

# 26. internationales forum des jungen films berlin 1996

3

46. internationale  
filmfestspiele berlin

## DIE KAUKASISCHE NACHT

The Caucasian Night

**Land:** Deutschland 1995. **Produktion:** DaZu-Film/Bonn, Gordian Maugg Film und Fernsehproduktion/Berlin, Videal/Hamburg. **Buch:** Gordian Maugg, Tobias Kurzweg. **Regie:** Gordian Maugg. **Regieassistent:** Susanne Binner, Justas Lingys. **Kamera:** Andreas Giesecke. **Kameraassistent:** Silvia Beck, Mindaugas Cienas, Povilas Andriusinas. **Ton:** Ulla Kösterke. **Tonassistent:** Petras Sakalauskas, Danute Narusyte. **Ausstattung:** Algirdas Bruzas. **Requisite:** Rimantas Gailius, Vytautas Drazdauskas. **Kostüm:** Daiva Petruolyte, Nanda Beck. **Schnitt:** Monika Schindler. **Schnittassistent:** Nadine Schulze, Ona Dirzyte. **Szenenbild:** Algirdas Bruzas. **Ausführender Produzent:** Daniel Zuta. **Produktionsleitung:** Axel Unbescheid, Jonas Lazauskas. **Produktionsassistent:** Marina Gojny. **Aufnahmeleitung:** Valdas Jakniunas, Kestas Drazdauskas, Roma Gailiuviene, Olga Nikisina, Marta Bercyte, Apolonia Poludneviute. **Filmgeschäftsführung:** Joachim Weber.

**Darsteller:** Winfried Glatzeder (Alexander Hofschneider), Elgudsha Burduli (Georgi Gagaridze), Verena Plangger (Cornelia Hofschneider), Robert Schielicke (Stefan), David Iaschwili (Tengis), Lia Kafshardse (Nino Gagaridze), Walerij Konishev (Leonid), Galina Dauguvietyte (Aida Iwanowna), Saulius Bareikis (Alexej Nahamkin), Natalia Gaitner (Natascha), Ignas Jonynas (Stoljarew), Jokubas Bareikis (Wasja), Andrius Paulavicius, Henrikas Zukauskas, Ramunas Odilovas (Bande), Eduard Murashow, Ferdinandas Jaksus, Vitautas Grigolis, Juri Scilitskij (LKW-Fahrer), Tatjana Popowa (Oksana), Robertas Aleksaitas (Milizoffizier), Benas Bilinskas, Remigius Sabulis (Lackschuhe). **Stunts:** Giedrius Nagys, Saulius Janavicius.

**Uraufführung:** 19. Februar 1996, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin.

**Format:** 35mm, 1:1.66, Farbe; Länge: 105 Minuten.

**Weltvertrieb:** Daniel Zuta Filmproduktion, Kaiserstr. 39, 60329 Frankfurt/Main. Tel.: (49-69) 25 37 35, Fax: (49-69) 23 90 58.

In Zusammenarbeit mit: Lietuvo Kino Studija Vilnius, Studiodirektion Robertas Urbonas

Mit Fördermitteln von BMI, Filmbüro NW e.V., Hamburger Filmbüro e.V., Filmbüro Brandenburg e.V. / Filmboard Berlin GmbH, Kunstministerium Baden-Württemberg, Hessische Filmförderung

### Inhalt

Sommer 1991. Im Osten ist der eiserne Vorhang gefallen. Die große Sowjetunion zerbröckelt in Einzelrepubliken.

Goldgräberstimmung herrscht auf seiten westlicher Geschäftsleute, gilt es doch, auf den zukünftig neuen Märkten die Claims abzustecken. Die Dumpingpreise locken, die Chance ist historisch.

Auch Alexander Hofschneider will im marktwirtschaftlichen Niemandsland sein Schäflein ins Trockene bringen. Sein Objekt der Begierde ist die ehemalige Industrieporzellan-Staatsmanufaktur „Roter Stern“. Sein nicht ganz uneigennütziger Wunsch ist, zu rationalisieren und billig für den Westmarkt zu produzieren. Und weil die Sommerferien noch eine Woche währen, darf seine Frau Cornelia Hofschneider mitsamt dem 15jährigen Sohn Stefan mitfahren, um dem Triumphzug westlichen Unternehmerteibes bei-zuwohnen.

