

10

Milchwald

This Very Moment

Regie: Christoph Hochhäusler



Land: Deutschland 2003. **Produktion:** fieber.film. **Co-Produktion:** ZDF Kleines Fernsehspiel (Burkhard Althoff); Colonia Media (Anke Scheib); SchmidtzKatze Filmproduktion (Leander Carell, Sándor Mohácsi); Cine-Image (Horst Knechtel); HFF München; Filmcontract. **Regie:** Christoph Hochhäusler. **Buch:** Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg. **Kamera:** Ali Gözkaya. **Szenenbild:** Maximilian Lange. **Kostüm:** Birgit Kilian. **Musik:** Benedikt Schiefer. **Schnitt:** Gisela Zick. **Herstellungsleitung:** Andrès Jauernick. **Produzenten:** Clarens Grollmann, Mario Stefan.

Darsteller: Horst-Günther Marx (Josef Mathis), Judith Engel (Sylvia Mathis), Sophie Charlotte Conrad (Lea Mathis), Leonard Bruckmann (Konstantin Mathis), Mirosław Baka (Kuba).

Format: 35mm (von S-16mm), 1:1.66, Farbe. **Länge:** 87 Minuten, 24 Bilder/Sekunde.

Sprache: Deutsch.

Uraufführung: 11. Februar 2003, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: fieber.film, Bavariafilmpplatz 7, D-82031 Grünwald. Tel.: (49-89) 649 81-110, Fax: (49-89) 649 81-310.

e-mail: grollmann@fieberfilm.de

Synopsis

Sylvia Mattis, Mitte dreißig, passt ihre Stiefkinder Lea (8) und Konstantin (7) auf dem Schulweg ab. Sie fährt mit ihnen ins nahe Polen, zum Einkaufen. Im Auto eskalieren schwelende Konflikte. In weiter Landschaft stoppt sie und wirft die Kinder aus dem Wagen. Wütend fährt sie weiter und kehrt erst nach einer Weile zurück – aber von den Kindern ist keine Spur zu entdecken. Nach flüchtiger Suche fährt Sylvia, einer spontanen Regung folgend, nach Hause. Aus Angst davor, die Liebe ihres Mannes zu verlieren, findet sie ihm gegenüber keinen Weg, von ihrer Schuld zu sprechen.

Unterdessen geraten die Kinder an einen Lieferanten namens Kuba, der verspricht, ihnen zu helfen. Doch aufgrund einer Verkettung von widrigen Umständen verlieren die Kinder jegliches Vertrauen in ihn. Dass ihr Vater schon auf dem Weg zu ihnen ist, halten sie für ein Märchen – und es ist der unzuverlässige Helfer, der für seine 'Lüge' bestraft werden muss...

Gespräch mit dem Regisseur

Frage: Was mir zuerst aufgefallen ist: Wie streng du deinen Film erzählst. Es gibt keine Handkamera, selten Fahrten, kaum Großaufnahmen. Warum?

Synopsis

Thirty-something Sylvia Mattis picks up her step-children Lea (8 years old) and Konstantin (7 years old) on the way home from school and goes shopping with them across the border in Poland. But when a fierce argument breaks out, she stops in the middle of nowhere, throws the children out of the car, and drives away furiously. When she returns a little while later, there is no sign of the children. After a brief search, Sylvia suddenly decides to drive back home. Out of fear of losing her husband's love, she can't find a way to confess her guilt to him.

In the meantime, the children are found by a delivery man called Kuba who promises to help them. But through a chain of unfortunate circumstances, the children lose all faith in him. When he says their father is on the way, they think he is lying, and decide that the unreliable helper must be punished for his dishonesty.

Interview with the director

Question: The first thing I noticed about your film is how starkly you tell your story. There are no hand-held cameras, few pans and hardly any long shots. Why?

Christoph Hochhäusler: If you want to use your resources purposefully, you have to use them with care. I believe that a long shot should mean something. It's just the same in life: the moment when you approach someone is decisive. It's all about how close I can get to someone. If I constantly use close-ups, I can't use them to stress anything anymore. After all, I tell the story in this way in the hope of being more vivid, even if the contrary seems true at first sight. That was a concept that we – that is, cameraman Ali Gözkaya and I – agreed on at a very early stage. Of course other factors contributed to this "starkness." Perhaps the most striking aspect is the distance viewers have to the characters. The film does not allow us to identify with them. That begins with the resolution and ends with the music, which is truly anti-Hollywood. That is, it is not harmonic, neo-symphonic gravy that tells us what to feel.

Question: Where did the music come from? Did it exist before the film was made?

