



# Orly

## Angela Schanelec

Loosely-linked scenes in the hall of Paris' Orly airport. A man and a woman, both French but living abroad, meet each other by chance. He has just decided to move back to Paris and she longs to return there. A mother and her almost adult son are going to the funeral of her ex-husband, his father. A young couple is embarking on its first big trip. And a woman reads a letter from the man she has recently left. They are all waiting for their flight. The departure hall is a place of transit. People are between the here and there, between the "not yet" and the "no more". Schanelec places four couples amid the crowds of waiting passengers; the camera observes them, often from a distance. But their conversations can be heard; the ear is closer than the eye. Intimate islands of dialogue amid hectic activity. The tremendous background noise does them no harm until the music comes and infects the whole room. Cat Power sings "Remember Me", reinforcing the atmosphere of longing, separation and transitoriness that already lingers in the air. Later, the off-screen monologue of a dying, loving man adds to it. "Love Will Tear Us Apart" – that's what's written at the beginning on a record cover. A farewell film.

*Birgit Kohler*

Lose verbundene Szenen in der Halle des Pariser Flughafens Orly: Ein Mann und eine Frau, beide Exil-Franzosen, lernen sich zufällig kennen. Er hat gerade die Entscheidung getroffen, wieder nach Paris zu ziehen, sie sehnt sich dorthin zurück. Eine Mutter und ihr fast erwachsener Sohn sind unterwegs zur Beerdigung des Exmannes bzw. Vaters. Ein junges Paar macht seine erste große Reise. Und eine Frau liest einen Brief des Mannes, den sie vor kurzem verlassen hat. Alle warten auf ihren Flug. Die Abflughalle ist ein Ort des Transits. Man ist zwischen hier und dort, zwischen noch nicht und nicht mehr. Schanelec platziert vier Paare in der Menschenmenge der Wartenden, die Kamera beobachtet sie, häufig aus der Ferne. Zu verstehen sind ihre Gespräche dennoch, das Ohr ist näher dran als das Auge. Intime Dialog-Inseln im hektischen Treiben. Die gewaltige Geräuschkulisse kann ihnen nichts anhaben. Bis die Musik kommt, die den gesamten Raum infiziert: „Remember Me“, gesungen von Cat Power. Sie verstärkt die schon in der Luft liegende Atmosphäre von Sehnsucht, Trennung und Vergänglichkeit. Der Monolog eines sterbenden, liebenden Mannes aus dem Off tut später das seine dazu. „Love Will Tear Us Apart“ – so steht es zu Beginn auf einem Plattencover. Ein Abschieds-Film.

*Birgit Kohler*

## „Unser Leben besteht aus Flüchtigem“

### Was war die auslösende Idee für diesen Film?

Ich war mit Reinhold Vorschneider, dem Kameramann des Films, in Paris, zum Filmstart von *Marseille*, und wir warteten auf den Rückflug nach Berlin. Wir saßen in dem Restaurant, in dem wir dann auch gedreht haben. Es ist besonders schön, es befindet sich in der großen Halle, die voller Licht ist, alles wirkt großzügig und transparent, und die Menschen haben ihren Platz darin. Ich fing an, darüber nachzudenken, was für Geschichten sie haben könnten. Für den Plan, dort zu drehen, war es bestimmt ausschlaggebend, dass dieser Raum gemacht ist für die Leute darin, er stellt sie nicht in Frage, und das macht sie schön, zumindest erträglich. Ich hatte das Gefühl, alles ist möglich, nichts ist falsch.

### Der Film verfolgt vier Erzählstränge, vier persönliche Geschichten von Paaren. Einige Stränge scheinen sich zu berühren. Wie hast du die einzelnen Stränge in der Phase des Drehbuchschreibens entwickelt?

Ich habe eine Geschichte nach der anderen geschrieben. Zuerst haben sie sich gar nicht berührt. Der ursprüngliche Gedanke war, dass der Raum und die Gleichzeitigkeit des Geschehens als Verbindung ausreichen. Ich hatte Sorge, dass alles Weitere auf Kosten der Absichtslosigkeit und Zufälligkeit geht. Das war aber gar nicht der Fall, im Gegenteil: In einer späteren Phase des Schreibens war mein Eindruck, dass die wenigen Berührungspunkte, die inzwischen entstanden waren, die Atmosphäre des Flüchtigen eher verstärken.

### Orly spielt nach Plätze in Städten und Marseille wieder in Frankreich. Was reizt dich an dem Land und vor allem an der Arbeit mit einer anderen Sprache?