### Synopsis

Summer 1991. The Iron Curtain between West and East has disappeared. The great Soviet Union has broken apart into separate republics. Western businessmen are seized by gold-diggers' frenzy because future markets are to be explored. Dumping prices are a great lure, it is a historical opportunity.

Alexander Hofschneider, too, wants to get his share in the no-man's land of new market economies. His object of desire is a former state factory for industrial porcelain called 'Red Star'. He wants to rationalize and produce cheap goods for the western market. Because it is the summer holidays, his wife, Cornelia, and fifteen-year-old son, Stefan, are invited to come along to witness this triumph of Western enterprise spirit.

Hofschneider's energetic approach is an immediate failure. His efforts come to nothing because he and his new partner experience a major culture clash. The Caucasian Georgi Gagaridze, the hitherto unknown director of 'Red Star', proudly shows him the ailing factory, just recently converted to the production of folksy traditional pottery intended for a supposedly spend-happy Western market.

Cornelia and Stefan Hofschneider's experiences are very different. She lets herself in for this exotically different experience and tries to build bridges between people. The hesitant Stefan is taken up by Gagaridze's son Tengis and thrown into a new and confusingly strange life. Tengis claims to be in close communion with his ancestors and he informs the overtaxed Stefan that their friendship is predetermined. During this 'Caucasian Night' Stefan experiences friendship, love, betrayal and even death, awakening him to sensuality, thus finally ending his childhood.

'The family West in the country of the Bolsheviks' goes through a whole series of tragicomical situations, narrowly escaping the madness of post-Soviet normality, and consequently encountering real life issues.



Doch der forsche Auftritt mißlingt auf Anhieb; überhaupt zerschellen Hofschneiders Bemühungen innerhalb kürzester Zeit an der Mentalität seiner neuen Partner: Stolz präsentiert ihm der Kaukasier Georgi Gagaridse, der bislang unbekannte kommissarische Direktor von 'Roter Stern' einen maroden Betrieb, der zu allem Überfluß jüngst auch noch auf die Produktion heimatisch-traditioneller Töpferkunst für den vermeintlich kauffreudigen Westen umgerüstet wurde.

Ganz anders ergeht es Cornelia Hofschneider und ihrem Sohn Stefan: Im selben Maße, wie sie aktiv bereit ist, sich auf die seltsam exotischen Umstände einzurichten und Brücken zu schlagen zwischen den so verschiedenen Menschen, wird der zögerliche Stefan Hofschneider von Gagaridse's Sohn Tengis in ein neues, verwirrend-fremdes Leben katapultiert. Tengis steht mit seinen kaukasischen Ahnen auf Du und Du und klärt den überforderten Stefan über die Vorbestimmtheit ihrer Freundschaft auf. Mit den existentiellen Erfahrungen dieser 'Kaukasischen Nacht' um Freundschaft, Liebe, Verrat und gar Tod erwacht Stefan zu einer ersten Sinnlichkeit, die ihn vom Kindsein wegführt.

Die 'Familie West im Lande der Bolschewiki' wird in tragikomische Wechselbäder getaucht, immer knapp am Wahnsinn post-sowjetischer Normalität vorbei, aber damit automatisch nah am Leben.

#### Interview mit Gordian Maugg

*Manfred Vosz:* Gordian, nach Deinem Film *Der Olympische Sommer* heißt der neue, Dein zweiter Spielfilm *DIE KAUKASISCHE NACHT*. Wie kam es zu dem Titel, was verbirgt sich dahinter?

