gemacht worden ist. Und dann eine Reihe Bilder, die ein Computer errechnet hatte, die die Mädchen darstellten, so wie sie vor drei Jahren, vor zwei und dann auch heute aussehen könnten. Diese errechneten Portraits waren merkwürdig geisterhaft. Auf diesen Bildern sah man Antlitze, ohne soziale Alterung, merkwürdig blass, nicht von dieser Welt. Eigentlich tot. Gespensterportraits.

In diesem Jahr las ich meiner Tochter an jedem Abend ein Märchen der Gebrüder Grimm vor. Viele dieser Märchen sind brutal, sie entstanden während des dreißigjährigen Krieges, in einer furchtbaren und haltlosen Welt. Die Märchen erzählen diese Welt. Und versuchen, Trost zu spenden. Ein Märchen hieß *Das Totenhemdchen*. Ein Mädchen ist gestorben, vier, fünf Jahre alt. Die Mutter kann den Verlust nicht verwinden. Sie weint, jeden Tag, jede Nacht. Plötzlich hört sie Geräusche im Haus. Und sieht ihr totes Kind, im Totenhemdchen, wie sie sitzt, an ihrem Tischchen, wo sie immer gefrühstückt hat. Und sieht sie spielen, im Zimmer, in ihrer Ecke, die noch unberührt ist. Das geht einige Tage. Die Mutter spricht ihre tote Tochter an. Die Tochter ist verzweifelt. „Mama, du musst aufhören, um mich zu weinen. Denn sonst komme ich nicht in den Himmel. Dein Leid lässt mich nicht los!“ Aber die Mutter schafft das nicht, das Loslassen. Erst am Ende kann das Mädchen in den Himmel. Ein furchtbares Märchen. Weniger für meine Tochter, die an den Himmel glaubt, wie alle ihre siebenjährigen Freundinnen um sie herum. Die stellen sich den Himmel als einen riesigen Kindergeburtstag vor.

Aus dem *Das Totenhemdchen* und den Gespensterportraits ist dann der Film entstanden. Der Gedanke war, dass eines der errechneten Mädchen aus dem Postamt in Sedan in Berlin lebt. Und von seiner Mutter gesucht wird.

Christian Petzold, Dezember 2004

In times, when wishing didn't help any more ...

Very few of the Grimm brothers' fairy tales don't start with 'Once upon a time ...'. 'The Frog Prince' has one of the loveliest opening lines: 'In olden times, when wishing still helped ...'.

Ghosts has two roots. A good year ago, I was in Ardennes, in Sedan and Charleroi, and in a post office there, I saw photos of girls who had disappeared from Belgium and France. They had been gone a long time. There was always the last photo of them, and then a series of computer-generated images. The images showed the girls as they might have looked three and two years ago, and how they might look now. The computer-generated portraits were strangely ghost-like. In them, you saw visages without any traces of social experience, strangely pale, not of this world. In reality, dead. Ghost portraits.

At the time, I was reading my daughter a Grimms' fairy tale every evening. Many of them are brutal; they come from the time of the Thirty-Years' War, a terrible, unprincipled world. The fairy tales are about that world, and they try to offer comfort. One tale is called *The Shroud*. A four or five year old girl has died, and the mother cannot bear her loss. She cries every day, every night. Suddenly, she hears noises in the house and sees her dead child, wearing a shroud, sitting at the little table where she always ate breakfast. She sees her daughter playing in the room, in her corner, which still hasn't been touched. Several days pass. The mother speaks to her dead child. The girl is desperate. 'Mama, you must stop crying over me or I can't go to heaven. Your sorrow is holding me here!' But the mother cannot let go. Only at the very end can the child go to heaven. A horrible fairy tale. Well, not for my daughter, who believes in heaven – like all her seven year old friends. They imagine heaven as a great big birthday party.

The film came from *The Shroud* and the ghost portraits. My thought was, that one of the computer-generated girls from the post office in Sedan lives in Berlin. And her mother is looking for her.

Christian Petzold, December 2004

A l'heure où il n'est plus utile de faire des vœux ...

Très peu de contes des Frères Grimm commencent par „Il était une fois ...“. On trouve un des plus beaux débuts dans „La Fille du Roi et la Grenouille“: „Dans des temps très anciens, alors qu'il pouvait être utile de faire des vœux ...“.

Deux choses sont à l'origine de *Fantômes*: Il y a plus d'un an, je me trouvais dans les Ardennes, à Sedan et Charleroi et dans un bureau de poste, j'ai vu des photos de jeunes filles disparues en France et en Belgique. Cela faisait longtemps que ces jeunes filles avaient disparu. Il y avait toujours la dernière photo qui avait été faite d'elles, puis une série de photos que l'ordinateur avait estimées et qui représentaient ces jeunes filles telles qu'elles auraient pu être il y a trois ans, deux ans et aujourd'hui. Ces portraits saisis à base de données informatiques avaient quelque chose de bizarre, de fantomatique. Sur ces photos, on voyait des visages dénués de vieillissement, sans marques sociales, bizarrement pâles, qui n'appartenaient pas à ce monde. Morts en fait. Des portraits de fantômes.

Cette année là, je lisais tous les soirs un conte de Grimm à ma fille. La plupart de ces contes sont brutaux, ils ont été écrits pendant la Guerre de Trente Ans, un monde terrible et sans repères. C'est ce monde que les contes racontent. Et ils essaient de consoler. Un des contes s'appelaient *La petite chemise de la morte*. Une fillette est morte à quatre ou cinq ans. La mère est inconsolable. Elle pleure jour et nuit. Soudain, elle entend des bruits dans la maison. Et elle voit son enfant mort, dans cette petite chemise, sa chemise mortuaire. Elle est là, assise à la table où elle avait l'habitude de prendre son petit déjeuner. Elle la voit jouer dans la pièce, dans le coin où elle avait l'habitude de jouer. Et où personne ne faisait plus rien depuis sa mort. Pendant quelques jours. La mère parle à sa fille qui est morte. L'enfant est désespérée. „Maman, il faut arrêter de pleurer. Parce que sinon, je n'arriverai jamais à aller au ciel. Ton chagrin ne me laisse pas partir!“ Mais la mère pleure et n'arrive pas à la laisser partir. C'est seulement à la fin que la fillette parvient au ciel. C'est un conte terrible. Moins pour ma fille, qui croit au ciel comme toutes ses copines de sept ans. Elles s'imaginent que le ciel est un endroit où l'on fête un grand anniversaire pour les enfants.

C'est à partir de *La petite chemise de la morte* et de ces portraits fantomatiques qu'est née l'idée du film. Je me suis dit qu'une de ces jeunes filles dont j'avais vu le portrait robot fait à base de données informatiques à la poste de Sedan vivait peut-être à Berlin. Et que sa mère la recherchait.

Christian Petzold, décembre 2004



Sabine Timoteo (Toni), Julia Hummer (Nina), Foto: Hans Fromm

Gespenster / Ghosts / Fantômes

Julia Hummer · Sabine Timoteo · Marianne Basler · Aurélien Recoing · Benno Fürmann · Anna Schudt · Claudia Geissler · Philipp Hauß · Victoria v. Trauttmansdorf · Peter Kurth *Regie / Director / Réalisation* Christian Petzold *Bild / Director of Photography / Image* Hans Fromm *bvk Montage / Editor / Montage* Bettina Böhler *Szenenbild / Set Decorator / Décors* Kade Gruber *Kostümbild / Costume Supervisor / Costumes* Anette Guther *Casting* Simone Bär · Sylvie Brocheré *Musik / Music / Musique* Stefan Will · Marco Drechkötter *Mischung / Production Sound mixer / Mixage* Martin Steyer *Ton / Sound Recordist / Son* Andreas Mücke-Niesytka *Steadicam* Tilmann Büttner *Produktionsleitung / Production Manager / Directrice de production* Dorissa Berninger *Redaktion / Commissioning Editors / Chargés de programme* Bettina Reitz (BR) · Andreas Schreitmüller (ARTE) · Michel Reihlac (ARTE France Cinéma) *Coproduzentin / Coproducer / Coproductrice* Anne-Dominique Toussaint *Produzenten / Producer / Producteurs* Florian Koerner von Gustorf · Michael Weber *Buch / Screen play / Scénario* Christian Petzold · Harun Farocki *Eine Coproduktion der / A Coproduction from / Une coproduction* SCHRAMM FILM Koerner & Weber *mit / and / avec* Les Films des Tournelles · Bayerischer Rundfunk / ARTE · ARTE France Cinéma. *Gefördert von / Funded by / Avec le soutien de* Filmförderungsanstalt · BKM Kulturelle Filmförderung des Bundes · Medienboard Berlin-Brandenburg
D 2005, 35 mm, 1:1:85, 85 min, Dolby Digital

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 wiedergefunden 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.

Synopsis

Françoise keeps going back to Berlin. Each time, she hopes to somehow find her daughter who was stolen there years ago. Her compassionate husband Pierre has once again come to patiently stand by her.

Nina is a vulnerable girl, alone in the world except for the social workers at the home for problem teenagers. She finds an ally in reckless Toni, a tough young woman who grabs what she wants to survive. Together they experience a fleeting moment of intimacy, an instant of happiness.

