

Christian Petzold

Yella

Deutschland 2007

Regie	Christian Petzold
Drehbuch	Christian Petzold
Kamera	Hans Fromm
Kameraassistent	Matthias Kapinos
Schnitt	Bettina Böhler
Musik	„Road to Cairo“ (Julie Driscoll, Brian Auger & The Trinity) „Sonate 14 cis-Moll Op 27/2“ (Ludwig van Beethoven) Andreas Mücke-Niesytka Martin Ehlers-Falkenberg
Ton	Martin Steyer
Mischung	Kade Gruber
Ausstattung	Anette Guther
Kostüme	Lotte Sawatzki
Casting	Simone Bär
Produktionsleitung	Dorissa Berninger
Produzenten	Florian Koerner von Gustorf Michael Weber
Produktion	Schramm Film Koerner&Weber, ZDF, ARTE
Verleih	Stadtkino Wien

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

Auszeichnungen

Silberner Bär, Berlinale 2007 für Nina Hoss als Beste Darstellerin
Femina-Film-Preis, Berlinale 2007 für Bettina Böhler

35mm / Farbe / 1:1,85
Länge: 89 Minuten

Gespenster im Paradies

Wie sehr Petzolds Film ein Mystery-Thriller ist, versteht man erst beim zweiten Sehen, wenn all die Irritationen plötzlich keine Fragen mehr stellen, sondern Antworten geben, wenn die gespenstische Schönheit des Films ihr wahres Gesicht offenbart. Diese Schönheit liegt auch in dem traumwandlerischen Ausdruck von Nina Hoss, die für ihre dritte Zusammenarbeit mit Petzold auf der Berlinale einen Silbernen Bären gewann. Ihren Namen hat Petzold der Schauspielerin Yella Rottländer entlehnt, die bei Wenders einst die Alice in den Städten gespielt hat. Wenn man so will, erzählt *Yella* von Alice im Wunderland des Risikokapitals. Denn die Heldin, deren Ehe genauso Schiffbruch erlitten hat wie die Firma ihres Mannes, kommt nach Hannover, um einen Job in der Buchhaltung anzutreten, begegnet dort aber bereits dem Gerichtsvollzieher und trifft stattdessen einen Manager, der mit Private-Equity-Geldern die Not klammer Firmen ausnützt. Er stellt sie kurzerhand als Assistentin an, nimmt sie zu Verhandlungen mit und bringt ihr die Tricks bei, mit denen man die Gegenseite weichkocht. Wem das zu trocken klingt, der verkennt, dass es Petzold nicht um Kapitalismuskritik geht.

Er hat ein echtes Interesse an den Mechanismen des Geschäfts, am Milieu, seinen Gesten und seiner Sprache: die hinterm Kopf verschränkten Arme, das sogenannte Broker-Posing, „das man aus jedem beschissenen Grisham-Film kennt“, die vorgetäuschten Einflüsterungen, das demonstrative Duzen, bei dem die Vornamen wie Waffen eingesetzt werden – all das setzt *Yella* so spannend in Szene wie ebenjene Grisham-Filme, bei denen ja auch keiner auf die Idee käme, ihnen ihr Anwaltskaderwelsch vorzuwerfen, weil gerade in der Neugier auf diese fremde Welt der Reiz der Geschichte liegt. Petzolds Kino hat sich von Anfang an dadurch ausgezeichnet, dass er im Unterschied zu den meisten seiner Kollegen einen Blick auf die Welt wirft, der sich nicht mit der Bebilderung von Vorurteilen begnügt, sondern versucht, das Besondere der Wirklichkeit zu erfassen. Schon in *Pilotinnen* zeigte er den Arbeitsalltag zweier Kosmetikvertreterinnen zwischen billigen Hotels, Provinzdrogerien und Autobahnraststätten auf eine geradezu simononhafte Weise, die dem unbehausten Leben keine Elendsgrimasse vorschrieb, sondern in der Abbildung eine Wahrheit fand, in der die Schönheit nicht von vornherein ausgeschlossen war.