Christoph Hochhäusler: Um einem bestimmten Mittel Relevanz zu geben, muss man es mit Sorgfalt einsetzen. Ich glaube, dass eine Großaufnahme etwas bedeuten sollte. Im Leben ist es ja auch so, dass der Moment der Annäherung entscheidend ist. Wie nahe ich jemand kommen darf – darum dreht sich doch alles. Und wenn ich ständig Close-ups mache, kann ich damit nichts mehr betonen. Letztlich verbindet sich mit dieser Erzählweise die Hoffnung, eindringlicher zu sein, auch wenn es auf den ersten Blick den gegenteiligen Effekt hat. Das war ein Konzept, auf das wir – also mein Kameramann Ali Gözkaya und ich – uns frühzeitig festgelegt haben. Natürlich tragen noch andere Faktoren zu dieser 'Strenge' bei. Am stärksten fällt vielleicht die Distanz zu den handelnden Figuren auf – der Film funktioniert nicht identifikatorisch. Das beginnt bei der Auflösung und endet bei der Musik, die wirklich Anti-Hollywood ist. Also keine neusymphonisch-harmonische Sauce, die mir sagt, was ich fühlen soll.

Frage: Wie bist du auf die Musik gestoßen? Gab es sie schon vor dem Film?

C.H.: Nein, sie wurde für den Film komponiert, von Benedikt Schiefer, einem jungen Komponisten aus München. Aber wir haben sehr eng zusammengearbeitet, und wirklich Bild für Bild versucht, den richtigen Ausdruck zu finden.

Frage: Aber die Musik ist nicht improvisiert, sondern wurde geschrieben?

C.H.: Die Musik ist geschrieben, aber da die Instrumente einzeln eingespielt wurden, konnte man am Computer eine ziemlich große Varianz herstellen. Das war also Interpretationsarbeit. Wir haben nicht den Grundcharakter verändert, aber zum Beispiel die Dichte. Und natürlich macht es einen großen Unterschied, wo ein Stück beginnt, und wo es aufhört.

Frage: Im Mittelpunkt deines Films stehen zwei Frauen, Sylvia und ihre Stieftochter Lea, die beide auf ihre Weise schreckliche Dinge auslösen. (...)

C.H.: (...) Mein Gefühl ist, dass Frauen in unserer Gesellschaft häufig die Funktion haben, etwas sichtbar zu machen. Also Hysterie zum Beispiel als Spiegel. Und ich glaube, dass Männer eine große Sehnsucht haben, ihre katastrophale Selbsttäuschung durch die 'übertriebene' Reaktion ihrer Frauen zu erkennen. Die Starre der Männer verlangt gewissermaßen Verbrechen, damit sie sich bewegen. (...) Die Frau ist Opfer in diesem Prozess, weil sie bestimmte Widersprüche nicht aushält. Gleichzeitig ist die Hervorbringung von Zeichen natürlich auch ein schöpferischer Prozess. Unsere Körper sprechen. Krankheit und Tod sind extreme Ausdrucksmittel unseres Körpers.

Frage: Die Frau stirbt, man könnte fast sagen: natürlich. Um sich auszudrücken?

C.H.: Für uns – also meinen Co-Autor Benjamin Heisenberg und mich – war das einfach die Konsequenz aus ihrem Schweigen. Das Sterben ist sozusagen ihre Ehrenrettung, weil es belegt, dass sie zwar aufgehört hat, zu sprechen, aber niemals aufgehört hat, zu fühlen. Es gibt keinen Ausweg für sie. Zumindest innerhalb ihrer Hoffnung, die für sie mit der Liebe zu diesem Mann verbunden ist. Unsere Hoffnung war, einen Film zu machen, in dem dieses Ende wirklich unausweichlich ist – und nicht die Willkür der Autoren.

Frage: Liebt er sie?

C.H.: Ich bin nur der Regisseur. Ich meine, natürlich könnte ich 'ja' oder 'nein' antworten, aber ich glaube, das hilft nicht weiter. Darum geht es nicht. Der Punkt ist, dass beide eingesponnen in Fiktionen

C.H.: No, Benedikt Schiefer, a young composer from Munich, composed it specially for the film. But we worked together very closely to find the right expression for every single image.

Question: The music was written rather than improvised, wasn't it?

C.H.: The music was written, but because the instruments were recorded individually we had a lot of scope for variation when editing on the computer. In that way, we were interpreting it. We didn't change its basic character, merely the density, for example. And of course it makes an enormous difference where a piece starts and ends.

Question: There are two women at the centre of the film: Sylvia and her step-daughter Lea, each of whom triggers terrible events in her own way. (...)