During her desperate search across the city, Françoise comes across Nina. The resemblance is uncanny. She has the same scar on her ankle ...

Director Christian Petzold draws his characters in a few, intensive scenes. He approaches them gently, aware of their vulnerability and careful not to expose it. The film composes a mosaic of three women; their inapproachability, their transitoriness, their longings, which turn into sudden moments of great intimacy. Julia Hummer and Sabine Timoteo, along with Marianne Basler and Aurélien Recoing appear in Christian Petzold's fifth film with SCHRAMM FILM Koerner & Weber.

Synopsis

Françoise ne peut s'empêcher de revenir régulièrement à Berlin. Elle est à la recherche de sa fille qui y a été enlevée il y a des années et qui est portée disparue depuis. Pierre, le mari de Françoise, est arrivé de Paris pour être à ses côtés.

Nina, une très jeune femme étrangement forte pour quelqu'un de perdu, a fait la connaissance de Toni, rebelle imprévisible et enflammée, voleuse qui se sert du monde et des gens, qui vit au jour le jour et cherche une complice. Elles sont proches l'une de l'autre pour un bref moment, un instant de bonheur.

Lors de ses déplacements dans la ville, Françoise fait la rencontre de Nina. Elle pense avoir retrouvé sa fille ...

C'est avec une économie de plans et une mise en scène concise que Christian Petzold, le réalisateur, approche ses personnages. Il nous les montre dans toute leur fragilité sans les démasquer. Le montage densifie l'image que l'on a de ces trois femmes inaccessibles; fuyantes, pleines de désirs, qui, dans des moments de complicité, peuvent changer du tout au tout. Julia Hummer et Sabine Timoteo jouent aux côtés de Marianne Basler et Aurélien Recoing dans la cinquième collaboration entre Christian Petzold et SCHRAMM FILM Koerner & Weber.

Interview mit / with / avec 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 Proletariemädchen 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 entstanden, 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.

Where did the idea for 'Ghosts' come from?

At the end of the 90's, I read *Rave*, by Rainald Goetz, and a novel by Pavese, about a couple of artists who bring two proletarian girls into their studio as models. The girls spend the summer there and become slightly infected by the artistic atmosphere. When the summer is over and the artists follow the light to North Africa, leaving the girls behind, the girls fall completely apart. The first exposé developed out of these two books, the Pavese, and *Rave*, which takes place during the early days of the Love Parade scene. Back then, nobody was interested. Later I told Julia Hummer, with whom I made *The State I Am In*, about my story and she found it interesting.

In the autumn of 2000, we were flying to a film festival – in London, I think – and I gave her the first twenty pages of a different story, one I'd written with Harun Farocki, about a French woman looking for her daughter in Berlin. So you might almost say, Julia and I together developed that story further on that flight to London. Then Harun Farocki had the idea of putting both stories together.

One has the feeling that there is something 'ghost-like' about all the characters in your film ...

It's an interesting effect ... When a film starts with two girls coming home from school, throwing their schoolbags in the corner and going off for ice cream, then they have an immediate social definition. But the girls played by Sabine Timoteo and Julia Hammer are different; they don't have homes or a place to define them; no social definition. They are, as I explained to

Comment est né 'Fantômes'?

A la fin des années 90, j'ai lu *Rave* de Rainald Goetz et un roman de Pavese, dans lequel il était question de deux artistes qui faisaient venir deux modèles, deux jeunes filles d'origine prolétarienne, dans leur studio. Les jeunes filles passent tout l'été avec eux et commencent à prendre goût à ce genre de bohème. Lorsque l'été s'achève et que les deux artistes s'en vont en Afrique du Nord à la recherche de la lumière, ils laissent les jeunes filles seules et elles finissent par dépérir. C'est à partir de ces deux choses, l'histoire de Pavese et *Rave*, ce roman, qui se passait dans les premières Love Parades, que j'ai développé un premier synopsis. Mais à l'époque, ça n'intéressait personne. Plus tard, j'ai parlé de cette histoire à Julia Hummer, avec qui j'avais tourné *Contrôle d'identité* et ça lui plaisait.

En automne 2000, en allant dans un festival où nous étions invités, à Londres je crois, je lui ai donné les vingt premières pages d'une autre histoire que j'avais écrite avec Harun Farocki, l'histoire d'une Française qui cherche sa fille à Berlin. C'est donc dans l'avion pour Londres que nous avons continué de développer pour ainsi dire cette histoire. Harun Farocki a ensuite eu l'idée de relier ces deux histoires.

On a l'impression que tous les personnages ont quelque chose de fantomatique ...

C'est une impression intéressante ... Quand un film commence en montrant deux filles revenir de l'école, jeter leur cartable et manger une glace, ça donne immédiatement un côté social au film. Mais les filles que jouent Sabine Timoteo et Julia Hammer sont diffé-



Aurélien Recoing (Pierre), Marianne Basler (Françoise), Foto: Christian Schulz



Sabine Timoteo (Toni), Julia Hummer (Nina), Foto: Hans Fromm

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, was das mit der Geschichte

them, in a sort of bubble. They want to go to a casting call because they want to be seen. They want to have an identity, and they can't identify with doing an apprenticeship or anything like that ... This 'living in a bubble', the effort of trying to establish contact with so-called 'life', that's what this film is about. And the effect is that the other characters who come into contact with the girls suddenly don't seem to have terrific, normal lives either – suddenly it's not only the two girls who are unable to be part of normal life. The girls reveal the rest of the world as also being a bubble; they take it apart. You get the feeling that wherever they are, just a metre beside them ... it's not normality, but rather the beginning of the next 'ghost (twilight) zone'. I don't know whether that will be the effect film will have, but considering what I've seen so far, I think we're on the right track.

You have worked with the same partners for a long time, Bettina Böhler as editor and Hans Fromm as cameraman, for example. How does this continuity affect the way you work?

I can write better, for example, once I've spoken with the other so-called 'departments', like with Bettina Böhler and Hans Fromm. Hans and I photographed the locations for *Ghosts* a year and a half ago. We went for walks together and thought about how we could film the places and what that might mean for the story. Hans Fromm is a cameraman who thinks about the story and never puts himself in the foreground. For *Ghosts*, for example, we had the idea of filming a large part of it on the Woltersdorfer Schleuse (water lock), in the ruins of the old silent films studio. The ruins of Joe May's Indian Tomb are there, and we were going to use them for the the red scene in the film, which is now simply a red party interior. The silent film tomb, the cosmic mythology of the Weimar Republic, Dracula,

rentes, elles n'en sont pas marquées, elles n'ont pas d'espace qui les définissent, elles ne sont pas vraiment définies socialement. Elles sont – et c'est ce que je leur ai expliqué – dans une espèce de bulle. Elles veulent aller à un casting parce qu'elles ont envie qu'on les regarde. Elles aimeraient bien avoir une identité, mais elles ne voient pas vraiment comment ce serait possible aujourd'hui en faisant une formation ou un truc du genre ... Ce côté «vivre dans une bulle», cette tentative d'être en contact avec ce que l'on appelle la vie, c'est de cela qu'il s'agit dans le film. Et maintenant, on a cette impression que les autres personnages qui sont en contact avec ces filles n'ont plus l'air de vivre, tout à coup, une vie normale – et que ces deux filles n'ont plus la possibilité de participer à la vie. Ces jeunes filles font apparaître l'autre moitié du monde comme une bulle possible à son tour et elles la décompose. On a l'impression que là où elles sont, un mètre à côté, ce n'est plus la normalité, que c'est là que commence le domaine des fantômes. Je ne sais pas comment cette impression apparaît maintenant dans le film, mais après tout ce que j'ai vu, je crois que nous sommes sur la bonne voie.

Vous travaillez depuis longtemps avec les mêmes partenaires, comme Bettina Böhler au montage ou Hans Fromm à l'image. Que signifie cette continuité au niveau du travail?

Je peux par exemple écrire plus facilement, si j'ai discuté auparavant avec les différents départements, comme par exemple avec Bettina Böhler ou Hans Fromm. Pour *Fantômes*, j'ai photographié les lieux de tournage il y a plus d'un an et demi. Nous nous sommes promenés et nous sommes demandés comment filmer les lieux qui ont à voir avec l'histoire. Hans Fromm est un chef opérateur qui pense avec l'histoire, qui ne veut pas se mettre en avant. Pour *Fantômes* par exemple, nous pensions qu'une grande partie de l'his-



Benno Fürmann, Sabine Timoteo, Julia Hummer und Regisseur Christian Petzold, Foto: Christian Schulz

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 gesamte 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 eigent-

Indian catacombs, unearthly esoteric powers; the place shimmers with mythology ... I wanted to reanimate it for *Ghosts*, or have it as a kind of mythical underground. But as I went through the photos with Hans, I realized that the non-mythological places, the Tiergarten, the Potsdamer Place, a pedestrian zone, a parking lot ... that I found them far more interesting than the nonsense in Woltersdorf. And I realized it partly because of the way in which Hans had taken the photos. So I chucked all that out. Maybe there are bits left in the film, in the connection between the woods and the city. But they're really just bits ... and the bits are more interesting than what was originally there. That's why working with Hans, thinking through the whole project together, is very important. I've always worked with Hans because he never puts his camerawork in the foreground, because he frames brilliantly, because he thinks in sequences, because he knows what came last and what is coming next, because he thinks about the story.