Petzolds Filme gehen mit offenen Augen durch Deutschland. Was Petzold über *Yella* hinaus mit Wim Wenders verbindet, ist sein Blick für Schauplätze, für Räume und Landschaften, die vielleicht beiläufiger inszeniert sind, in denen man aber das Land auf eine Weise wiedererkennt, dass man sich fragt, wo andere Filme eigentlich hinschauen. Wie er mit wenigen Einstellungen das Nötige über Yellas Heimatstadt Wittenberge an der Elbe sagt, wo der typische ostdeutsche Kontrast zwischen leerstehenden Häusern mit verrammelten Fenstern und übersanierten Gebäuden besteht; wie er den betäubenden Komfort der System-Hotellerie in Szene setzt; wie er die absurde Weitläufigkeit des Expo-Geländes mit einer einzigen Taxibestellung einfängt, „Rue de Paris, Ecke Sydney Garden“; wie er zeigt, wie der Stadterfahrung ihre Mitte entzogen wird, und Momente der Geborgenheit nur noch zu finden sind, wenn man sich an den Rändern einnistet – mit all diesen vom vertrauten Kameramann Hans Fromm in glasklaren Farben eingefangenen Bildern wird der Gegenwart so präzise der Spiegel vorgehalten, wie man es sonst nur aus der Fotografie kennt.

Es ist, als würde in *Yella* etwas scharfgestellt, das sonst immer verschwommen bleibt. Das eigenartig Flirrende an Petzolds Filmen rührt aus dem Kontrast zwischen dem konturierten Blick der Kamera und der geisterhaften Blässe seiner Figuren, die in dieser Gegenwart nie so recht Fuß zu fassen scheinen, Traumwesen, für die das Leben eine Art Exil ist. In *Yella* wird man erst am Ende begreifen, woher diese Empfindung rührt, warum die Heldin immer wieder von der Erscheinung ihres Ex-Manns verfolgt wird, warum bestimmte Bilder und Farben aus der Vergangenheit an den seltsamsten Stellen wieder auftauchen und was es eigentlich mit dem Wind in den Bäumen und dem Schreien der Krähen auf sich hat. Im „Spiegel“ wurde Petzold frech gefragt, wann endlich „der große Rums“ bei ihm komme. Wer Ohren hat, hat ihn längst gehört.

FAZ, 12. Sept. 2007

Making of Yella

Christian Petzold und Nina Hoss über die Arbeit an *Yella*. Das Gespräch wurde im Dezember 2006 geführt. Ausgangspunkt war die gemeinsame Sichtung des Films. Den Auszügen aus diesem Gespräch ist jeweils eine entsprechende Stelle aus dem Drehbuch von *Yella* zur Seite gestellt.

AN DER ELBE

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

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

Der moderne Kapitalismus, irgendwas muss ja sexy sein daran. Früher versteckten sich die Wucherer, den Dieben ähnlich. Heute sind sie leicht, charmant, gesund, buddhistisch. Aber wir stellen diese Welt noch immer dar in alten Bildern, Karikaturen. Wir haben kein Bild von ihr, keine Erzählung. Um diese neuen Bilder und neuen Erzählungen, darum ging es mir. Darüber sprach ich damals mit Nina. Komischerweise sind wir dann 5 Jahre später für *Yella* an den Ort, wo wir das besprochen hatten, zurückgekehrt, und an dieser Stelle beginnt der Film auch. Mitten im Schreiben des Buchs ist mir erst aufgefallen, dass „Yella“ ein lupenreines Anagramm von „Leyla“ ist. So hieß die Figur der Nina in *Toter Mann*.

YELLAS RÜCKKEHR NACH WITTENBERGE

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

Petzold: Wir haben uns, wie wir das immer machen, vor den Dreharbeiten mit dem Ensemble zurückgezogen und das Buch gelesen. Ich bringe dann meistens Materialien mit, die mich beim Schreiben des Films beschäftigt haben. Bei der Probe hatte ich eine lange Sequenz aus *Marnie* gezeigt. Man sieht Tippi Hedren, also die Marnie, von hinten einen Bahnsteig entlanggehen. Sie hat gerade gestohlen, und ein Chef und die Sekretärin beschreiben der Polizei die Diebin. Der Chef beschreibt sie lüsternd.