*Gordian Maugg:* *DIE KAUKASISCHE NACHT* spielt 1992 und handelt von der seltsamen, tragikomischen Reise einer 'Familie West ins Land der Bolschewiki'. Der eiserne Vorhang ist gefallen, die ehemalige Sowjetunion zerbröckelt in Einzelrepubliken. Da gibt es den Vater, das ist der Manager eines westdeutschen Konzerns, der als ein moderner Jäger da rüber fährt, um billige Produktionsstandorte aufzutun. Die Dumpingpreise locken, die Chance ist historisch. Und weil die Sommerferien noch nicht zu Ende sind, dürfen die Ehefrau und der sechzehnjährige Sohn mitfahren, um dem Triumphzug des vermeintlich überlegenen, weil westlichen Unternehmertums beizuwohnen. Doch unser deutscher Goldgräber scheitert in allen Lagen, zerschellt regelrecht an der Mentalität seiner Geschäftspartner. Alle drei, Vater, Mutter, Sohn werden mit völlig unterschiedlichen post-sowjetischen Lebenslagen konfrontiert und müssen sich darin neu orientieren, um nicht unterzugehen. Mit diesem Scheitern in einem ungewohnten, fremden, exotischen Umfeld werden aber auch ganz andere Gefühle frei, nämlich solche, die man an sich vielleicht vorher gar nicht kannte; tiefe Einsichten in etwas, was man verloren glaubte. Verdrängt im Unterbewußtsein.

Was unsere deutsche Familie im Laufe des Films so an existentiellen Wechselbädern mitbekommt, 'verdankt' sie dem georgischen Geschäftspartner unseres deutschen Managers und dessen Familie, die in der nicht näher bezeichneten Republik genauso fremd sind wie die Deutschen auch. Das führt unsere Familie West zu den bisher nicht gekannten Gefühlen, sagen wir mal, den 'georgischen' Gefühlen. Der Zeitpunkt, an dem das stattfindet, ist nachts. So beschreibt *DIE KAUKASISCHE NACHT*, wie unsere deutsche Familie etwas Neues, nicht Greifbares erfährt und damit umzugehen hat...

*M.V.:* Nun gibt es da Theorien, die sagen: „Wenn ich Filme über diese Länder machen will, dann suche ich mir Regisseure von dort, die die Situation viel besser einschätzen können.“

Da steckt ein gewisser Vorwurf drin, der ja besagt, daß man sich anmaßt eben in einem fremden Land, in dem man nicht lebt, einen Film drehen zu wollen.

#### Interview with Gordian Maugg

*Manfred Vosz:* Your second feature film is called *THE CAUCASIAN NIGHT*. How did you arrive at this title, what's behind it?

*Gordian Maugg:* The time is 1991 and it's about a Western family's journey to the former Soviet Union. All three of them, father, mother and son are confronted with totally different post-Soviet situations and have to work hard not to go under. Their respective failures in this unfamiliar, strange, exotic setting releases very different emotions in them, some of which are new. They also recover deep insights into things they thought were lost, driven into the subconscious.

They have their hosts to 'thank' for this emotional roller coaster who, as Georgians, are also strangers to this unspecified former Soviet republic. The German family experiences new feelings, let's say, Georgian feelings. It all happens at night. *THE CAUCASIAN NIGHT* describes how the family has to cope with something new and intangible.

*M.V.:* Some people say that 'if you want to make film about these countries, then you go look for directors in these countries, they are much more familiar with the local situation.' This is a kind of reproach, how can one be so presumptuous as to make a film in a country one doesn't live in.

*G.M.:* But the film is about being a stranger. It is about the bizarre experiences of a German family in the former Soviet Union. It's about their perspective. The audience is invited to join them on their journey, is meant to laugh at them, to recognize themselves. The tragic-comical element of the story is our manager's conviction that he can apply his way of thinking to the situation. He doesn't know that there is a different system of coordinates. I think it's fine to make a German director work on this kind of story.

*M.V.:* How did this story come about?

*G.M.:* I first visited the Soviet Union in 1988 with my university film class. We visited film schools in Moscow the VGIK and the institute in Tblissi/Georgia. I was overwhelmed by the country and the people. We students had private accomodation, our common languages were English, French, Spanish, even German. For years and years I went back to visit, lived with friends, observed everyday life and took notes. In 1989 we received an invitation in Kassel from a renowned film festival in Kiev. We put together a programme of our 16mm productions. My short film *Gregor or: the Gemini's Two Souls with Special Consideration of the Leo's Ascendancy* received the Young Filmmakers Prize. I was introduced to a group of young producers from Minsk/White Russia and they made me an offer to make a feature film in 35mm. Three million roubles would be available (that was a lot of money in those days!). I nearly fell off my chair: what an offer for a film student! Imagine this in Germany! I wrote the script very quickly, but when it was finished, the Soviet Union no longer existed, the money was gone, the producers had been replaced, the studios were facing bankruptcy. Thanks to inflation three million roubles had now become mere petty cash. The only thing left was my script. And that's