You tend to cover a scene with very few shots. How does that affect the editing?

Through the work with Bettina Böhler, I've learnt to shoot scenes more precisely and differently, in a slightly different way. I start earlier in the scene and let it run longer than I've actually planned. If you have fifty shots of a boxing match, then the editing takes over from the image, the pictures become mere symbols. But the precision you need, the acting ... With the actors it's almost always like – when they feel they've finished acting what's in the script, now it's time for "and cut! Thank you!" ... it's then that we let the scene slowly breathe out. I never used to allow anybody to start editing without me. I wanted to have absolute control. But when I started working with Bettina, she started editing while I was shooting, almost simultaneously. At

toire se jouerait à l'écluse de Woltersdorf, dans les ruines des vieux studios de cinéma datant de l'époque du muet. On y trouve les ruines du tombeau hindou de Joe May et ce qui est dans le film tourné en tonalité rouge et seulement dans une villa pour la soirée privée, on pensait les tourner là-bas. Ce film muet sur le tombeau hindou, cette mythologie bizarre de la République de Weimar, Dracula, les catacombes indiennes, des forces violemment et étrangement ésotériques, ce genre de mythologie planait là-bas ... C'est ce que je voulais réanimer pour *Fantômes* ou du moins avoir en avoir en arrière fond de manière plus ou moins mythique. Mais lorsque j'ai parcouru les photos avec Hans, je me suis rendu compte que c'étaient les lieux non mythiques comme le parc de Tiergarten, la Potsdamerplatz, une rue piétonne, un parking ... qui m'intéressaient beaucoup plus que toutes ces machins là. Et ça, je m'en suis plus ou moins rendu compte grâce à la manière dont Hans avait pris ces photos. J'ai tout jeté, il y en a peut-être des résidus dans le film, la relation entre la forêt et la ville. Mais ce ne sont que des résidus ... et les résidus sont plus intéressants que leur origine. C'est pour ça que le travail avec Hans est pour la réflexion sur tout le projet en général fondamental. J'ai tourné tous mes films avec Hans parce son travail, il ne le met pas en avant, parce qu'il est excellent au cadre, parce qu'il pense en séquences, parce qu'il sait ce qui s'est passé avant et ce qui vient après, parce qu'il pense avec l'histoire.

Vous tournez peu de plans dans une scène. Qu'est-ce que cela signifie par exemple pour le montage?

J'ai appris en travaillant avec Bettina Böhler, la monteuse, de tourner les plans de manière plus précise et différemment. Je commence un peu plus en amont dans la scène et je laisse tourner plus longtemps que

lich 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 verboten, 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.

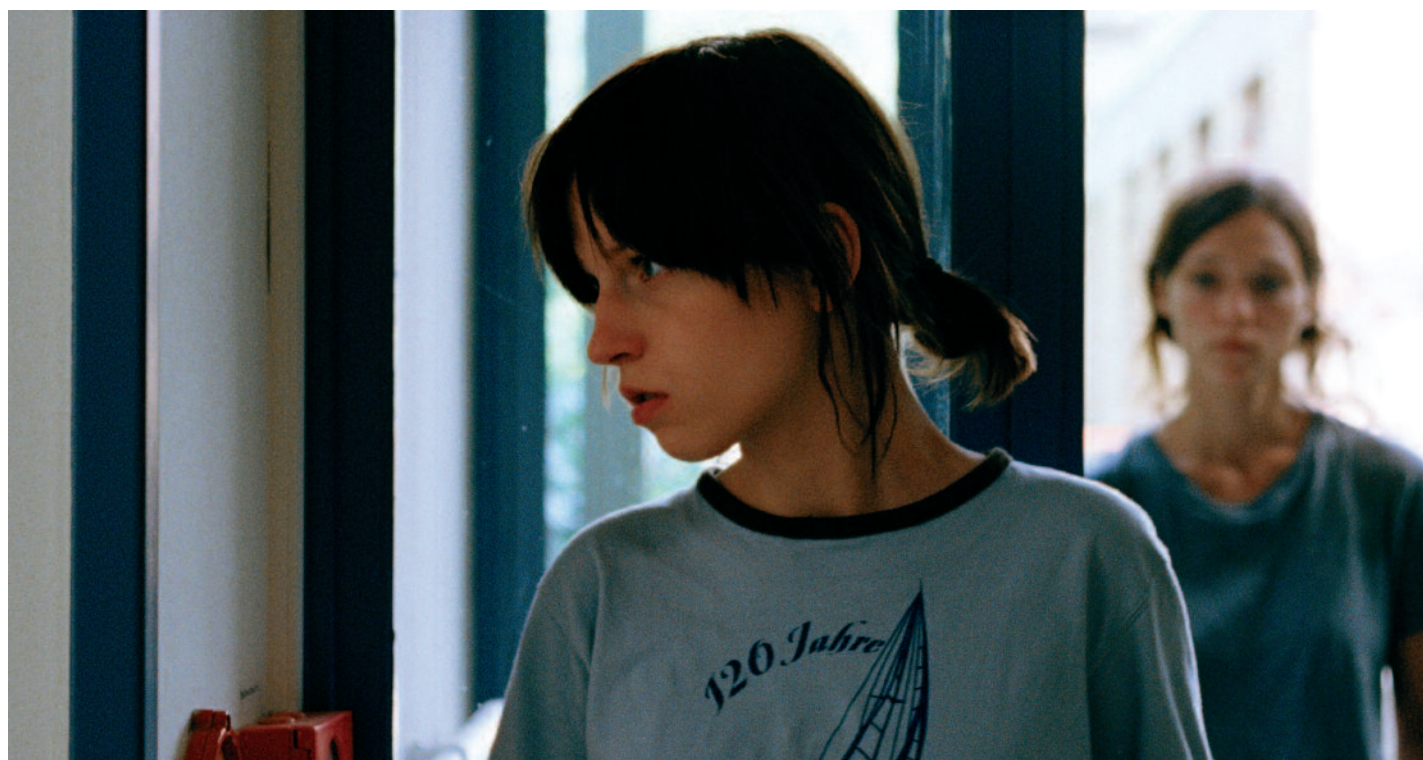
Seitdem arbeiten wir so, dass ich vom Set jeden dritten Tag in den Schneiderraum komme, und am Tag darauf den Darstellern von diesem Schnitt erzähle, wirklich filmisch erzähle, nicht psychologisiere oder etwas verstecke, sondern dass ich einfach sage: so sieht das aus, solche Assoziationen habe ich bekommen. So haben wir das immer besser geschafft, dass die Darsteller sel-

first I was ... disappointed. But then it was an incredible experience. I can remember the first scene which showed me how interesting it could be. It was in *Cuba Libre*, which played in the Berliner Ostbahnhof (East Train Station). I had a very clear, specific image of the station, and that's how I shot it. Then Bettina got the material, and reconstructed the whole station space so much that I didn't recognize it, it had become a space of its own. Also, the way she caught the glances of the people meeting there, how she edited the encounters, was completely different from what I'd planned. But the next day, on location, I had a fresh starting point after seeing her initial cut. I knew that the characters in the film would meet again ... and now I knew what the first meeting had been like.

Since then, I go from the set to the cutting room every third day, and the next day, I tell the actors about the edit, in very cinematic terms, I don't tell them what it means psychologically or hide anything: just what I saw; which associations I made, what the images evoked in me. That's how we've really improved the actors' memories for their characters. Not just psychological memory, but memory for spaces, body memory ... I'm pleased. Serge Daney wrote a film criticism about *The Lover*, the Duras film by Annaud. The lover gets out of a car, and the camera zooms in close to his very expensive footwear ... and Daney wrote that the only thing the shot says is: "This man is wearing expensive shoes." The shot didn't correspond to any other shot in the film, it simply forced the audience to decode information: "uh, okay ... he's rich" ... like a TV commercial. It's a trend in recent cinema I find awful, just asking the audience for a "yes/no", a nod or shake of the head. But because I now see Bettina's initial edit while I'm shooting, I don't think in terms of "yes/no" anymore, I think about finding another shot in the film which corresponds. It's a way of working which developed through the work together with Bettina.

prévu après la fin. Quand on a cinquante plans d'un combat de boxe, il y a prééminence du montage sur l'image, les images ne sont plus que des signes ... Mais cette précision qu'il faut avoir, ce jeu ... Avec les acteurs, c'est presque toujours comme ça, quand ils ont l'impression d'avoir joué ce qui était dans le scénario, qu'on va dire coupez ... on laisse la scène respirer encore un peu. Avant, je n'aurais jamais voulu que quelqu'un s'attaque au montage avant moi. Je voulais avoir le moindre contrôle. Lorsque j'ai commencé à travailler avec Bettina, elle avait déjà commencé à monter pendant que je tournais, pratiquement en même temps ... C'était pour moi dans un premier temps ... j'étais tellement déçu. Mais ça a été une expérience formidable. Je me rappelle de la première scène où j'ai connu cela pour mon film *Cuba Libre*, ça se passait à Berlin, à la Gare de l'Est. J'avais une idée bien précise de l'espace et c'est en fonction de cela que j'avais fait le découpage. Bettina a eu les rushes et en a fait un montage où je ne reconnaissais pas les lieux, elle lui a donné un espace propre. Et aussi la manière qu'elle a eu de monter les regards des gens qui se croisaient, les rencontres, c'était complètement différent de ce que j'avais prévu. Mais je pouvais m'attaquer aux prochaines journées de tournages de toute autre manière, après avoir vu ce début de bout à bout. Je savais que les personnages du films se recroiseraient ... et je savais désormais comment leur première rencontre s'était passée.