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

Nina Hoss: Ich glaube nicht, dass ich das vom Kopf her bemerkt habe, sondern dass sich das im Körper äußert. Wie man sich bewegt, ob das stimmig ist oder nicht. Ich weiß noch, dass ich im Kopf hatte, dass das eben nicht entspannt ist. Das kann

kein in sich ruhendes, entspanntes Gehen sein, weil ja gleich darauf der Ben kommen wird. Und damit rechne ich jeden Moment. Der ist in dieser Stadt. Das ist etwas, was um mich herum schwebt, und deswegen ist das kein entspanntes Nachhausekommen.

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

ZUHAUSE

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

Hoss: Wir haben uns für das Wäscheaufhängen viel Zeit genommen. Man merkt, wie wichtig das ist, dass man proben kann. Wie man Wäsche aufhängt, wo man ein Geräusch hört, Angst bekommt oder nicht, sich wieder beruhigt. Oft wird ja gedacht, das ist nur eine kleine Szene, man hängt halt Wäsche auf. Aber in so etwas steckt viel drin und bringt einen der Figur näher. Das sind alles Vorgänge, die man erst spüren muss. Und wenn man dazu nie die Zeit hat, dann bleibt das an der Oberfläche. Das ist schon das Besondere, wie Christian dreht. Dass dafür Zeit da ist, und dass einem das vielleicht für eine andere Szene dann Probenzeit erspart.

Petzold: Sie ist zu Hause, aber sie ist nach wie vor unter Druck. Deswegen muss sie auch weg. Das muss man spüren. Die rote Bluse, die sie dann die ganze Zeit später tragen wird, und alles andere ist weiß und schwarz ... Ich wollte die Farben bestimmen können. Nicht nur, weil es letztendlich im Traum ja so ist, sondern auch, weil ich es scheußlich finde, wie wir der Werbung, Autolacken, Farben, Signalen ausgesetzt sind, und das alles heißt Kaufen. Diese Welt muss man filmen, aber man darf sich nicht von ihr beherrschen lassen. Wir Menschen im Alltag filtern das Zeug raus. Der Film kann nicht einfach die Welt, die uns umgibt, abbilden, weil das dann eben nicht die Welt ist, es fehlt der Filter. Deshalb haben wir hier darauf geachtet, dass nicht Wäsche in neun verschiedenen Farben aufgehängt wird und das dann aussieht wie beim „Weißen Riesen“, sondern dass die Nina da ihre Figur findet, ihre Körperlichkeit und ihre Anspannung. Dass sich die Wirklichkeit des Hauses vermittelt. Wenn Filme sich die Zeit für die Orte nicht nehmen, müssen sie Einstellungen zufügen, die dann zum Beispiel „Armut“ bedeuten. Da müsste dann die Yella eine halb vergammelte Ravioli-Dose umstoßen, um zu zeigen, wie unten man ist. Aber mir geht es darum, dass die Welt ein Teil der Figuren ist und nicht eine Ansammlung von Zeichen. Deshalb lohnen sich die Proben, weil sie den Schauspielern auch eine Möglichkeit geben, sich in diese Orte und in ihre Figuren zu versenken.

AUTOFAHRT

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

Petzold: Ich konnte nie Autoszenen leiden, wenn der Wagen auf einem Trailer, einem Abschleppwagen aufliegt, und die Schauspieler nur so tun, als ob sie fahren, und gar keine Landschaft vor sich haben, sondern Kamera und Licht und Teammitglieder. Der Wagen muss wirklich von den Darstellern gefahren werden, die müssen sich wirklich durch die Gegend bewegen. Wenn man so arbeitet, bleiben nur sehr wenige Kamerapositionen übrig: von der Rückbank, leichter Over-shoulder oder von der Seite profilig. Das hatten wir bei *Wolfsburg* viel benutzt, und auch für *Yella* war klar, dass alle Fahrten so gedreht werden. In dieser Szene fahren Hinnerk und Nina wirklich durch Wittenberge, über den Bahnübergang, es wackelt wirklich im Auto.