G.M.: Aber der Film handelt ja vom Fremdsein. Es geht um die skurrilen Erlebnisse, die eine deutsche Familie in der ehemaligen Sowjetunion macht. Erzählt wird ihre Perspektive. Mit der Familie soll auch der Zuschauer mit auf die Reise gehen; er soll über sie lachen und darf sich auch wiedererkennen. Die Tragikomik liegt ja darin, daß unser Manager glaubt, seine Denkweise, seine Raster da drüben einfach anwenden zu können. Was er nicht weiß, ist, daß das Koordinatensystem an sich ein ganz anderes ist. Mit so einer Geschichte einen deutschen Regisseur auf Reisen zu schicken, ist doch in Ordnung.

M.V.: Wie bist Du auf diese Geschichte gestoßen?

G.M.: Mit der Filmklasse der Gesamthochschule Kassel war ich 1988 erstmals in der UdSSR. Wir besuchten die Filmhochschulen in Moskau, das VGIK, und das Institut in Tblissi/Georgien. Land und Leute haben mich überwältigt. Wir Studenten wohnten privat bei Studenten, unsere gemeinsamen Sprachen waren englisch, französisch, spanisch...sogar deutsch. Ich bin über Jahre weiter von mir aus und allein wieder hingefahren, wohnte bei Freunden und habe Alltagsbeobachtungen skizziert. 1990 bekamen wir Kasseler eine Einladung auf das sehr renommierte Filmfestival nach Kiew. Wir haben dort ein Programm unserer 16mm-Produktionen gezeigt und mein Kurzfilm *Gregor oder: Die zwei Seelen in der Brust des Zwillinges unter besonderer Berücksichtigung des Aszendenten Löwe* bekam den Nachwuchspreis. Man führte mich einer Gruppe von Jungproduzenten aus Minsk/Weißrussland zu und die machten mir das Angebot, einen abendfüllenden Spielfilm im 35mm-Format zu drehen. Dafür stünden drei Millionen Rubel (was damals noch sehr viel Geld war) zur Verfügung. Ich bin seinerzeit schier vom Stuhl gefallen: So ein Angebot für einen Filmstudenten! Man übertrage das mal auf deutsche Verhältnisse!

Sehr schnell habe ich ein Drehbuch geschrieben, aber als es fertig war, gab es die UdSSR nicht mehr und das Geld war futsch, Direktoren ausgewechselt, Studios vor dem Bankrott.

Und dank der Inflation waren drei Millionen Rubel nurmehr eine Portokasse. Allein mein Drehbuch war geblieben. Und damit begann der Weg durch die Filmförderungen. Das sollte dann nochmal viereinhalb Jahre dauern...

M.V.: Du hast zum ersten Mal in Ländern gedreht, deren Sprache du nur unvollständig beherrschst, also in Weißrußland und Litauen, mit anderen Teams und anderen gesellschaftlichen Bedingungen. Wie lief das?

G.M.: Die Bedingungen waren für uns in jeder Beziehung ungewöhnlich. Die Sowjetunion von einst ist heute ein Flickenteppich unabhängiger Republiken. Wir bündelten Schauspieler aus Deutschland, Georgien, Rußland und Litauen, einen 12köpfigen Drehstab mit Material aus Deutschland und Finnland, russische und ukrainische Schauspieler mit deutschem Wohnsitz. Ich glaube, unser Produktionsleiter Axel Unbescheid füllt noch heute in seinen Alpträumen Visaformulare und Zollerklärungen aus. Am Drehort selbst hatten wir vier Sprachen: Russisch, Litauisch, Georgisch und Deutsch. Gedreht wurde in Russisch, Georgisch und Deutsch. Jeder spricht seine Sprache. Ein Film vom Nicht-Verstehen. Oder doch? -Man glaubt nicht, was alles möglich ist...

M.V.: Wie waren die Produktionsbedingungen?