Maintenant, on travaille toujours comme ça: j'arrive en salle de montage tous les trois jours après une journée de tournage et le lendemain, j'en parle aux acteurs, je leur parle du montage, vraiment de manière filmique, pas de psychologie, je ne cherche pas à cacher quoi que ce soit non plus, je leur dit juste comment c'est quand on regarde le début de film monté, les associations que j'ai eues en le voyant. C'est comme ça qu'on est parvenu de manière plus satisfai-



Julia Hummer (Nina), Sabine Timoteo (Toni), Foto : Hans Fromm



Françoise (Marianne Basler), Foto: Hans Fromm

ber 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 beschauertes Zeug redet. Weil man sich dann nicht mehr die Schauspieler anschaut, sondern das, was später im Schneiderraum passiert. Wenn wir im Schneiderraum ein Bild vor uns haben, dann rede ich anders darüber, als wenn ich die Schauspieler vor mir habe. Im Schneiderraum 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 erstickt alles. Monitore sind immer Kontrolle. Im Schneiderraum, wenn wir zwei Monitore haben, hört die Kontrolle schon auf, dann geht es um Kombinationen.

Why don't you use a monitor on set?

Because then you talk utter rubbish. Because then you don't watch what the actors are doing, you watch what's going to happen in the cutting room later. When I'm sitting in front of an image in the cutting room, I talk about it differently than when I have the actors in front of me. In the cutting room, the *image* is important, I don't consider the blocking anymore. But when I stare into a monitor on set – and the actors are beyond it – then I just say “a bit further to the right or left ...” The whole thing dies.

Monitors are control. In the cutting room, where we have two monitors, it's not about control anymore, it's about combinations. But with just one image, on a monitor on set, I can see that a scene between the actors isn't working, but I can't tell why not. I'm concentrating on the image and not on the acting. After shooting a scene, the first thing I do is to go to the actors and find out how it was for them. Only then do I go to Hans and ask whether it was technically okay. Anyway, I get the truth from the soundman, through the headset. I find that, in acting, sound is far more important than visuals. The tones of the voices tell me whether the take was crap or not. You can't see that in the images.

On 'Ghosts', you worked for the first time with a steadicam ...

On *The State I Am In* we only used tracking shots. Tracking shots are somehow always high profile. We used a steadicam for the first time on *Toter Mann*, in a park scene where a man was following a woman. With the steadicam, I could go along in front of him or behind him, which gave the sequence something dream-like. The characters loose their definitions and

sante à ce que les acteurs se souviennent, se mémo-risent leur personnage. Que ce ne soit pas qu'une mémoire psychologique, mais quelque chose comme une mémoire spatiale, une mémoire corporelle ... ça me plaît. Il y a une critique de film de Serge Daney sur *L'Amant*, l'adaptation cinématographique de Duras par Annaud. Il y a donc cet amant qui sort de la voiture et la caméra s'attarde en gros plan sur ses chaussures qui coûtent très cher ... et Daney de conclure que ce plan veut seulement dire: «Cet homme porte des chaussures chères.». Ce plan ne correspond plus à aucun autre plan du film, il demande juste au spectateur de décoder cela «ah oui, il est riche» ... comme ce que l'on voit dans les publicités. Ce genre d'évolution au cinéma, je trouve ça horrible, ce qui demande au spectateur juste un «Oui/non», acquiescer ou secouer la tête. Le fait de voir un premier montage de Bettina durant le tournage du film ne me fait plus penser à ce «Oui/non», mais au contraire à me rappeler que je veux retrouver ce même genre de plans dans le film et comment créer des correspondances. C'est une méthode de travail qui est née de la collaboration avec Bettina.

Pourquoi n'y a t'il pas de combo sur le plateau?

Parce qu'on dirait n'importe quoi. Parce qu'on ne regarde plus les acteurs, mais ce qui se passe plus tard en salle de montage. Quand j'ai une image devant moi en salle de montage, j'en parle différemment que si j'ai les acteurs devant moi. En salle de montage, c'est l'image qui a une valeur, je ne m'occupe plus de la mise en scène. Mais si je regarde sur le plateau le combo, et que derrière jouent les acteurs, je ne peux plus que dire «un peu plus à droite ou à gauche». Ça tue tout. Ces écrans sont toujours des objets de contrôle. En salle de montage, rien que le fait d'avoir deux écrans empêche le fait de contrôler quoi que ce soit, parce qu'il s'agit alors de combinaison, de relation

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

circle around each other. For *Ghosts* I thought that when ghost children, who live in a bubble, want to get out of the bubble, they should be filmed exactly like that park sequence. Hans shared my opinion that using a steadicam was the only way to get that dream-like effect.

The second reason I preferred the steadicam to tracking shots is that the actors are always overwhelmed by the dolly. Twenty five metres of track lie there ... and the actors stand in front of it and the track is a tight path which determines the movements and dialogue. They obey the track. But they don't take the steadicam seriously. The dancing scene in *Ghosts* was filmed entirely with a steadicam. Within a minute, the actors had completely forgotten the steadicam, it simply wasn't there anymore. That's something I find very important.

How much do you depart from the script during shooting?

In the last few years, the screenplay has turned into an ideology. It's become a contract, it's what you can hold in your hands. There are seven drafts, you have story meetings, and that's okay ... but there's a point where it's developed; it's finished. I've internalised it, and I know what it's about. Then, before I start shooting, I chuck all that away. Because the metaphor, what it's about, I have to have that inside me. The actors have internalised the script anyway; they've memorized it. I go to rehearsals on set every morning without having read the script the night before. I just get it clear in my head what the scene is about. And of course, the memories, the images I've got from the cutting room are very important. So I can talk with the actors and say: "What is this? What can we leave out, what's important, what do we need?"

For example, yesterday, on the second-to-last day of shooting, we had a scene which is three pages of dialogue in the script. We reduced it to four sentences. Because it didn't work. It was too obvious; the author's idea; the characters had been given lines so they would know what it's all about by reading the script. And instead of this huge speech about Lisbon and the Hotel Palacio, Anna Schudt just says, "She's gone off with my husband for a fuck.". But the way she says it incorporates the entire text that I'd written. People say that actors fight for every line, for good lighting, for close-ups ... but that's not true. When actors have understood a scene, they know instinctively that their physical acting, their presence, dominates the script. And if, through proper direction and working together, it turns out so that the lines which have been cut leave an emptiness behind which is more interesting than the lines, then we've achieved something.

Your last film was also about characters trying to re-establish contact with life ...

The State I Am In was also called *Ghosts* at first ... because the terrorists were ghosts who wanted to

entre deux choses. Mais avec cette seule image du combo sur le plateau, je ne peux plus me rendre compte pourquoi une scène entre les comédiens ne marche pas. Je saurai juste qu'elle ne marche pas. Mes réflexions se porteront sur l'image et non pas sur le jeu. Une fois qu'une prise est tournée, je vais de toute façon d'abord vers les comédiens et je vois comment cela s'est passé pour eux. Ensuite, et seulement ensuite, je vais voir Hans, le chef-op, et on discute si techniquement, ça allait. La vérité, c'est de toute façon l'ingénieur du son qui me la fournit avec son casque. Je trouve que le son est pour le jeu beaucoup plus important que l'image. J'entends au son si le jeu est merdique ou si il s'est passé quelque chose de juste. Ça, on ne peut pas le voir.

Vous avez dans ‚Fantômes‘ travaillé pour la première fois avec une steadycam ...

Sur le tournage de *Contrôle d'Identité*, nous n'avions que des rails. Les rails donnent d'une certaine façon toujours une vue de profil. Sur *Toter Mann – Dangereuses Rencontres*, on a tourné pour la première fois avec une steadycam dans une scène de parking où un homme suit une femme. Avec la steadycam, je pouvais passer devant et derrière eux, ce qui donnait aussi l'impression d'être un peu comme dans un rêve. Les personnages se détachaient de ce que l'on avait défini d'eux et se tournaient autour. Pour *Fantômes*, je me suis dit que si des enfants fantômes, qui vivent dans une bulle, essaient d'en sortir, il fallait filmer ça comme la scène du parking. Hans pensait également que seule la steadycam nous permettrait d'atteindre ce que l'on voulait. La deuxième chose que j'aime avec la steadycam par rapport aux rails, c'est que les acteurs sont toujours intimidés par les rails. Il y a vingt-cinq mètres de rails devant eux ... Les acteurs sont là devant et les rails sont comme un terrain, un espace durant lequel ils pourront dire leur dialogue, évoluer et communiquer corporellement. Ils prennent les rails comme repères. Alors que la steadycam, ils s'en foutent. La scène de la danse dans *Fantômes* a été complètement tournée en steadycam, les acteurs l'ont oubliée au bout d'une minute, il n'y avait plus d'appareil qui enregistrait. C'est quelque chose d'important à mes yeux.