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

ELBBRÜCKE 1

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

Petzold: Diese alte Elbbrücke hat eine brutale Kopfsteinpflasterung. Als wir da mit 20km/h langfuhren, schlug der Unterbodenschutz auf. Das war ein unheimlich tiefes, knirschendes Geräusch. Und da dachte ich, dass das später das Geräusch ist, das die Yella wirklich körperlich wahrnimmt, wenn der Ben mit ihr über diese Brücke rast. Und dieses Geräusch muss auch das Geräusch sein, was sie am Ende aus ihrem Traum wieder „in die Wirklichkeit“ zurückholt. Das Geräusch, das die Normalität unterbricht, ist eigentlich immer vor dem Bild. Bis zur Brücke hat der Film ja eigentlich eine klassische Form einer Erzählung, eine Loslösung, Liebesauflösung. Und in dem Moment, wenn Yella aus dem Wasser kommt, fängt er an, eine Traumerzählung zu sein und gleichzeitig das Portrait der Träumenden in ihrem Traum. Alle diese Dinge, die wir in diesen 13 Minuten bis zur Brücke gesehen haben, müssen das Material sein, mit dem Yella ihren Traum anreichert und bildet und immer wieder neue Konstellationen baut. Die rote Farbe eines Autos, die Orange, die der Vater schneidet, die Mappe, die ihr der Ben hinlegt, der Anzug, den er an diesem Tag trägt.

VORSTADTSIEDLUNG

Yella, gegenüber ein Haus. Sie schaut auf, weil sich die automatische Garagentür öffnet. Ein dunkelgrüner Jaguar gleitet heraus. Auch die Haustür öffnet sich. Eine Mutter und Tochter treten heraus. Die Mutter noch müde, im Kimono, die Tochter, so 8 oder 9 Jahre alt, läuft den Terracotta Fliesenweg hinunter zur Straße, wo gerade der Jaguar gehalten hat. (...) Jetzt ist Stille.

Durch die Baumkrone ein heller Sonnenstrahl. Das unheimlich laute Zirpen eines Stadtvogels. Sie schaut auf. Plötzlich die Stadtgeräusche, von weither. Yella ist verwundert. Erst jetzt kommen ihr die Geräusche, der Sound der Welt, wieder alltäglich vor, und nicht wie hinter Watte.

Petzold: Das war ein Moment, bei dem ich Angst hatte, ihn zu drehen, weil man mit jeder Form der Irritation, diesem Ausder-Welt-Fallen, vorsichtig umgehen muss. Ich hatte mir gedacht, dass es in der Figur der Yella diesen Aufbruchgedanken gibt, dass sie dahin will, wo das Kapital und die Welt in Bewegung sind. Und gleichzeitig ist in ihr etwas drin, dass sie einen Ort finden möchte: Diese Zerrissenheit, sich bewegen zu wollen, aber sich gleichzeitig nicht auflösen zu wollen in der Bewegung. Und auf dem Weg in diese Auflösung sieht Yella so eine richtige 50er-Jahre-Fantasie vom Glück, die alten Bilder, die alten Metaphern.

Das ist der erste Moment, wo sie in diese Irritation gerät, die ich im Drehbuch als „Todesstille“ bezeichnet habe. Wie dreht man das? Macht man eine Nahaufnahme und sieht dann im Gegenschuss die Welt, einen anderen Raum, der vielleicht ver-

nebelt oder anders gestaltet ist? Oder zeigt man sie in dieser Welt?