Bei *Plätze in Städten* war Paris einfach die Stadt, die ich außerhalb Deutschlands am besten kannte, und dann hat sich immer eins aus dem anderen ergeben – bestimmte Erfahrungen, die ich gemacht habe, die Fremdheit, die immer geblieben ist, trotz meiner hartnäckigen Annäherungsversuche. Sicher ist es auch die für mich schwer zu fassende Schönheit der Stadt. Außerdem hatte ich große Lust, weiter mit französischen Schauspielern zu arbeiten. Wegen der Kosten war lange nicht klar, ob wir in Orly würden drehen können, und beim Schreiben dachte ich immer, dass natürlich auch andere Flughäfen möglich sein müssten, Amsterdam zum Beispiel oder Zürich; inhaltlich wäre das ja auch kein Problem gewesen. Trotzdem war ich am Ende sehr erleichtert, dass es mir erspart blieb, einen anderen Flughafen zu suchen.

### Verändert die andere Sprache die Geschichte?

In welchem Sinn? Wenn ich in Deutschland gedreht hätte, hätte ich die gleichen Geschichten erzählt. Aber es gibt einen etwas idiotischen Nebeneffekt: Die Bemühungen, sich verständlich zu machen, verlaufen ganz anders, wenn es nicht in der eigenen Sprache geschieht. Wenn ich mit französischen Schauspielern während der Arbeit Französisch spreche, bleibt mir gar nichts anderes übrig, als jedes Wort zu nutzen, das mir in den Sinn kommt. Normalerweise empfinde ich das nicht als besonders produktiv. Aber ich habe mich dadurch in gewisser Weise ausgeliefert, wie sie sich mir ja auch ausliefern mussten. Die Proben haben mich sehr an meine Zeit am Theater erinnert, also an die Zeit, in der ich dieses Sprechen über Figuren und Situationen noch für sinnvoll hielt. Daran habe ich zwischenzeitlich lange nicht mehr geglaubt. Aber hier war das Reden einfach, nicht verlogen, es diente uns. Das war schon beglückend.

## “Our life consists of the ephemeral“

### What gave you the idea for this film?

Reinhold Vorschneider, the film's cameraman, and I were in Paris for the release of *Marseille*, waiting for the return flight to Berlin. We were sitting in the restaurant we later shot the movie in. It is very beautiful, in a big hall flooded with light. Everything is expansive and transparent, and people have their place in it. I began wondering what stories it might have. What made me decide to shoot there was that this room was made for the people in it. It doesn't put them in question, and so they are beautiful, or at least tolerable. My feeling was that everything was possible, nothing wrong. I also had a longstanding interest in urban spaces that, though anonymous, tie people together.

### The film has four strands, the personal stories of couples. Some strands seem to touch. How did you develop the individual strands while writing the script?

I wrote one after the other. At first they had no points of contact. The original idea was that the room and the simultaneity of events was connection enough. I was worried that anything more would be at the expense of the unintentionality and randomness I wanted. But quite the contrary: in a later phase of writing, the few points of contact that arose between them seemed to intensify the atmosphere of ephemerality.

### After Plätze in Städten (Places in Cities) and Marseille, Orly, too, is set in France. What fascinates you about this country and especially about working with a foreign language?

With *Plätze in Städten*, Paris was simply the city outside of Germany that I know best, and then one thing led to another – experiences I had, the foreignness that persists despite my tenacious overtures to the city. I'm sure it's also the beauty of the city, which is hard for me to pin down. I also really wanted to work with French actors again. Because of the costs, for a long time it wasn't clear whether we would be able to shoot in Orly, and while writing I kept thinking that other airports could do as well, like Amsterdam or Zurich; that wouldn't change the story. But in the end I was relieved that I didn't have to look for another airport. People are constantly shooting films in Orly, incidentally. I really just got in line, which had a calming effect.

### Does using a different language alter the story?

In what way? If I had shot the film in Germany, I would have told the same stories. But there is often an idiotic side effect: efforts to make oneself understood take a different course when made in your own language. If I speak French with the French actors during the work, I have no choice but to use every word I can think of. Normally I don't regard that as particularly productive. But I made myself vulnerable, the way you are at my mercy now, too. Rehearsals reminded me of when I was in theater, when I still thought it made sense to discuss characters and situations. I haven't thought that in a long time. But here talking was simple, not phony; it was useful and pleasing.