G.M.: Ebenso ungewöhnlich! Beide Seiten, das war ganz schnell klar, mußten aufeinander zugehen und ein Miteinander suchen. Zunächst: Wir Deutschen kamen in ein funktionierendes Studio-system, das in besten Zeiten zehn Spielfilme und dreißig Dokumentarfilme jährlich zu produzieren gewohnt war. Seit Jahren

why I started applying for subsidies. That took another four and a half years...

M.V.: This is the first time that you made a film in places where you didn't understand the native language properly, i.e. in White Russia and Lithuania, you cooperated with other teams and under very different social conditions. How did that work out?

G.M.: Conditions were unusual in every respect. The former Soviet Union is now a patchwork quilt of independent republics. We got together actors from Germany, Georgia, Russia and Lithuania, a film crew of twelve, material from Germany and Finland, Russian and Ukrainian actors with German residence permits. Our head of production Axel Unbescheid still must have nightmares about filling out endless visa forms and customs declarations. We had four languages on location: Russian, Lithuanian, Georgian and German. We filmed in Russian, Georgian and German. Each person speaks his/her own language. A film about 'Not understanding'. And yet... It's amazing to see what's possible...

M.V.: Under which conditions did production take place?

G.M.: Equally unusual! Both sides had to rally to find a common denominator. First of all: we Germans were confronted with a functioning studio system which produced ten feature films and thirty documentaries a year in the best of times. Due to lack of money nothing has been produced now for years. And yet, professionals, technicians, artists and specialists have remained loyal to the studio. They are used to structures which have somehow always functioned, in a Soviet kind of way. It's very special and needs getting used to. A Soviet style film team employs a lot of people. We were altogether about one hundred men and women, an insanely huge bulk. Everyone worked hard to make sure that the film wouldn't reflect this cumbersome situation...

We Germans tried to adjust to the working style of our Lithuanian hosts and they did everything to fulfill two wishes of mine: to use original sound and locations...

From the artistic point of view I had one of my best experiences ever, that is, art is international. The film was always the focal point. The point of view of the director, the actors' attitude to the material, the characters and their conflicts. Most actors worked out their roles on their own and I would coordinate these in rehearsals. It became evident that acting and filming draw from the same repository of skills, no matter what the specific national language is. But I was the German and depended on them for an authentic interpretation of my ideas. One example: I wanted four drivers to drink Vodka and eat a pickle. That's an intricate procedure over there! How do four drivers drink four bottles of Vodka and eat a pickle? Does each one drink from his own bottle, have a bite of the pickle after the first sip, and if yes: before first breathing in or afterwards? Well, and so on...!

Thomas Behrens: What's the right procedure?

G.M.: Four men always share a bottle. That's 500 gram. Yes, Vodka is measured in grams over there. 125 gram for everybody, that's a bit more than half a glass. You swallow it at once and before you breathe in again, you



wird nun eigenständig nichts mehr produziert, weil keine Gelder da sind. Trotzdem fühlen sich die Fachleute, Techniker, Künstler, die Spezialisten an das Studio gebunden. Man arbeitete in funktionierenden Strukturen, die immer irgendwie funktioniert hatten, sowjetisch funktioniert hatten...das ist etwas ganz spezielles...und war für uns etwas gewöhnungsbedürftig. So ein Filmteam sowjetischer Prägung arbeitet sehr personalintensiv. Wir waren alle zusammen über 100 Frau/Mann, ein wahnsinniger Troß. Alle arbeiteten hart daran, damit sich die Schwerfälligkeit nicht etwa auf den Stil des Films übertrage...

Wir Deutschen versuchten uns den Arbeitsweisen unserer litauischen Gastgeber anzupassen und die arbeiteten hart daran, um mir zwei Wünsche zu erfüllen: Drehen mit Originalton an Originalschauplätzen...