Hans Fromm und ich haben uns in der Auflösung dann für ein Bild entschieden, wo sie im Vordergrund steht und wahn-sinnig getrennt von der Welt dahinter erscheint. Im Drehbuch war vorgesehen, dass die Barbara Auer sie anschaut, als ob sie erkennt, dass Yella gar kein lebendiger Mensch mehr ist. Das ist ja immer ein großer Schock in Träumen, wenn man von jemandem angeschaut wird. Und an diesem Vormittag wurde uns klar, dass dieser Blick der Fabrikbesitzerfrau auf Yella, die da auf der anderen Straßenseite steht, auch sagt: „Ey, verpiss dich! Das ist unser Grundstück, das ist unsere Welt, wir wollen nicht, dass ihr uns hier behelligt.“ Und dieser Ausschlussblick kommt zu dem Traumschockblick dazu. Das hat mir gefallen, dass sich eine solche Szene mit etwas Soziologischem auflädt.

PHILIPP

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

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

Hoss: Ich glaube, Yella möchte jemanden, der nicht irgendwelche Ideen aufführt, sondern sie praktisch umsetzt. Einen Pragmatiker. Philipp ist so jemand. Dann ist er auch noch ein bisschen kriminell, das ist auch interessant. Vor allen Dingen vereinnahmt er sie nicht. Ich glaube, das ist das, was sie interessiert, weil es das Gegenteil von dem ist, was Ben macht. Da ist jemand, den hat sie nicht sofort, der nimmt sie mit in eine Welt, die sie schon immer interessiert hat. Plötzlich ist sie mit-drin im Geschehen und kann Verhandlungen beeinflussen. Manchmal habe ich an *Bonny und Clyde* dabei gedacht. Auf einmal wird das ganz aufregend.

PRIVATE EQUITY

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

Petzold: Harun Farocki, mit dem ich zusammen die Drehbücher schreibe, hat ein Jahr vor den Dreharbeiten von *Yella* einen Film über Private Equity-Verhandlungen gemacht, *Nicht ohne Risiko*. Unsere Verhandlungsszenen sind aus diesem Material gewonnen. Diesen Film haben wir zusammen gesehen und darüber gesprochen. Was ist das für eine neue Art von Krediten, die Anteile an Firmen einspielen? Darüber sprachen wir, glaube ich, eine Stunde lang. Auch das ist wichtig. Man sieht hier beim Martin Brambach, dass er es begriffen hat, was es bedeutet, Geschäftsführer einer Firma zu sein, die auf Private Equity angewiesen ist. Auch der Burghart Klaußner hat sich den Film von Harun genau angeschaut – diesen Fabrikbesitzer, der eigentlich nur was produzieren und verkaufen will. Und er hat sich dessen Melancholie, die in Haruns Film so aufblitzt, zu eigen gemacht. Das finde ich eine ganz tolle Arbeit.

VERHANDLUNG

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

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

Hoss: Das ist dann auch das Tolle am Film. Dass einem Dinge auffallen, die man für etwas verwenden kann, was in der Chronologie des Films davor kommt. Dass wir die zweite vor dieser ersten Verhandlung gedreht haben, zum Beispiel. So hatten wir die Chance, was wir da gelernt haben, umzudrehen und zu verwenden. Ich bin davon ausgegangen, dass Yella die Firma mit Ben mitgeleitet hat, dass sie sich tatsächlich mit Bilanzen auskennt. Deswegen lag es auch nah, dass sie in so einer Verhandlung gleich aufblüht, weil sie die Chance bekommt. Aber es geht ja um eine Entwicklung. Das konnte ich sofort nachvollziehen. Dann wird auch mein Ehrgeiz geweckt, dann muss man eben was anderes suchen. Und wir waren da sowieso schon auf dem Weg, sie brüchiger zu machen.

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

ROAD TO CAIRO

Yella zuckt mit den Schultern. Sagt ihr nichts, der Songtitel. Philipp überlegt. Dann geht er zu der kleinen Anlage. Startet den Song noch einmal. Yella, die herangetreten ist. Das Orgelintro von Brian Auger. Die Stimme von Julie Driscoll. So stehen sie da, Yella und Philipp, und hören den Song. Hören, und wissen nicht, wohin mit den Händen, den Blicken. Hören einfach den Song.