C.H.: (...) I believe that in our society women are often responsible for making things visible. Hysteria, for example, is a reflection of reality. And I think that men have a great need to recognise their own disastrous self-deception through the "exaggerated" reactions of their women. In many ways, men's stubbornness requires crimes to get them moving. (...) The woman is the victim in this process because she can't abide certain contradictions. At the same time, the act of producing signs is of course also a creative process. Our bodies talk. Sickness and death are extreme ways in which our bodies express themselves.

Question: The woman dies quasi-naturally. Is this to express herself?

C.H.: For us – that is, co-author Benjamin Heisenberg and I – it was simply the consequence of her silence. Her death saves her marriage, so to speak, because it proves that although she stopped speaking, she never stopped feeling. There is no way out for her, or rather, not for the hope she associates with the love for this man. We wanted to make a film in which this ending was unavoidable, not merely the writers' whim.

Question: Does he love her?

C.H.: Don't ask me: I'm only the director! (*laughs*) I mean, of course I could say "Yes" or "No," but I don't think that helps. That's not the point. The point is that both of them are wrapped up in their own fictions. Whenever I consider what the film is about, I always come to the conclusion that it's about the association of "fear" (that's Sylvia's role) with "fear of fear" (that's Josef's). The only way they can free themselves from this double blindness which both goads and obsesses them is by talking. That is really my utopian view.

Question: Confession as the key to transformation.

C.H.: Precisely.

Question: Is this a retrospective realisation or was it set out that way in the screenplay?

C.H.: The fact that everything is somehow in the screenplay doesn't mean that I could have expressed it as succinctly before shooting began. And of course there are other interpretations. Perhaps that is a typical phenomenon in debut films, but before and during shooting I could

leben. Wenn ich darüber nachdenke, wovon mein Film handelt, komme ich immer wieder auf die Paarung 'Angst' – das ist Sylvias Rolle – und 'Angst vor der Angst' – dafür steht Josef. Der einzige Ausweg aus dieser doppelten Blindheit, die sich gegenseitig anstachelt und fixiert, ist das Sprechen. Das ist eigentlich meine Utopie.

Frage: Das Geständnis als Mittel der Transformation.

C.H.: Genau.

Frage: Ist das eine retrospektive Erkenntnis? Oder war das auch im Drehbuch so angelegt?

C.H.: Die Tatsache, dass das alles irgendwie im Drehbuch steht, heißt nicht, dass ich das vor dem Dreh so bündig hätte formulieren können. Und natürlich sind auch andere Sichtweisen möglich. Vielleicht ist das auch ein typisches Phänomen eines Debütfilm, aber vieles, was ich jetzt über meinen Film sage, habe ich vor und während des Drehs allenfalls geahnt. Aber das ist ja das Tolle am Film: Er macht etwas sichtbar. Man kann plötzlich mit Figuren oder Bildern über die Wirklichkeit sprechen, die vorher gestaltlos und flüchtig war. Auch über die eigene Wirklichkeit natürlich. Die Gefahr ist immer, dass Regisseure ihre Ergebnisse mit ihren Intentionen verwechseln.

Frage: Hast du den Film gemacht, den du machen wolltest?

C.H.: Ich habe es versucht. Aber natürlich unterscheidet sich der Film deutlich von meiner Vorstellung. Das ist manchmal gut und oft frustrierend. Und das hat einerseits mit den eigenen Fähigkeiten zu tun, mit Unsicherheiten und Ängsten, aber es spielen natürlich auch andere Faktoren eine große Rolle. Der Zeitrahmen. Das Budget. Wieviel Schlaf man hat. Wie gut man sich mit seinen Mitarbeitern versteht. Inwieweit man sie für die eigenen Ideen einnehmen kann.

Frage: Und wenn man merkt: Da läuft etwas schief?

C.H.: Man muss einen Möglichkeitssinn entwickeln. Wenn etwas aus dem Ruder läuft, gibt es nur eine interessante Frage: Kann man es ändern? Wenn ja, muss man korrigieren. Wenn nein, muss man versuchen, es für sich zu verwenden. Aber natürlich sagt sich das leicht. Da es vor allem um eigene Fehler geht, erkennt man vieles viel zu spät. Jede Phase des Filmemachens stellt eine Kritik der vorangegangenen dar. Das Drehen kritisiert das Schreiben, das Schneiden das Drehen...

Frage: Du hast vorhin den Autorenfilm als Strategie der Täuschung beschrieben.

C.H.: Jede Form kann dazu benutzt werden, zu lügen. Der sogenannte Autorenfilm ist da keine Ausnahme. Trotzdem hat diese Idee vom Regisseur als Autor unglaublich gute Filme hervorgebracht. Auch in Deutschland, das wird gerne vergessen.