Vous éloignez-vous du scénario pendant le tournage et jusqu'à quel point?

On assiste depuis quelques années à une idéologisation complète du scénario. Le scénario sert de contrat, c'est ce que l'on a dans les mains. On en a sept versions, on se rencontre pour des discussions pour développer le projet, et, d'une certaine manière, ça va ... mais au bout d'un moment, le projet est développé, je l'ai en moi et je sais de quoi il s'agit. Alors, avant de tourner, j'oublie tout. Parce que la métaphore, ce dont il s'agit, ça doit être en moi. De toute façon, les acteurs portent le scénario en eux, ils ont appris le texte par cœur. Pour les répétitions qui ont lieu tous les matins avant de tourner, j'y vais sans avoir relu le scénario la

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.

become humans again. And really, the five million jobless people we have here are also ghosts, living in a bubble, a sort of parallel world ... I like this cinematic style where what we call 'normal' isn't the starting point. In many films, the first twenty minutes are spent setting up the normal, ordinary world, a reality which is then broken into by a crime or something unrealistic ... I like it when the characters are outsiders – living beyond what's considered 'the norm' – from the start. Normality looks very different from this perspective, it's skewed, you see it differently. I like the efforts of the characters to become normal, part of normality, or at least their idea of what normal is. Then you don't need to show what "being normal" actually means, you just show what they think of as "being normal". Perhaps the way people in hospital imagine, "when I get out of here, I'm going to really live, meet people, enjoy nature ..." But real life in film is always only a caricature.

veille. Je me demande juste de quoi il s'agit vraiment dans la scène. Il y a évidemment toutes les impressions que j'ai eu en allant voir le premier montage qui sont importantes. Je suis alors en mesure de parler aux acteurs de cette manière «C'est quoi ça, qu'est-ce qu'on peut supprimer, qu'est-ce qui est important, de quoi il s'agit vraiment?» On a eu par exemple hier lors de notre avant dernier jour de tournage une scène qui faisait trois pages de dialogue dans le scénario. On a réduit le dialogue à quatre phrases. Parce que ça ne marchait absolument pas. On remarquait les idées de l'auteur, on remarquait qu'on avait imposé des dialogues aux personnages pour le faire comprendre à un lecteur de scénario. Et à la place de ce dialogue d'entrer sur Lisbonne et l'Hôtel Palacio, Anna Schudt, l'actrice, dit juste : «Elle est partie baiser avec mon mari.». Mais de la manière dont elle le dit, on sent qu'elle dit tout le texte que j'avais écrit initialement. On dit toujours que les acteurs se battent pour leur texte, pour la lumière, pour avoir des gros plans ... mais ce n'est pas vrai. Quand les acteurs comprennent la scène, ils sentent que leur jeu physique est bien au-delà du dialogue. Et quand la mise en scène et le travail font en sorte que les phrases qui étaient là deviennent un silence qui est plus intéressant que la phrase elle-même, c'est déjà ça de pris.

Dans vos derniers films, il s'agissait déjà de personnages qui essaient de retrouver le contact avec la vie.

Contrôle d'identité s'appelait initialement *Fantômes* ... parce que les terroristes étaient des fantômes qui voulaient devenir des êtres humains. Les cinq millions de chômeurs que nous avons aujourd'hui sont aussi des fantômes en fait qui vivent dans une bulle, dans un monde parallèle. J'aime bien ce parcours, quand ce qu'on appelle la normalité n'est pas le point de départ. Dans de nombreux films, on vous montre, représente d'abord pendant vingt minutes ce qu'est la normalité, une réalité dans laquelle quelque chose survient, quelque chose d'irréel, un crime ... J'aime quand les personnages sont dès le début hors de la réalité, quand ils viennent de l'extérieur. La normalité devient alors de ce point vue quelque chose d'autre, elle se décale, on la voit différemment. J'aime cette volonté des personnages de devenir normaux, de faire partie d'une normalité quelconque ou d'une représentation de la normalité. On n'a alors plus besoin de raconter le fait d'être normal, mais au contraire le fait de vouloir s'imaginer être normal. Tout comme les gens dans les hôpitaux qui s'imaginent peut-être, quand je vais sortir, je vais vraiment vivre ma vie, rencontrer des gens, profiter de la nature ... Mais la vraie vie dans les films, c'est toujours une caricature.

Interview mit / with / avec Hans Fromm

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 einhalten 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?

Naürlich 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

What matters most to you in your camera work?

What is most important to me, is making sure that you don't sense the camera. I don't want it to be too obvious that the camera is doing something to support the story. I also try to allow for a certain degree of chance; that the actors might block each other, or that an arrangement might not be set up perfectly for the camera. When the actors have to hit marks hit precisely in order to make the frame work, sometimes the scene loses something ... because the actors are concentrating on the marks and forget the lines or the acting. It's more interesting for me when the actors have some freedom. Because then, there's a certain degree of chance involved.

How do you manage the balance between composition and freedom during shooting?

Of course it's always a very fine line. On the one hand you want to have a composition, to realize the images that you have in your head. So you figure out the shot so that there is a degree of freedom, so that the actors don't have to stand exactly in one spot ... or you set up the light in such a way that they don't have to look in just one direction. On the other hand, this is precisely what causes visual tension. You compose a shot, you very carefully consider exactly how you want it to be. Then, after you've watched a rehearsal, you set up the camera. You try to capture what the actors have just done. But you can't, not one hundred percent. And it's this 'not-one-hundred-percent' which finally charges the shot with reality and gives it tension. That's when it comes alive.

Comment définiriez-vous de manière essentielle votre travail de chef-opérateur?

Ce qui m'importe le plus dans un plan, c'est qu'on ne sente pas la caméra. Je n'aime pas montrer que la caméra prend la relève pour souligner des parties de l'histoire. J'essaie de m'en remettre aussi d'une certaine manière au hasard. Comme par exemple le fait qu'un acteur cache, couvre un peu l'autre ou qu'un arrangement ne soit pas conçu à 100% pour l'image. Quand on donne des marques aux acteurs et qu'ils doivent les respecter méticuleusement, pour que ça marche à l'image, on peut perdre beaucoup du jeu ... parce que l'acteur se concentre plus sur les marques et néglige les dialogues ou le jeu ... Quand les acteurs ont une certaine marge de liberté, ça devient intéressant aussi pour moi. Parce que justement, il y a une certaine part de hasard qui joue un rôle.

Comment s'opère pendant le tournage le fait de composer une image et ce besoin de liberté?

Bon, c'est évidemment toujours en relation l'un avec l'autre et ça varie. D'un côté, on a envie que la composition du plan soit bien, on veut obtenir des images que l'on s'est imaginées, alors on conçoit les plans déjà de sorte à obtenir une certaine liberté, que les acteurs ne soient pas obligés d'être à un endroit bien précis. Ou on pose les lampes de manière à ce qu'ils ne soient pas obligés de regarder dans une seule direction. D'un autre côté, c'est justement ça qui est passionnant. On compose un plan, on s'imaginer le plus précisément possible ce que l'on aimerait avoir. Puis on pose la caméra, après avoir vu une répétition. Ce que l'acteur a fait pendant la répétition, on essaie alors de le pren-



Hans Fromm, Christian Petzold, Foto: Christian Schulz



Benno Fürmann (Oliver), Foto: Hans Fromm

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.

In your work with Christian Petzold, you have achieved a remarkably economical shooting ratio.

I think it comes of doing relatively few takes. And of course because we don't do a lot of coverage ... which is always a tight-rope walk. When I don't do much coverage, I have fewer possibilities to do pick-ups, and it can happen that we have to re-shoot a ten minute take. But that's possible, because we often only need one or two takes. It's also because we're relatively decisive. There aren't any redundant shots, no conventional shot lists with two-shots, shot/reverse shots in five different sizes ... that might give the editor a flood of material, but we know that Christian or Bettina would never edit that way. So we just don't do those shots. Of course, there's a certain risk to it. Henri Cartier-Bresson once said "One should never try too hard." You could perhaps take that as a motto for what we're trying to do here. Not desperately hanging on to something ... I find keeping a certain degree of chance in the whole thing more inspiring and interesting.

dre en compte le plus possible. Mais on n'arrive jamais à tout concilier à 100% et c'est ce qui donne au plan sa dose de réalité et rend l'image intéressante. Ça commence alors à vivre.

Vous avez toujours avec Christian Petzold un rapport de tournage étonnamment peu élevé, ce qui est rare pour un film de fiction.