Petzold: Die beiden haben wahnsinnig lang miteinander gesprochen, das zerstört unser Zeitgefühl. Aber was ist noch wichtig fand: Philipp erteilt ihr eine Absolution. Er sagt, diese Männer wie Ben gibt es zu Tausenden. Die sind nie schuld, die machen für ihr Versagen, für ihre Impotenz, für ihre desaströse Lage immer die Frau in irgendeiner Weise verantwortlich. So etwas sagt er zu ihr.

Dann erhebt er sich. Und in Yellas Blick ist die Unsicherheit zu sehen: Kommt er jetzt zu mir? Will der jetzt den Lohn haben für die Absolution? Und da guckt sie ihn ganz merkwürdig an. Und er geht an ihr vorbei und reißt die Vorhänge auf, holt das Tageslicht rein und macht die Höhle auf. Das hat sich in der Probe so ergeben, dieser Übergang in die Gegenwart. Die Vergangenheit, der Beichtstuhl ist abgeschlossen, die Nacht ist vorbei, wir begegnen uns jetzt auf Augenhöhe. Das machen die sofort. Er kommt einfach in Augenhöhe zu ihr und sagt: „Sie arbeiten weiter“. Es gibt keinen Kuss, gar nichts. Und sie verlässt das Zimmer. Ich fand, das war so in der Schwebe gehalten. Das ist eine Liebesszene ohne Kuss.

BEN TAUCHT AUF

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

Petzold: Wenn Philipp nach diesem nächtlichen Gespräch den Vorhang aufreißt, in diesem Moment ist Ben, das Phantom Ben erledigt. Nun sind wir nur noch bei Philipp und Yella. Die fahren wieder zu einer Verhandlung, sie weiß, dass er betrügt, und es ist ihr egal. Dieses *Bonny-und-Clyde*-Thema, von dem

Nina gesprochen hat, ist jetzt da: Wir sind jetzt Gefährten. Wir brauchen niemanden mehr. Und in diesem Moment muss natürlich der Ben wieder auftauchen.

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

DR. GUNTHER

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

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

Hoss: Das ist ja sehr hart, was sie da macht. Sie stürzt den Dr. Gunther ins Unglück, um für sich weiterleben zu können, um dieses Leben mit Philipp nicht aufgeben zu müssen. Wie hart kann sie da sein? Weiß sie genau, was sie da tut und wie weit sie in dem Moment geht? Darüber haben wir lange nachgedacht. Dass sie nicht plötzlich eine ganz andere Figur wird – und dass sie sich trotzdem darüber im Klaren ist, was sie tut. Und sie denkt, sie hat das Spiel begriffen, aber sie hat es eigentlich nicht begriffen. Sie geht zu weit. Das würde Philipp eben nicht machen.

ELBBRÜCKE 2

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

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

Filmografien

Nina Hoss

Geboren 1975 in Stuttgart. Schauspielstudium an der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst in Berlin, anschließend Theaterengagements und Filmrollen. Auf der Bühne war Nina Hoss zuletzt u.a. zu sehen am Deutschen Theater Berlin als *Medea*, in *Minna von Barnhelm* und *Faust II* sowie beim Salzburger Theater-Festival 2005 und 2006 in *Jedermann*. Zu ihren Filmrollen zählen *Das Mädchen Rosemarie* (1996, Regie: Bernd Eichinger), *Und keiner weint mir nach* (Regie: Joseph Vilsmaier), *Feuerreiter* (1998, Regie: Nina Grosse), *Der Vulkan* (1999, Regie: Ottokar Runze), *Nackt* (2002, Regie: Doris Dörrie), *Epsteins Nacht* (2002, Regie: Urs Egger), *Die weiße Massai* (2005, Regie: Hermine Huntgeburth) und *Elementarteilchen* (2006, Regie: Oskar Roehler). *Yella* ist nach den Hauptrollen in *Toter Mann* (2002) und *Wolfsburg* (2003) ihre dritte Zusammenarbeit mit Christian Petzold.