Frage: Fühlst du dich da in einer Tradition?

C.H.: In Deutschland sind ja die Brüche stärker als die Kontinuitäten. Also selbst wenn ich wollte, könnte ich nicht weitermachen, wo Herzog oder Kluge oder Fassbinder aufgehört haben. Dieses Kino hat zwanzig Jahre brach gelegen. Insofern knüpft man eher an anderen Traditionen an. Vielleicht ist das ja auch eine große Freiheit: Dass wir uns unseren Olymp frei wählen können. Murnau ist so nah wie, sagen wir, Kubrick. Mir persönlich bedeutet das italienische Kino der sechziger Jahre sehr viel, Visconti vor allem und Antonioni. Aber natürlich kann man Verbindungen ziehen zwischen meinem Film und dem deutschen Autorenfilm. Es gibt da viel Gemeinsames.

Frage: Dein Film heißt MILCHWALD – hat das mit Dylan Thomas zu tun?

C.H.: Nein. Nicht wirklich. Ich kenne den Text 'Under Milkwood' nur

only sense – at best – much of what I am now telling you about my film. That's the wonderful thing about film: it makes things visible. You can suddenly use characters and images to talk about a reality which was previously shapeless and nebulous. And about your own reality, of course. Directors always run the risk of confusing their results with their intentions.

Question: Did you make the film you wanted to make?

C.H.: I tried. But of course the film is very different to how I'd imagined it. That's sometimes good and often frustrating. It's partly due to my own abilities, insecurities and fears, but of course other factors also play a major part: the time-frame, the budget, how much sleep you get, how well you get on with your crew, how far you can convince them of your ideas.

Question: What if you notice something's going wrong?

C.H.: You have to develop a sense of what is possible. If something goes awry, there's only one question: can it be fixed? If yes, you have to change it. If not, you have to try to use it in your favour. Of course that's easy to say. Because they are mostly your own mistakes, you often realise it far too late. Every stage of filmmaking criticises that which came before. Shooting criticises the writing, editing criticises the shooting...

Question: You described films d'auteur as a tool for deceiving people.

C.H.: Every approach can be used to lie. So-called "films d'auteur" are no exception. Even so, the concept of the writer-director has produced incredibly good films – even in Germany, which is often overlooked.

Question: Do you think you are part of a tradition?

C.H.: In Germany, the breaks are stronger than the continuities, so I couldn't carry on where Herzog or Kluge or Fassbinder left off even if I wanted to. Their way of making films has lain fallow for 20 years. As a result, you are more like to follow traditions. Maybe it's also incredibly liberating, enabling everyone to choose his own hill to climb. Murnau is as close as, say, Kubrick. Personally, I'm very taken by Italian films of the 1960s, especially those of Visconti and Antonioni. But of course you can draw a link between my film and German films d'auteur. They have many things in common.

Question: The original title of your film is MILCHWALD, which translates to 'Milkwood' in English. Has that got something to do with Dylan Thomas' book?

C.H.: No, not really. I don't know 'Under Milkwood' very well. We simply liked the title. For me it was a mixture of fairytale, mother, fear and silence. Dreams grown mute.

Question: Judith Engel is something like the gravitational centre of the film. The entire film revolves around her silence. How did you come across her?

C.H.: After several failed attempts to find someone, we cast a relatively large group of people, and I got the impression that the woman I had in mind didn't exist. Because I felt that the actors in the film should be cast around the character of Sylvia, I was pretty frustrated.

flüchtig. Uns gefiel der Titel. Für mich war das eine Mischung aus Märchen, Mutter, Angst und Schweigen. Träume wachsen stumm.

Frage: Judith Engel ist ja so eine Art Gravitationszentrum des Films. Auf ihrem Schweigen ruht der ganze Film. Wie bist du auf sie gestoßen?

C.H.: Wir haben nach verschiedenen Fehlschlägen ein relativ großes Casting gemacht, und ich hatte das Gefühl, es gibt die Frau nicht, die ich mir vorstelle. Und da ich der Meinung war, dass man den Film um die Rolle der Sylvia herum besetzen müsste, war ich entsprechend verzweifelt. Dann hat Ali Gözkaya, der Kameramann, Judith Engel vorgeschlagen, die er nachts mal in irgendeiner Theateraufzeichnung gesehen hat. Ich kannte sie überhaupt nicht. Aber wir haben sie eingeladen, als letzte, und sie war phantastisch. Auch ganz anders als meine Vorstellung, aber einfach gut. Erst später habe ich dann erfahren, dass sie so etwas wie ein Theaterstar ist und mit den tollsten Leuten gearbeitet hat. Mit ihr zu drehen war wunderbar, weil sie unglaublich offen ist und ohne Vorbehalt bereit, sich auf eine Rolle einzulassen. Sie würde nie die Unsicherheit oder Unerfahrenheit eines Regisseurs für ihre Bequemlichkeit missbrauchen. Das war wirklich das Beste, was mir passieren konnte.