Vom künstlerischen Standpunkt her machte ich eine meiner wundervollsten Erfahrungen, nämlich die der künstlerischen Internationalität. Es ging immer um die Sache, den Film. Um die Vorstellungen des Regisseurs und seiner Schauspieler zum Stoff, seiner Charaktere und ihrem Konflikt. Die meisten Schauspieler erarbeiteten ihre Rolle selbst, in den Proben habe ich ihre Angebote aufeinander abgeglichen. Es zeigte sich, daß das Instrumentarium der filmischen und schauspielerischen Arbeit das gleiche ist, unabhängig von den verschiedenen Landessprachen. Aber ich war der Deutsche und war auf ihre authentische Ausformung meiner Inszenierung angewiesen, ein Beispiel: Ich will, daß vier Fahrer Wodka trinken und ihre Gurke dazu essen: Das ist dort eine Wissenschaft für sich! Also wie trinken vier Fahrer vier Flaschen Wodka mit Gurke? Trinkt jeder aus seiner Flasche, die Gurke nach dem ersten Schluck, und wenn ja: Dann vor dem ersten Einatmen oder danach? Naja...und so weiter!

*Thomas Behrens:* Und wie ist es nun richtig?

*G.M.:* Vier Männer teilen sich immer eine Flasche. Das sind 500 Gramm. Ja, der Wodka wird da drüben in Gramm bemessen: Also 125 Gramm für jeden; das ist ein bißchen mehr als die Hälfte eines Wasserglases. Das trinkt man in einem Zug weg und bevor man nach dem Schlucken wieder einatmet kommt die Gurke, oder Zwiebel, je nach dem...

Ein Drehbuch in zwei Sprachen übertragen, Seite für Seite in exakter Formatierung, war die Basis für diese Form der Zusammenarbeit. Fünf Dolmetscher in den verschiedenen Abteilungen ermöglichten das sprachliche Miteinander.

*M.V.:* *Der Olympische Sommer*, der 1993 das Filmband in Silber erhielt, hatte ja seinen stark experimentellen Charakter dadurch, daß Du auf Spuren einer älteren Kameraästhetik gewandert bist, während dieser Film mit einer neuzeitlichen Technik mehr in den Bereich des Erzählkinos gehört. Wie sah der Unterschied für Dich aus in der Gestaltung, jetzt, wenn Du diese beiden Filme vergleichst?

*G.M.:* Für Günther Rückers bezaubernde Geschichte von einem Fleischergehilfen, der im Jahre 1936 sich von seinem Ersparten ein Fahrrad kauft, in die Reichshauptstadt fährt, die Liebe und schließlich den Schmerz über das unwiederbringlich Vergehende erfährt, für diese Parabel über das Individuum, das im Räderwerk der Geschichte zerquetscht wird, war die Ästhetik der Askania-Kamera von 1927 und unsere Anwendung dieser Technik das damals adäquate Mittel, die Novelle in Filmbilder fürs Kino umzusetzen. Daraus sollte aber jetzt nicht mein Tick, oder gar mein Stil werden. Wir haben Impulse gesetzt, das reicht doch: Andreas Giesecke, mein Kameramann bei *Der Olympische Sommer* hat ja mit der Kamera bei Wenders Lissabon-Film und den Skladanowsky-Etuden der Münchner Filmstudenten wieder gekurbelt.

Bei DIE KAUKASISCHE NACHT haben wir die Askania nicht ver-

devour either a pickle or an onion... Our cooperation was based on the script which had been translated page by page, in an identical format. Five interpreters in different departments made this linguistic teamwork possible.

*M.V.:* Your film *The Olympic Summer* had more of an experimental character, you used a different camera language. Due to newer technology this film belongs more to the narrative genre. What was the difference between making these two films?

*G.M.:* For Günther Rückers's delightful story about a butcher's apprentice who uses his savings to buy a bicycle and who cycles to the capital where he experiences love and grief over the transitoriness of life, for this parable about an individual who gets crushed by the wheels of history, the 1927 Askania camera and our use of this technology seemed appropriate at the time, in order to transpose the novel into film images. I never intended to make this my trademark. We gave impulses and that's that. Andreas Giesecke, my cameraman for *The Olympic Summer*, used the camera again in Wenders's Lisbon film and in the Skladanowsky Etudes made by Munich film students.