Nina Hoss wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Bayerischen Filmpreis 2006 für *Die weiße Massai*, als beste Schauspielerin auf dem Montreal Film Festival für *Der Vulkan* und den Adolf-Grimme-Preisen 2003 und 2005 für Christian Petzolds *Toter Mann* und *Wolfsburg*. Im März 2007 erhält Nina Hoss für ihre Darstellung der *Medea* einen der bedeutendsten Theaterpreise im deutschsprachigen Raum, den Gertrud-Eysoldt-Ring.

Für *Yella* wurde sie auf der Berlinale 2007 mit dem Silbernen Bären als Beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet.

Devid Striesow

Geboren 1973 in Bergen/Rügen. Schauspielstudium an der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst in Berlin. Dem Abschluss 1999 folgten Gastengagements u.a. am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Renaissance Theater und am Schauspielhaus Düsseldorf. Zu Devid Striesows Kinoarbeiten zählen *Kalt ist der Abendhauch* (2000, Regie: Rainer Kaufmann), *Was tun, wenns brennt* (2001, Regie: Gregor Schnitzler), Ulrich Köhlers *Bungalow* (2002) und *Montag kommen die Fenster* (2006), *Lichter* (2003, Regie: Hans-Christian Schmid), *Sie haben Knut* (2003, Regie: Stefan Krohmer), *Marseille* (2004, Regie: Angela Schanalec), *Napola* (2004, Regie: Dennis Gansel), *Der Untergang* (2004, Regie: Oliver Hirschbiegel), *Falscher Bekenner* (2005, Regie: Christoph Hochhäusler), *Der rote Kakadu* (2006, Regie: Dominik Graf), *Eden* (2006, Regie: Michael Hofmann) und *Die Fälscher* (2007, Regie: Stefan Ruzowitzky).

Devid Striesow wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Preis der Deutschen Filmkritik für *Bungalow*, der Nominierung zum Deutschen Filmpreis 2003 für *Lichter*, dem Theater Heutepreis, dem Alfred-Kerr-Darstellerpreis 2004 und dem Deutschen Filmpreis 2007 für die Beste Nebenrolle (*Die Fälscher*).

Christian Petzold

Geboren 1960 in Hilden. Seit 1981 lebt Christian Petzold in Berlin, wo er zunächst Germanistik und Theaterwissenschaft studierte und als Filmkritiker sowie in verschiedenen Funktionen fürs Fernsehen arbeitete. 1988–1994 Studium an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin, währenddessen Regieassistenzen bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky.

Zu Christian Petzolds vielfach ausgezeichneten Spielfilmen gehören *Pilotinnen* (1995), *Cuba Libre* (1996; Förderpreis der Jury – Max Ophüls Festival 1996), *Die Beischlafdiebin* (1998; Produzentenpreis Max Ophüls Festival 1998), *Die Innere Sicherheit* (2001; u.a. Deutscher Filmpreis 2001 – Bester Spielfilm; Preis der internationalen Filmkritik, Festival de Cannes 2001, Hessischer Filmpreis 2001), *Toter Mann* (2002; u.a. Adolf Grimme Preis 2003, Deutscher Fernsehpreis 2002; Fipa d'Or – Biarritz 2002), *Wolfsburg* (2003; u.a. Preis der internationalen Filmkritik – Panorama der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2003 und Grimme-Preis 2005) und *Gespenster* (u.a. Preis der deutschen Filmkritik 2005 – Bester Film). Mit *Yella* ist Christian Petzold nach *Gespenster* zum zweiten Mal im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele Berlin vertreten.



Nina Hoss

Stadtkino Nr. 448

Ab 11. Jänner 2008
täglich 17.30, 19.15 und 21.00 Uhr

Telefonische Reservierungen
Kino: 712 62 76
Während der Kassaöffnungszeiten
Büro: 522 48 14
Montag bis Donnerstag 8.30–17.00 Uhr
Freitag 8.30–14.00 Uhr

Videothek täglich geöffnet während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14
www.stadtkinowien.at e-mail: office@stadtkinowien.at

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündi-
gung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76