Frage: Habt ihr viel geprobt?

C.H.: Ich habe mit Judith und Horst-Günter Marx drei Tage gehabt, Sachen auszuprobieren, aber im Wesentlichen sind die Dinge am Set entstanden. Das Proben in irgendeinem Bühnenraum fällt mir schwer. Ich muss die Räume sehen.

Frage: Du hast ja vor dem Regiestudium Architektur studiert. Spielt das eine Rolle?

C.H.: Ich gehe jedenfalls sehr stark vom Raum aus. In dem Fall ist er eine Limitation, aber er kann auch sehr hilfreich sein. Für meine Begriffe geht es im Kino ja nicht so sehr um Bilder als um Blicke und Räume. Und insofern halte ich die Verräumlichung einer Handlung für entscheidender als die Visualisierung. Wichtig ist im Leben wie in der Erzählung der Standpunkt – und der nimmt Bezug auf den Raum, es geht um Abstand, Nähe, Distanz. Nur in den seltensten Fällen wählt man einen Standpunkt nach ästhetischen Erwägungen. Wenn ich zum Beispiel jemanden treffe, ist der Abstand viel wichtiger als die 'schöne Perspektive'.

(Das Interview führte Yvonne Nitzer am 14. Januar 2003 in München.)

Biofilmographie

Christoph Hochhäusler wurde 1972 in München geboren. Von 1993 bis 1995 studierte er Architektur an der TU Berlin. Daneben arbeitete er als Stadtführer, Illustrator und Storyboardartist. 1996 begann er ein Regiestudium an der Hochschule für Fernsehen und Film, München. Christoph Hochhäusler ist Mitherausgeber der Filmzeitschrift 'Revolver', außerdem stammen von ihm zahlreiche filmpublizistische Arbeiten für die 'Süddeutsche Zeitung', 'png', 'Cult', 'Insert' und andere Zeitungen. MILCHWALD ist sein Abschluss- und zugleich sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filme / Films

1995: *Erste Hilfe* (Video, 11 Min.). 1997: *Nachtschatten* (16mm, 8 Min.). 1998: *Fieber* (35mm, 13 Min.). 1999: *Flirt* (Video, 10 Min.). 2001: *Puls* (16mm, 7 Min.). 2003: MILCHWALD / THIS VERY MOMENT.

That's when cameraman Ali Gözkaya suggested Judith Engel, whom he'd seen in some television broadcast of play one night. I didn't know her at all, but we invited her in last and she was fantastic. She too was different from what I'd wanted, but simply good. It was only later that I discovered that she is something like a theatre star and has worked with brilliant people. It was wonderful shooting with her because she is incredibly open and willing to throw herself into a role without reservations. She would never abuse a director's uncertainty or inexperience for her own convenience. That was really the best thing that could have happened to me.

Question: Did you rehearse much?

C.H.: I had three days to try things out with Judith and Horst-Günter Marx, but things generally developed on the set. I find it hard rehearsing in some back-stage room. I have to see the spaces.

Question: Before you did your law degree, you studied architecture. Does that play a part?

C.H.: Space is certainly very important to me. In this case, it was a hindrance, but it can also be very useful. In my opinion, filmmaking is not so much about images as about views and spaces. That is why I think the act of putting a story into space is more important than the visualisation. Just as in life, locations are important to stories, and they in turn are a function of the available space; the detachment, proximity and distance. Only rarely is a location chosen for aesthetic reasons. If, for example, I meet someone, the distance between us is far more important than the „nice perspective.“

(The interview was conducted by Yvonne Nitzer in Munich on 14 January, 2003.)

Biofilmography

Christoph Hochhäusler was born in Munich in 1972. From 1993 to 1995, he studied architecture at Berlin's Technical University. In his spare time, he worked as a tour guide, illustrator and storyboard artist. In 1996, he began studying direction at Munich's Film and Television School. Christoph Hochhäusler is the co-publisher of 'Revolver' film magazine. He has also written numerous articles on the cinema for the 'Süddeutsche Zeitung,' 'PNG,' 'Cult,' 'Insert' and other newspapers. MILCHWALD is both his graduation project and first full-length feature film.



Christoph Hochhäusler