We didn't miss the Askania in THE CAUCASIAN NIGHT. I didn't consider once how I might have dissolved this or that scene with the Askania. No, the material took me into another direction. The imagination works differently. The camera produces colour photography, it moves in filmic space, it moves up and dives down, always accompanied by original sound. The characters moved faster than a silent camera which weighs 21 kg. They talked, they interrupted one another, lived at a faster pace than was customary in the Thirties, they were caught between East and West. Theoretically, Andreas Giesecke could have made our feature with a 'Krasnogorsk' or a 'Kinor'. But the Lithuanians wanted a camera 'Made in Germany', and not one, as they said, that could be used to hammer nails into a wall.

In short, the formal structure of THE CAUCASIAN NIGHT came out of the story - just like in *The Olympic Summer*. And both stories are too different to have the same visual language.

*M.V.:* In CAUCASIAN NIGHT you used video. Was this a deliberate attempt to deal with this medium and to work out how it can be used in film?

*G.M.:* The video camera is an indispensable piece of equipment in the film and changes hands a few times. At first, it is in Stefan's hands. He accidentally films the test of courage of the newest member of Leonid's gang, immediately after the train arrives in our post-Soviet town. The camera is later stolen and then ends up with Tengis, thanks to Natascha's help. Tengis focuses on very different images than Stefan who primarily films exteriors. Tengis captures something for Stefan in his pictures which he cannot tell him verbally: about himself, his mental state. His yearning for death. Tengis uses the camera to create images against forgetting, against death, for friendship, for love: video preserves memory. Video sequences are used structurally throughout the film and run contrary to the linear father/mother narrative. We encounter an array of locales and situations which we come across again later in the course of an otherwise chronological tale. These

mißt. Kein einziges Mal dachte ich darüber nach, wie ich diese oder jene Szene wohl stumm mit der Askania aufgelöst hätte. Nein, mit dem Stoff geht ja auch die Denkart spazieren, in eine ganz andere Richtung natürlich. Die Phantasie arbeitet da ganz anders. Die Kamera macht farbige Bilder, sie bewegt sich selbst im filmischen Raum, sie steigt auf und sie taucht ein und der Originalton ist immer dabei. Die Figuren waren schneller als eine 21kg schwere Stummfilmkamera. Sie sprachen, fielen sich ins Wort, lebten schneller als in den 30er Jahren, waren im Umbruch zwischen Ost und West. Theoretisch hätte Andreas Giesecke unseren Spielfilm auch auf einer 'Krasnogorsk' oder 'Kinor' drehen können. Die Litauer wollten aber eine Kamera 'Made in Germany' und keine, mit der man, so sagten sie, 'Nägel in die Wand schlagen könne'.

Kurzum: Der ganze formale Aufbau von DIE KAUKASISCHE NACHT ergab sich aus der Geschichte - wie übrigens auch bei *Der olympische Sommer*. Und diese beiden Geschichten sind zu verschieden, als daß sie ein und dieselbe Ästhetik haben könnten.

M.V.: Trotzdem wird in DIE KAUKASISCHE NACHT ein Zugriff auf die Videotechnik von Dir vorgenommen. Ist das nun eine bewußte Absicht, sich diesem Medium zu nähern, auszuloten, wie man es im Film verwerten kann, oder was steht dahinter?

G.M.: Die Videokamera läuft als Hauptrequisite durch den ganzen Film und wechselt mehrmals den Besitzer. Als erstes sehen wir sie in Stefans Händen. Der filmt damit zufällig die Mutprobe des jüngsten Mitglieds von Leonids Gang, gleich bei der Einfahrt des Zuges in unsere postsowjetische Stadt. Später wird dann die Kamera geklaut; dann kommt sie durch Nataschas Hilfe zurück und landet bei Tengis. Er wiederum macht ganz andere Bilder als sein Freund Stefan, der lediglich Außenwelten abfilmt. Tengis fixiert für den Deutschen etwas in Bildern, was er ihm in Worten nicht sagen kann: Sich und seine Befindlichkeit. Seine Todessehnsucht. Tengis setzt die Kamera ein, um Bilder gegen das Vergessen, gegen den Tod und für die Freundschaft, für die Liebe zu schaffen: Die bewahrende Kraft des Videos. Diese Videosequenzen sind in einem bestimmten Aufbau über den ganzen Film verteilt: Gegenläufig zu der linear erzählten Vater/Mutter-Geschichte. Wir werden mit Orten und Situationen konfrontiert, denen wir erst im Laufe der chronologisch erzählten Realgeschichte wiederbegegnen. Am Ende docken wir da an, wo auch die lineare Geschichte ihrem Ende zugeht. Naja, eben ein Videoeinsatz, um die klassische Erzählweise aufzubrechen.