Je pense que cela vient du fait que nous faisons relativement peu de prises. Et aussi parce que nous ne découpons pas trop évidemment ... même si ce n'est pas toujours avantageux. Quand je ne découpe pas trop, je ne peux pas vraiment faire de pick-ups et je dois refaire éventuellement une scène de 10 minutes. Mais comme on est souvent satisfait de la première ou de la deuxième prise, c'est possible. C'est aussi dû au fait que nous savons ce que nous voulons. Ils n'y a pas de plan redondants, pas de découpage conventionnel comme un plan à deux, champs, contrechamps en cinq tailles différentes. Ça donnerait au montage peut-être un grand choix de possibilités, mais nous savons que Christian et Bettina ne feraient jamais un tel montage. On ne fait pas ce genre de plans, c'est tout. Ça amène aussi un certain risque. Henri Cartier-Bresson a dit un jour «Il faut ne pas vouloir, c'est tout». En fait, c'est peut-être un peu ça ce qui résume notre état d'esprit, ce qu'on essaie de faire. Ne pas vouloir à tout prix, coûte que coûte, s'attacher à quelque chose ... Je trouve ça plus inspirant et plus intéressant de laisser une certaine part de hasard à tout cela.

Interview mit / with / avec Bettina Böhler

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 anfangen 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.

You have been working with Christian Petzold for a long time. At which stage of a project do you join in?

I read one of the early drafts of the script, and then perhaps the final draft a couple of months before the shooting starts. If necessary, we – including Hans Fromm – discuss the coverage of certain scenes. In *Wolfsburg*, for instance, we discussed how to show the car accident without it becoming the usual spectacle ... how to show just what was necessary. And then I start editing about a week after the shooting starts. I don't read the script anymore after I have started editing, so that I don't have the exact details in my head. The material, the patterns that I see should tell me the story. And if they don't, then there's something wrong. The audience doesn't know the script either. I believe it is also important for the director that I have this certain neutrality towards the story. All the others, the producer, the commissioning editor, the cameraman, have all been deeply involved for months. I have an enormous advantage because I can take a neutral position, an outsider's point of view. I don't even want to be on the set, because I don't want to know how complicated, how difficult the lighting and everything was for any particular shot.

Christian Petzold does relatively little coverage per scene. How does that influence your editing?

Of course the rhythm of the film determines the moments where you can cut. But at the same time, it is much more interesting and exciting to work with these few shots – but they aren't really that few ... editing isn't about making as many cuts as possible, it's about serving the material as well as possible; the story, the actors, the scene. It is, so to say, a service for what is already there. So for me, there isn't a great difference between a sequence with twenty cuts and one with five.

I always find it interesting when people say a film is 'slow'. A film has to be edited the way it's shot, the way the story is told. When people talk about slow editing, it's often a misunderstanding. The film wasn't edited down to a slow pace; it's what the material demanded in the first place. It is a unified whole, you can't separate the parts. Really, it's the actors who set the rhythm with the way they speak or move, and naturally the camera movements, too. The editing has to follow, otherwise the film won't function as a whole. So one thing follows the other until it all falls in place.

Vous travaillez depuis longtemps avec Christian Petzold. A quel moment êtes-vous prise dans le processus?

Je lis le scénario assez tôt, une des premières versions, et puis ensuite éventuellement la dernière version, quelques mois avant le tournage. On peut éventuellement discuter du découpage, en présence de Hans Fromm également. Pour *Wolfsburg* – *L'Ombre de l'Enfant* par exemple, on s'est demandé comment montrer l'accident, que ce ne devra pas être un accident très spectaculaire ... mais de montrer juste l'essentiel. Et puis ensuite, je commence une semaine après le début du tournage. J'ai pris l'habitude de ne plus lire le scénario, de ne plus avoir les détails en tête, quand je commence le montage. Les rushes que je vois, ce sont à eux de me raconter l'histoire. Et quand ils ne me racontent pas cette histoire, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Plus tard, le spectateur, lui non plus, ne connaît pas le scénario. Je crois que c'est important aussi pour le réalisateur que j'aie cette neutralité envers l'histoire. Tous les autres sont impliqués depuis des mois, le producteur, le chargé de programme, le chef opérateur. J'ai un énorme avantage, parce que je me mets à la place du spectateur, dans cette position neutre. Je ne vais pas sur le plateau, ça ne m'intéresse pas de savoir que ce plan a été particulièrement complexe ou la lumière ou ci ou ça.

Christian Petzold tourne relativement peu de prises. De quelle manière est-ce que cela influence votre travail?

On n'est moins libre dans les moments où l'on pourrait faire une coupe parce que c'est important pour le rythme. Mais d'un autre côté, c'est plus intéressant de travailler avec peu de plans ... quoi que ce ne soit pas non plus si peu de plans que cela ... Le montage ne sert pas à faire le plus de coupes possibles, mais il doit être le plus au service de ce qui a été tourné, c'est à dire au service de l'histoire, des acteurs, de la mise en scène et de tout ce qui en découle. C'est en fait être au service de ce qui est là. A partir de là, il n'y a pas vraiment de différence pour monter une scène si je dispose de cinq plans ou de vingt.

Ca m'épate toujours d'entendre parler de "montage lent". Un film doit en fait être juste monté comme il a été réalisé ou comme l'histoire a été racontée. C'est souvent un malentendu quand quelqu'un dit que le montage est lent. Le montage n'a pas été fait de manière lente, c'est le film qui a été conçu comme cela. C'est une unité, on ne peut pas séparer quoi que ce soit. Les acteurs aussi donnent le rythme, la manière dont ils parlent, dont ils évoluent, mais aussi les mouvements de caméra ... C'est à partir de cela que le montage se fait, sinon ça ne marche pas du tout. On passe de l'un à l'autre, on prend tout cela en compte et c'est comme ça que naît la forme.

Filmografien / Filmography / Filmographies

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 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).

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)

Christian Petzold (script writer, director)

Christian Petzold was born in 1960 in Hilden, and has lived in Berlin since 1981. He first studied German philology and Theatre, then worked as a film critic and had several different jobs in television. From 1988 to 1994, he studied at the Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, and also worked as an assistant director with Harun Farocki and Hartmut Bitomsky. Among the films he has directed are: *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996; Promotional Award, Max Ophüls Festival 1996), *Die Beischlafdiebin* (1998; Producers' Award, Max Ophüls Festival 1998), *Die Innere Sicherheit* (*The State I Am In*, 2000); awarded (among others) the German Film Award 2001 – Best Feature Film, the International Film Critics' Award, Cannes 2001, Hessian Film Award), *Toter Mann* (*Something to Remind Me*, 2001); awarded (among others) the Fipa d'Or, Biarritz 2002, German Television Award 2002, Adolf Grimme Award 2003) und *Wolfsburg* (2002); awarded (among others) the International Film Critics' Award, Berlinale 2003.

Hans Fromm (Director of Photography)

Born in 1961 in München. Studied Camera work at the Staatliche Fachschule für Optik und Fototechnik from 1986 to 1988, work as a freelance Cameraman since 1989. Hans Fromm has been the cameraman on all of Christian Petzold's films. Among others, he has also worked with 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) and Michael Klier (*Farland*, 2004). For his camera work on Christian Petzold's *Die Beischlafdiebin* (1998)

Christian Petzold (scénario, réalisation)

Né en 1960 à Hilden. Depuis 1981, vit à Berlin, où il fait d'abord des études de lettres et d'art dramatique, est critique de cinéma et travaille à la télévision. De 1988 à 1994, études de réalisation à la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, assistanat auprès de Harun Farocki et Hartmut Bitomsky. A réalisé les longs-métrages *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996; Prix d'encouragement du jury du Festival Max Ophüls 1996), *Die Beischlafdiebin* (1998; Prix du meilleur producteur au Festival Max Ophüls 1998), *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'identité* (2000; Lola du meilleur film aux Césars allemands en 2001, Prix de la critique internationale au Festival de Cannes 2001, Prix du meilleur film de la Hesse), *Toter Mann – Dangereuses rencontres* (2001; Fipa d'or Biarritz 2002, Prix de la télévision allemande 2002, Prix Adolf Grimme 2003) et *Wolfsburg – L'Ombre de l'Enfant* (2002; Prix de la critique internationale au Festival de Berlin 2003).

Hans Fromm (image)

Né en 1961 à Munich. Etudes de l'image à la Staatliche Fachschule für Optik und Fototechnik (Ecole spécialisée d'optique et de techniques photographiques) de 1986 à 1988, chef-opérateur depuis 1989. Chef-opérateur de tous les films de Christian Petzold. Il a travaillé avec entre autre 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) et Michael Klier (*Farland*, 2004). Il a été nommé pour la meilleure image au prix de la télévision allemande pour *Die Beischlafdiebin* (1998)



Julia Hummer (Nina), Foto: Hans Fromm



Sabine Timoteo (Toni), Julia Hummer (Nina), Foto: Hans Fromm

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.

Hans Fromm was nominated for the German Television Award, for *Toter Mann* (*Something to Remind Me*, 2002) he was nominated for (among others) the German Camera Award and won the Adolf Grimme Award.

de Christian Petzold. Pour *Toter Mann – Dangereuses Rencontres* (2002), il a été nommé au Prix allemand de la meilleure image et a obtenu le Prix Adolf Grimme.

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.

Bettina Böhler (Editor)

Bettina Böhler has worked as assistant editor since 1980, and as freelance editor for feature, short and documentary films since 1985. She has worked with (among others) 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 – School Trip*), 2001), Angela Schanelec (*Plätze in Städte – Places in Cities*, 1998; *Mein langsames Leben – Passing Summer*, 2000; *Marseille*, 2004) and Sabhiba Sumar (*Khamosh Pani*; Goldener Leopard Locarno 2003). Since *Cuba Libre* (1996), Bettina Böhler has edited all of Christian Petzold's films. She won the German Film Critics' Award 2001 and the Editing Award 2000 for her work on *Die Innere Sicherheit* (*The State I Am In*).