*The atmosphere of the airport, a public space, dominates the soundtrack. The movie focuses on the individual characters, as if in passing. A song clearly breaks through this atmosphere, like a musical theme. What led to this aesthetic decision?*

When I viewed the first long shots of Jirka and Maren walking through the hall, I already thought of a song by Cat Power, and from then on I couldn't imagine the scene any other way. But then the song seemed too flat and finally I chose another Cat Power song. When I see the scene now, it seems very naïve to use music this way; but at the same time it is exactly what I wanted. I think the music makes the ephemerality of Maren and Jirka's encounter more conspicuous; it shows that things are fleeting and exist nonetheless. Our lives consist of the ephemeral. That's a bit sad, but actually interesting and revealing. Incidentally, while mixing the sound, our aim was to make the public space as present as possible and to embed the actors' voices to keep them a part of the whole thing. The focus in the sound had to correspond with the focus in the picture. But the space is still just as important; it is the starting point, trigger, and body of the whole and is always felt.

*In your films, you always seem to ask the question of the focus of the characters: Who stands how and when in the picture? And what is more important in a certain moment: the view of the surroundings or of the character? The young man's playing with the camera also seems to pose this question. What is he focusing on and what effect does that have? Do you determine the details of the images beforehand, or do you improvise while shooting?*

In regard to Jirka, very early I asked myself how we would deal with his being the only character whose subjective view I want to narrate. During preparations with Reinhold, we kept getting stuck at this passage in the script. But because the spaces keep changing with the people's movements, it became clear to us – to Reinhold earlier than to me – that our method of breaking down the scenes while in preparation would not take us very far. So we gave that up and only decided where we wanted to shoot which scenes. These stays at the airport – often several days at a time, months before we began shooting, always among all those people – triggered in me something fatalistic, a feeling of helplessness. Sometimes that was liberating, but sometimes it really got me down. On the days when we filmed, we just looked at how the situation in the respective place was, where the actors could find their places, and the positions of the two cameras was decided accordingly. All you can do is respond to everything else.

*What was shooting in the airport like? Do we see extras, or did you film on an ordinary day?*

We shot on ordinary days and didn't rope off the space, as I had originally planned. We only had the actors and those who played the police and security personnel, because we weren't actually permitted to film the officers on duty. We used extras for passengers only in the evacuation scene. I could never have made this film with extras. I hate and fear extras and am completely incapable of directing them. I even tense up when assistants start staging them. It's frightening to

*Die Tonspur des Films ist dominiert von der Atmosphäre des öffentlichen Raums Flughafen. Wie beiläufig fokussiert der Film die einzelnen Figuren. Ein Song durchbricht diese Atmosphäre deutlich. Wie kam es zu dieser Entscheidung?*

Als ich die ersten Aufnahmen der Totale, in der Jirka und Maren durch die Halle gehen, noch während der Drehzeit gesehen habe, dachte ich an einen Song von Cat Power und habe mir die Szene fortan nicht mehr anders vorgestellt. Ich fand das Lied dann aber zu flach und habe schließlich ein anderes Lied von Cat Power ausgewählt. Wenn ich die Szene jetzt sehe, kommt es mir sehr naiv vor, auf diese Weise Musik einzusetzen; gleichzeitig entspricht das aber völlig dem, was ich wollte. Ich glaube, die Musik macht die Flüchtigkeit der Begegnung zwischen Maren und Jirka auffälliger, es wird deutlich, dass Dinge flüchtig sind und trotzdem existieren. Unser Leben besteht aus Flüchtigem, das ist ein bisschen traurig, aber eigentlich sehr interessant und aufschlussreich. Im Übrigen war unser Bestreben bei der Mischung, den öffentlichen Raum so präsent wie möglich zu machen und die Stimmen der Darsteller so einzubetten, dass sie Teil des Ganzen bleiben. Die Fokussierung im Ton sollte der Fokussierung im Bild entsprechen. Das bedeutet aber nicht, dass der Raum weniger wichtig ist; der Raum ist Ausgangspunkt und Auslöser, Körper des Ganzen und immer spürbar.