Th. B.: Eine andere Geschichte ist die Wahl Deiner Schauplätze; Du hattest ausschließlich Originalschauplätze. Ich habe die Dreharbeiten ja mit einer 16mm-Einheit filmisch beobachten können. Das war ja sehr anstrengend und nicht ohne eine gewisse Komik; was da alles vorgefallen ist! Zum Beispiel habt ihr einmal in einer Wohnung gedreht und im Treppenhaus liefen ständig Kinder, der Boden knarrte... Was war Dir so wichtig daran?

G.M.: Allein der Authentizität wegen. Der litauische Ausstatter war von dieser Idee, nur Außen zu drehen, total begeistert. Ich glaube, wir sind zwei bis drei Wochen zusammen herumgefahren und haben uns mögliche Schauplätze angeschaut. Für die Produktions- und Aufnahmeleiter war das natürlich ein Tort: Unser Hauptmotiv war ein Wohnhof. Mietpartei für Mietpartei mußte für eine Mitarbeit gewonnen werden, schließlich mußten über fünfundzwanzig Statisten auf Balkonen plaziert werden. Aber sie haben alles geschafft. Viele haben als Statist einfach mitgemacht.

Unser Team ist zusammengewachsen im Laufe der Zeit. In zwei Monaten lernt man sich bei der täglichen Arbeit schon kennen. Ich hatte am Ende der gemeinsamen Drehzeit den Eindruck, daß wir wiederkommen dürfen...

sequences make contextual sense only once the linear narrative moves towards closure. Well, I use video to break up classical narrative.

T.B.: Your choice of locations is another story. You exclusively used original locations. I was able to observe the filming process with a 16mm camera. It was quite exhausting and funny at times. The things that happened! Once, for example, you were filming in an apartment and there were lots of children in the hall, the floor creaked... Why was it so important to you?

G.M.: Authenticity! The Lithuanian art director was very enthusiastic about shooting exclusively outside a studio. I think we drove around for two or three weeks to look at possible locations. It was pure torture for the production and location management: our primary setting was the courtyard of a residential building. Tenant after tenant had to be won over to cooperate with us because we had planned to place 25 extras on balconies. But they managed everything. Many simply employed themselves as extras.

Our team became a close-knit group over time. When you work together daily, you get to know each other well in two months. At the end of the shoot I had the impression that we would be welcome if we came back...

#### Biofilmography

**Gordian Maugg** was born May 23rd, 1966 in Heidelberg and studied Visual Communications (Documentary and feature films) with Manfred Vosz in Kassel. He founded the Gordian Maugg Film- und Fernsehproduktions-GmbH Heidelberg in 1992.

#### Biofilmographie:

**Gordian Maugg** wurde am 23. Mai 1966 in Heidelberg geboren und studierte von 1987-1993 Visuelle Kommunikation an der GH Kassel, Schwerpunkt 'Dokumentar- und Spielfilm' in der Klasse von Manfred Vosz. 1992 gründete er die Gordian Maugg Film- und Fernsehproduktions-GmbH in Heidelberg. Sein nächstes Projekt ist 'Sonntag vor dem Krieg'.

#### Filme/Films:

1986: *Der rein zufällige Tod eines Mercedesfahrers an sich*. 1987: *Steile Höhen zu erklimmen*. 1987: *Zeugung*. 1988: *Zweifel an meinem Genie!?*. 1988/89: *Mit der Kuhscheiße am Bein*. 1988/89: *Liebe ist ein Geräusch von Sand in den Händen*. 1988/89: *Manche sagen, es sei eine tote Stadt*. 1990: *Gregor oder Die zwei Seelen in der Brust des Zwillinges unter besonderer Berücksichtigung des Aszendenten Löwe*. 1991/92/93: *Der olympische Sommer*. 1995/96: *Die seltsame Reise des Schiffsjungen Hans im 14er Jahr*. 1995/96: DIE KAUKASISCHE NACHT.