Bettina Böhler (Montage)

Bettina Böhler a été assistante au montage pendant cinq ans à partir de 1980. Depuis 1985, elle est monteuse de long-métrages, courts-métrages et documentaires. Elle a travaillé entre autre avec 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 – Voyage Scolaire*, 2001), Angela Schanelec (*Plätze in Städten – Des Places dans les Villes*, 1998; *Mein langsames Leben – Sophie est partie pour six mois*, 2000; *Marseille*, 2004) und Sabhiba Sumar (*Khamosh Pani*; Léopard d'Or à Locarno 2003). Depuis *Cuba Libre* (1996), elle monte tous les films de Christian Petzold. Pour le montage de *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'identité*, elle a obtenu le Prix de la critique de films allemande en 2001 et le Prix du meilleur montage en 2000.

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 Spielfilme; 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

Harun Farocki (Co-Author)

Born in 1944 in Novy Jicin (now the Czech Republic). He studied at the Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin from 1966 to 1968. Farocki's Filmography includes almost 90 films as a director, among them numerous essay films, documentaries and three feature films; he has also worked as an author, actor and producer on various films. University lectureships in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, München and Stuttgart, from 1993 to 1999 visiting professor at the

Harun Farocki (Co-auteur)

Né en 1944 à Novy Jicin (République tchèque). De 1966 à 1968, études à la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (Académie du film et de la télévision allemande de Berlin). Sa filmographie comme réalisateur comprend plus de quatre-vingt-dix films dont de nombreux essais filmiques, documentaires et trois fictions; également coauteur, acteur et producteur. A donné des cours à Berlin, Düsseldorf, Hambourg,

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).

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.

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 Ikeda's 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

University of California in Berkeley, guest professor at the Akademie für Bildende Künste in Vienna since 2004. Harun Farocki worked together with Christian Petzold on (among others) the screen plays for *Cuba Libre* (1995) and *Die Innere Sicherheit* (*The State I Am In*, 2000).

Julia Hummer (Nina)

Born in 1980 in Hagen. After her debut in Sebastian Schipper's *Absolute Giganten* (1999), she appeared in (among others) Sören Voigt's *Tolle Lage* (1999), Hans-Christian Schmid's *Crazy* (1999), Uschi Ferstl's *Honolulu* (1999), Felix Randau's *Siemensstadt* (2000), *Northern Star* (2004) and Robert Schwentke's *Eierdiebe* (2001). *Gespenster – Ghosts* is, after *Die Innere Sicherheit – The State I Am In* (2000) her second leading role with Christian Petzold. In 2001, she won the Günter-Strack-Television Award and the Lilli-Palmer-Memorial Camera for Outstanding Individual Achievement: Actress, and for *Die Innere Sicherheit – The State I Am In* was nominated as Best Actress for the German Film Award. At present, Julia Hummer is concentrating on her work as a musician. Her first CD will be released in the spring of 2005.

Sabine Timoteo (Toni)

Born in 1976 in Bern. In 1994 she completed her training as a dancer at the Swiss Ballet Academy; she worked at the Deutschen Oper in Düsseldorf and toured with Carlotta Ikeda's Compagnie Ariadone. Sabine Timoteo won both the Swiss Film Award and the Bronze Leopard in Locarno for Best Actress for her first feature film leading role in Philip Grönings *L'amour, l'argent, l'amour*. She has had roles in: Dominik Graf's *Die Freunde der Freunde* (2001; Adolf Grimme Award),

Manille, Munich et Stuttgart, de 1993 à 1999 visiting professor à l'Université de Californie de Berkeley, depuis 2004 intervenant à l'Académie des Beaux Arts de Vienne. A collaboré avec Christian Petzold sur *Cuba Libre* (1995) et *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'Identité* (2000).

Julia Hummer (Nina)

Née en 1980 à Hagen. Après ses débuts au cinéma dans *Absolute Giganten* de Sebastian Schipper (1999), on la voit entre autre dans les films de Sören Voigt (*Tolle Lage*, 1999), Hans-Christian Schmid (*Crazy*, 1999), Uschi Ferstl (*Honolulu*, 1999), Felix Randau (*Siemensstadt*, 2000; *Northern Star*, 2004) et Robert Schwentke (*Eierdiebe*, 2001). Avec *Fantômes* et après *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'identité* (2000), c'est son deuxième rôle principal dans un film de Christian Petzold. En 2001, elle a obtenu le Prix Günter Strack pour la télévision, le Prix Lilli Palmer comme meilleur espoir et a été nommée comme meilleure actrice aux Césars allemands pour *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'Identité*. Elle se concentre actuellement sur sa carrière musicale. Son premier album sortira au printemps 2005.

Sabine Timoteo (Toni)

Née en 1976 à Berne. Formation de danseuse à l'Ecole de Ballets Suisses, où elle est diplômée en 1994. Engagement à l'Opéra Allemand de Düsseldorf et tournées avec la Compagnie Ariadone de Carlotta Ikeda. Pour son tout premier rôle dans le film de Philip Grönings, *L'amour, l'argent, l'amour*, elle a reçu le Prix du Film Suisse de la meilleure actrice et le léopard de bronze à Locarno. S'en suivirent des rôles dans les films de Dominik Graf (*Die Freunde der Freunde*, 2001;





Marianne Basler, Christian Petzold, Foto: Christian Schulz

Glasner (*Der freie Wille*, 2004) und Sebastian Schipper (*Ein Freund von mir*, 2004).

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).

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 fidélité* (2000, Andrzej Zulawski), *Un jeu d'enfants* (2001, Laurent Tuel), *Tais-toi* (Francis Veber), *Cette femme-là* (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 Aurélien

Maria Speth's *In den Tag hinein* (2001), Katalin Gödrös' *Mutanten* (2002), Andreas Struck's *Sugar Orange* (2003), Matthias Glasner's *Der freie Wille*, (2004) and Sebastian Schipper's *Ein Freund von mir* (2004).

Marianne Basler (Françoise)

Born in 1964 in Brussels. Trained at the Conservatory in Brussels, where she won the Actors' Award in 1985. Moved to Paris. Numerous film and theatre roles. Her cinema roles include: *La Femme Publique* (1984, Andrzej Zulawski), *Rosa la Rose* (1985, Paul Vecchiali; César-nomination for Best Young Actress), *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) and *Va Savoir* (2000, Jacques Rivette).

Aurélien Recoing (Pierre)

Born in 1958 in Paris. Trained at the Conservatoire National d'Art Dramatique. Among his films are: *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 Fidélité* (2000, Andrzej Zulawski), *Un Jeu d'Enfants* (2001, Laurent Tuel), *Tais-Toi* (Francis Veber), *Cette Femme-là* (2003, Guillaume Nicloux), *L'Ennemi Naturel* (2003, Pierre-Erwan Guillaume), *Un Fils* (2003, Amal Bedjaoui) and *Tout un Hiver sans Feu* (2004, Greg Zglinski). For his role in

Prix Adolf Grimme), Maria Speth (*In den Tag hinein – The Days Between – Au Jour le Jour*, 2001), Katalin Gödrös (*Mutanten*, 2002), Andreas Struck (*Sugar Orange*, 2003), Matthias Glasner (*Der freie Wille*, 2004) et Sebastian Schipper (*Ein Freund von mir*, 2004).

Marianne Basler (Françoise)

Née en 1964 à Bruxelles. Entre au Conservatoire de Bruxelles, où elle remporte le prix de la meilleure actrice en 1985. Déménagement à Paris. De nombreux rôles au cinéma et au théâtre. Parmi les films où elle a participé, on compte *La femme publique* (1984, Andrzej Zulawski), *Rosa la Rose* (1985, Paul Vecchiali; nominée aux Césars comme meilleur espoir féminin), *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) et *Va savoir* (2000, Jacques Rivette).

Aurélien Recoing (Pierre)

Né en 1958 à Paris. Formé au Conservatoire National d'Art Dramatique. Parmi les films auxquels il a participé, on compte *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 fidélité* (2000, Andrzej Zulawski), *Un jeu d'enfants* (2001, Laurent Tuel), *Tais-toi* (Francis Veber), *Cette femme-là* (2003, Guillaume Nicloux), *L'ennemi naturel* (2003, Pierre-Erwan Guillaume), *Un fils* (2003, Amal Bedjaoui) et

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 Arslan's *Mach die Musik leiser* (1994), Angela Schanelec's *Plätze in Städten* (1998), *Mein langsames Leben* (2001) und *Marseille* (2003), Henner Winckler's *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 Tous-saint. 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, *Toreros* von Eric Barbier, *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs* von Charlotte de Turckheim (1999), *Slogans* von Gjergj Xhuvani, *Respiro* von Emanuele Crialese, *Violence des échanges en milieu tempéré* (2003) von Jean-Marc Moutout, *Le Coût de la vie* von Philippe Le Guay (2003) und Emanuel Carrères *Retour à Kotelnitch* und *La moustache* (2004).