*In deinen Filmen scheinst du immer die Frage nach der Fokussierung der Figuren zu stellen: Wer steht wann wie im Bild? Und was ist in einem bestimmten Moment wichtiger: der Blick auf die Umgebung oder der Blick auf die Figur? Das Spiel des jungen Mannes mit der Kamera scheint diese Frage auch zu stellen. Was fokussiert er und welche Wirkung hat das? Legst du Bildausschnitte vorher fest oder improvisierst du auch während der Dreharbeiten?*

Was Jirka betrifft, stellte sich sehr früh die Frage, wie wir damit umgehen würden, weil er der Einzige ist, dessen subjektiven Blick ich erzählen will. Während der Vorbereitungen mit Reinhold kamen wir an dieser Stelle im Buch immer ins Stocken. Angesichts der sich durch die Bewegung der Leute ständig verändernden Räume wurde uns allerdings auch klar – Reinhold früher als mir –, dass wir mit unserer Arbeitsweise, die Szenen schon in der Vorbereitung aufzulösen, nicht weit kommen würden. Also haben wir das gelassen und nur noch festgelegt, wo wir welche Szenen drehen wollten. Diese schon vor Drehbeginn oft tagelangen Aufenthalte im Flughafen, immer zwischen all den Menschen, löste auch etwas Fatalistisches in mir aus und ein Gefühl der Machtlosigkeit. Das war manchmal befreiend, manchmal hat es mich auch fertiggemacht. An den Drehtagen haben wir dann eben geschaut, wie die Situation an dem jeweiligen Ort gerade ist, wo die Darsteller ihren Platz finden können, und entsprechend wurden die Positionen für die beiden Kameras festgelegt. Auf alles Weitere konnte man dann nur noch reagieren.

*Wie waren die Dreharbeiten auf dem Flughafen? Sehen wir Statisten oder hast du an einem gewöhnlichen Tag gedreht?*

Wir haben an gewöhnlichen Tagen gedreht und nicht abgesperrt, so wie ich es von Anfang an geplant habe. Wir hatten nur die Schauspieler und die Darsteller für Polizei und Sicherheitspersonal, weil wir die Beamten, die Dienst hatten, eigentlich nicht drehen durften. Statisten als Fluggäste gab es nur in der Evakuierungsszene. Ich hätte diesen Film niemals mit Statisten drehen können, ich hasse und fürchte Statisten und bin völlig unfähig, sie zu inszenieren. Ich bekomme auch Krämpfe, wenn Assistenten anfangen, sie zu inszenieren. Es ist beängstigend, am Set von Menschen umgeben zu sein, die ständig nicken, obwohl sie nichts verstehen, und dann wie ferngesteuert ganze Takes zerstören. Mein Interesse bei Orly galt ja gerade den Leuten, die sich dort bewegen,

sie waren, was das Spiel der Darsteller betraf, sozusagen das Maß aller Dinge und damit unersetzbar. Mit Lina, die Jirkas Freundin spielt, habe ich mich zu Beginn der Arbeit am Flughafen Tegel getroffen; ich habe sie gebeten, sich einfach hinzusetzen mit ihrem Koffer und ein Buch zu lesen. Aber die Frau zwei Meter weiter, die ebenfalls nur ein Buch las, sah ganz anders aus: selbstvergessener, schöner. Es war sehr einfach zu erkennen, was das Ziel ist und worum es geht. Es ist schwer für einen Schauspieler, selbstvergessen zu sein oder zumindest zu wirken. Aber es geht, das ist sein Beruf. Etwas Derartiges würde ich von einem Statisten im Traum nicht erwarten.

*Die Figuren in Orly sind allesamt mit ihren persönlichen Problemen befasst. Sie sind mit der „Außenwelt“ nur durch Mobiltelefone, die Bilder einer Kamera oder durch einen Brief verbunden. Es scheint, als ob sie sich alle durch das Warten auf dem Flughafen in einem Ausnahmezustand befinden. Was hat dich an dieser Situation, die uns allen nicht fremd ist, interessiert?*

Wahrscheinlich die Widerstandslosigkeit, die durch das Sich-führen-Lassen entsteht, das Sich-den-Regeln-Ergeben, die Selbstvergessenheit, von der ich sprach, die leichte Erschöpfung. Der Gleichmut und die Weichheit, die entstehen, wenn man akzeptiert hat, dass man warten muss. Die Unabänderlichkeit des Wartens, des Lebens. Die Banalität der Vorgänge, Gepäck abgeben, Papiere zeigen, sich abtasten lassen. Das bemerkenswerte Vertrauen in Personen, die wir nicht kennen, Abläufe, auf die wir keinen Einfluss haben. Die Sehnsucht nach etwas anderem, die in jedem Reisenden liegt, die Hoffnung. Die Gegenwärtigkeit des Fliegens. Die Einsamkeit, die Nähe des Himmels.