Laurent Cantet's *L'Emploi du Temps*, the winner of the Golden Lion in Venice 2001, Aurélien Recoing was recognized by the National Society of Film Critics (among others) as Best Actor.

SCHRAMM FILM Koerner & Weber (Production Company)

Founded in 1991 in Berlin by Florian Koerner von Gustorf and Michael Weber. Among their many internationally Award-winning productions are: Thomas Arslan's *Mach die Musik leiser* (1994), Angela Schanelec's *Plätze in Städten – Places in Cities* (1998), *Mein langsames Leben – Passing Summer* (2001) and *Marseille* (2003), Henner Winckler's *Klassenfahrt – School Trip* (2002) and finally, Jan Krüger's *Unterwegs*, which won the Tiger Award at the Rotterdam Film Festival 2004. *Gespenster – Ghosts* is, after *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998) and *Die Innere Sicherheit – The State I Am In* (2000), Schramm Film's fifth production with Christian Petzold.

Les Films des Tournelles (Coproduction Company)

Founded in 1989 in Paris by Anne-Dominique Tous-saint. Les Films des Tournelles has had numerous internationally acclaimed productions and coproductions. Among them: *Monsieur* (1989), *La Sévillane* (1992) and *La Patinoire* (1998) by Jean-Philippe Toussaint, *La partie d'échecs* (1994) by Yves Hanchar, *Toreros* by Eric Barbier, *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs* by Charlotte de Turckheim (1999), *Slogans* by Gjergj Xhuvani, *Respiro* by Emanuele Crialese, *Violence des échanges en milieu tempéré* (2003) by Jean-Marc Moutout, *Le Coût de la Vie* by Philippe Le Guay (2003) and Emanuel Carrère's *Retour à Kotelnitch* and *La Moustache* (2004).

Tout un hiver sans feu (2004, Greg Zglinski). Pour son rôle dans *L'emploi du temps* de Laurent Cantet, lion d'or au Festival de Venise en 2001, il a été sacré meilleur acteur par la National Society of Film Critics.

SCHRAMM FILM Koerner & Weber (production)

Fondée en 1991 à Berlin par Florian Koerner von Gustorf et Michael Weber. De nombreux films comme *Mach die Musik leiser* (1994) de Thomas Arslan, *Plätze in Städten – Des Places dans les Villes* (1998), *Mein langsames Leben – Sophie est partie pour six mois* (2001) et *Marseille* (2003) d'Angela Schanelec, *Klassenfahrt – Voyage Scolaire* (2002) de Henner Winckler et dernièrement *Unterwegs – En Route* de Jan Krüger, qui a remporté le Tigre du meilleur film au Festival de Rotterdam en 2004. *Gespenster – Fantômes* est après *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996), *Die Beischlafdiebin* (1998) et *Die Innere Sicherheit – Contrôle d'Identité* (2000) la cinquième production de Schramm Film avec Christian Petzold.

Les Films des Tournelles (coproduction)

Fondés en 1989 à Paris par Anne-Dominique Tous-saint. De nombreuses productions et coproductions internationales comme *Monsieur* (1989), *La Sévillane* (1992) et *La Patinoire* (1998) de Jean-Philippe Toussaint, *La partie d'échecs* (1994) d'Yves Hanchar, *Toreros* d'Eric Barbier, *Mon père, ma mère, mes frères et mes soeurs* de Charlotte de Turckheim (1999), *Slogans* de Gjergj Xhuvani, *Respiro* d'Emanuele Crialese, *Violence des échanges en milieu tempéré* (2003) de Jean-Marc Moutout, *Le Coût de la vie* de Philippe Le Guay (2003) *Retour à Kotelnitch* et *La moustache* (2004) d'Emmanuel Carrère.



Sabine Timoteo (Toni), Julia Hummer (Nina), Foto: Hans Fromm

Gespenster / Ghosts / Fantômes

Nina Julia Hummer	Maskenbild / Make Up Artists / Maquillage Monika Münnich, Sabine Schumann	Koordination Postproduktion / Post Production Coordinator / Superviseur de la postproduction Debora Neumann
Toni Sabine Timoteo	Steadicam Operator Tilmann Büttner	Kopierwerk / Laboratory / Laboratoire Film und Videoprint, Arri Film & TV Services
Françoise Marianne Basler	Oberbeleuchter / Chief Lighting Technician / Chef électricien Christoph Dehmel-Osterloh	Filmmaterial / Film stock / Pellicule Kodak
Pierre Aurélien Recoing	Tongestaltung / Sound Designer Dirk W. Jacob	Johann Sebastian Bach Conductor: <i>Karl Richter,</i> <i>Münchener Bach Orchester,</i> <i>Münchener Bach Chor</i> „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, No.1 Sinfonia, No. 5 Aria: <i>Bäche von gesalznen Zähren,</i> Courtesy of Universal Classics & Jazz
Oliver Benno Fürmann	Geräusche / Sound Effects Carsten Richter	
Kai Anna Schudt	Mischung / Production Sound mixer / Mixage Martin Steyer	Mä Musik & Text: Tom Zé, © 1976 courtesy of Tom Zé
Heimleiterin / Residence Hall Director / Directrice du foyer Claudia Geissler	Produktionsleitung / Production Manager / Directrice de production Dorissa Berninger	Redaktion / Commissioning Editors / Chargés de programme Bettina Reitz (Bayerischer Rundfunk), Andreas Schreitmüller (ARTE), Michel Reihlac (ARTE France Cinéma)
Mathias Philipp Hauß	Casting Berlin Simone Bär	
Mathias' Mutter / Mathias' Mother / Mère de Mathias Victoria von Trauttmansdorff	Casting Paris Sylvie Brocheré	
Vorarbeiter / Foreman / Contremaître Peter Kurth	Tonassistent / Sound Recordist Assistant / Assistant au son Martin Ehlers-Falkenberg	Coproduzentin / Coproducer / Coproductrice Anne-Dominique Toussaint
Agentin / Agent / Directrice de casting Annika Blendl	Fotograf / Still Photographer / Photographe Christian Schulz	Produzenten / Producer / Producteur Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber
Krankenschwester / Nurse / Infirmière Rosa Enskat	Regieassistent / Assistant Director / Assistante réalisateur Ires Jung, Bastian Günther	Eine Coproduktion der / A Coproduction from / Une coproduction SCHRAMM FILM Koerner & Weber mit / and / avec Les Films des Tournelles, Bayerischer Rundfunk / ARTE, ARTE France Cinéma
Regie / Director / Réalisation Christian Petzold	Script Continuity Frédéric Moriette	
Buch / Screen play / Scénario Christian Petzold, Harun Farocki	Außenrequisite / Props / Ensemblier Harry Rischmüller	Gefördert von / Funded by / Avec le soutien de Filmförderungsanstalt, BKM Kulturelle Filmförderung des Bundes, Medienboard Berlin-Brandenburg
Bild / Director of Photography / Image Hans Fromm, bvk	Innenrequisite / Stand-by Props / Accessoiriste Elena Gosch	
Montage / Editor / Montage Bettina Böhrer	Aufnahmeleitung / Location Manager / Régisseur Matthias Ruppelt	D 2005, 35 mm, 1:1.85, 85 min, Dolby Digital
Ton / Sound Recordist / Son Andreas Mücke-Niesytka	Setaufnahmeleitung / Assistant location Manager / Régisseur de plateau Torsten Neubauer	
Szenenbild / Set Decorator / Décors Kade Gruber	Filmgeschäftsführung / Production Accountant Katja Biebler	
Musik / Music / Musique Stefan Will, Marco Dreckkötter		
Kostümbild / Costume Supervisor / Costumes Anette Guther		

Press Screening
 Tuesday, 15.02.,
 12.30 a.m., Berlinale Palast

Market Screenings
 Wednesday, 16.02.,
 12.15 a.m., CineStar 5
 Thursday, 17.02.,
 10.00 p.m., CineStar 5



Official Screenings
 Tuesday, 15.02., 7.30 p.m.,
 World Premiere, Berlinale Palast
 Wednesday, 16.02.,
 9.30 a.m., Urania
 Wednesday, 16.02.,
 8.00 p.m. International
 Wednesday, 16.02.,
 11.30 p.m. Urania

Gespenster / Ghosts / Fantômes

International Press: Richard Lormand · Fon in Berlin: +49. 172. 445 96 35 or +49. 173. 828 46 59 · intlpress@aol.com · www.filmpressplus.com

German Press: Arne Höhne · Boxhagener Str. 18 · 10245 Berlin · Fon +49. 30. 29 36 16 16 or +49. 177. 624 24 01 · Fax +49. 30. 29 26 16 22 · info@hoehnepresse.de · www.hoehnepresse.de

World Sales: Bavaria Film International · in Berlin: German Boulevard Stand No. 90 · Fon +49. 30. 25 29 18 09, Fax +49. 30. 25 29 18 93 · www.bavaria-film-international.de

German Distribution: Piffli Medien · Boxhagener Str. 18 · 10245 Berlin · Fon +49. 30. 29 36 16 0 · Fax +49. 30. 29 26 16 22 · office@piffli.de · www.piffli.de