*Interview: Gabriela Seidel-Hollaender, Berlin, Januar 2010*



© Louis Schanelec

**Angela Schanelec** wurde am 14. Februar 1962 in Aalen, Baden-Württemberg, geboren. Von 1982 bis 1984 absolvierte sie ein Schauspielstudium in Frankfurt am Main. Anschließend hatte sie Engagements am Schauspielhaus Köln, Thalia Theater Hamburg, an der Schaubühne Berlin und am Schauspielhaus Bochum. Von 1990 bis 1995 studierte Angela Schanelec Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Seither arbeitet sie als freie Filmautorin und Regisseurin.

**Land:** Deutschland, Frankreich 2010. **Produktion:** Ringel Filmproduktion, Berlin; Nachmittagfilm, Berlin; La Vie Est Belle, Paris; ZDF/3sat, Mainz. **Regie, Drehbuch:** Angela Schanelec. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Ton:** Andreas Mücke-Niesytka. **Sounddesign:** Frank Kruse. **Schnitt:** Mathilde Bonnefoy. **Mischtonmeister:** Matthias Lempert. **Produzenten:** Gian-Piero Ringel, Angela Schanelec. **Koproduzenten:** Céline Magis, Christophe Delsaux. **Redaktion:** Inge Classen (ZDF/3sat).

**Darsteller:** Natacha Régnier (Juliette), Bruno Todeschini (Vincent), Mireille Perrier (Mutter), Emile Berling (Sohn), Jirka Zett (Junger Mann), Lina Phyllis Falkner (Seine Freundin), Maren Eggert (Sabine), Josse de Pauw (Theo).

**Format:** 35mm, Cinemascope, Farbe. **Länge:** 84 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Originalsprachen:** Französisch, Deutsch. **Uraufführung:** 13. Februar 2010, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Films Boutique, Jean-Christophe Simon, Skalitzer Str. 54A, 10997 Berlin, Deutschland. Tel.: (49-30) 69 53 78 50, Fax: (49-30) 695 37 85, E-Mail: info@filmsboutique.com

be surrounded on the set by people who are always nodding, even though they don't understand anything, and who then destroy whole takes, as if by remote control. My interest in Orly was precisely the people who move there. In regard to the actors' acting, they were the measure of all things, so to speak, and thus irreplaceable. I met with Lina, who plays Jirka's girlfriend, at the beginning of our work at Tegel Airport; I asked her to simply sit down with her suitcase and read a book. But the woman two meters away, who was also merely reading a book, looked much different: more absorbed, more beautiful. It was very easy to see what the goal and point was. It's hard for an actor to be absorbed, or at least to seem so. But he can; that's his profession. I wouldn't even dream of expecting an extra to do it.

*All of the characters in Orly are busy with their personal problems and life situations. They are all connected with the "external world" solely through cell phones, camera pictures, and in one case a letter. It seems as if waiting in an airport puts them all in an exceptional state. What interested you about this situation, which is familiar to us all?*

Probably the lack of resistance that arises because they let themselves be directed, this surrender to rules, this obliviousness I spoke of, this slight weariness. The equanimity and softness that develops when one accepts that one has to wait. The immutability of waiting, of life. The remarkable trust in people we don't know, in procedures we can't influence. The yearning for something different that every traveler has, the hope. The present tense of flying. The solitude, the closeness of the sky.

*Interview: Gabriela Seidel-Hollaender, Berlin, January 2010*

**Angela Schanelec** was born in Aalen, in the German state of Baden-Württemberg, on February 14, 1962. From 1982 to 1984, she studied acting at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main. From 1984 to 1991, she worked at Cologne's Schauspielhaus, at the Thalia Theater in Hamburg, at the Schaubühne in Berlin, and at the Schauspielhaus Bochum. From 1990 to 1995, she studied directing at the German Film and Television Academy Berlin. Since 1995, she has worked as a freelance screenwriter and director.

#### Films/Filme

1993: *Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben (I Stayed in Berlin All Summer; Forum 1994)*. 1995: *Das Glück meiner Schwester (My Sister's Good Fortune; Forum 1996)*. 1998: *Plätze in Städten (Places in Cities; Forum 1999)*. 2001: *Mein langsames Leben (Passing Summer; Forum 2001)*. 2004: *Marseille*. 2007: *Nachmittag (Afternoon; Forum 2007)*. 2010: *Orly*.