



Folge mir

Follow Me

Johannes Hammel

A family of four lives on the edge of a city, in an apartment with a view of the port. The youngest son is tyrannized by his religion teacher, while the oldest has a serious accident. The mother is in a constant state of anxiety, stepping out of line again and again. The father simply cannot cope. They are all battered souls. The everyday order and strictness of the family are succeeded by collapse and disintegration. *Folge mir* finds an unusual form to convey this: the radiant black-and-white Cinemascope images are not put together chronologically and the narrative remains fragmented. Several time levels are set up, with deliberately placed anachronisms providing minor disruptions. The mother is played by two actresses, and it often remains open whether it is her dreams, or hallucinations, that can be seen or real-life happenings. On top of this, bright and cheerful Super8 home movies from the 70s are juxtaposed with the black-and-white, thwarting the oppressive atmosphere. The family pictures do not function as flashbacks but as images of yearning, as projections of a better life. A still drama about a broken family. One of many.

Birgit Kohler

Am Rand einer Stadt, in einer Wohnung mit Blick auf den Hafen, lebt eine vierköpfige Familie. Der jüngere Sohn wird vom Religionslehrer tyrannisiert, der ältere hat einen schweren Unfall. Die Mutter leidet unter Angstzuständen, fällt immer wieder aus der Rolle – und schließlich aus ihrem Leben. Der Vater ist überfordert. Alle leiden unter der Zurichtung ihres Selbst.

Auf Ordnung und Strenge im familiären Alltag folgen Zusammenbruch und Zerfall. *Folge mir* findet dafür eine ungewöhnliche Form: Die Cinemascope-Bilder in strahlendem Schwarzweiß sind nicht chronologisch montiert, die Erzählung bleibt fragmentarisch. Es werden mehrere Zeitebenen etabliert, wobei absichtsvoll platzierte Anachronismen für kleine Störungen sorgen. Die Mutter wird von zwei Darstellerinnen verkörpert, und oft bleibt offen, ob ihre Träume bzw. Halluzinationen ins Bild gesetzt sind oder ob es sich um reales Geschehen handelt. Außerdem brechen häufig fröhlich-bunte Super8-Home-Movie-Familienbilder aus den 70er Jahren durch das Schwarzweiß, die die beklemmende Stimmung konterkarieren. Sie fungieren nicht als Rückblick, sondern als Sehnsuchtsbilder, als Projektionen eines besseren Lebens. Ein stilles Drama um eine versehrte Familie. Eine wie viele.

Birgit Kohler

„Religion ist eine ziemlich traurige Angelegenheit“

Der Film enthält Passagen aus Super-8 Filmen, in denen jemand, der Sie kennt, Sie und auch Ihre Mutter erkennen kann. Wie sehr hat Ihre Kindheit Sie zu diesem Film inspiriert?

Zu Beginn der Drehbucharbeit hat mich die Frage beschäftigt, wie man die Kehrseite der heilen Familienidylle zeigen kann, die auf Super-8-Filmen in den 1960er und 1970er Jahren eigentlich in jedem Haushalt existierte. Da ich gerne mit eigenem Material arbeite, habe ich die Filme aus meiner Kindheit genommen, die mein Vater und ich selbst gedreht haben, und versucht, als Gegensatz dazu eine düstere, beklemmende Welt zu zeigen, die parallel existiert. Ich zeige die Super-8-Welt als Fantasievorstellung der Familie Blumenthal, als Projektion eines besseren Lebens, und die Schwarz-Weiß-Welt als vermeintliche Realität. Beide Erzählebenen beanspruchen für sich, die eigentliche Realität zu sein. Aber letztlich sind beide nur filmische Realitäten.

Wie sind Sie auf das Material gestoßen?

Es ist Material, das ich bei mir gelagert habe; zuletzt habe ich es als Kind gesehen. Es sind Erinnerungen, die einem fast deutlicher im Kopf bleiben als die realen Erinnerungen, weil man sie schon auf Film gesehen hat. Ich habe auch bei meinen Kurzfilmen oft mit eigenem Material gearbeitet; daraus sind dann allerdings ganz andere Geschichten entstanden, die sehr weit vom Ursprungsmaterial wegführen. Sie beschäftigen sich mit der Auflösung von Erinnerungen, mit der Vergänglichkeit. Die Welt, die ich in *Folge mir* zeige, hat sicherlich auch viel mit meiner Kindheit zu tun, in gewisser Weise zeige ich da ja meine Familie – obwohl ich im Gegensatz zu der Handlung des Films eine sehr glückliche Kindheit hatte. Die Schwarz-Weiß-Welt in *Folge mir* ist eine Art fiktive Autobiografie. Für das Drehbuch verfasste ich Szenen, die einen autobiografischen Ausgangspunkt hatten und sich im Verlauf des Schreibens zu etwas Eigenem verselbstständigten. Alle meine Arbeiten, auch die abstrakten, haben einen gewissen autobiografischen Hintergrund, auch wenn man das am Ende nicht mehr sieht.

Der Einstieg mit dem Maskenumzug führt in eine Welt der Fantasie, des Irrealen. Der Beginn ist ausgelassen und kippt plötzlich in etwas Gruseliges, Unheimliches. Sie halten den Zuschauer den ganzen Film hindurch in einem Schwebzustand zwischen Traumwelt und Filmrealität. War es Ihre Intention, sich auf diesem Grat zu bewegen?

Ja, denn ich versuche ja, eine Phobie der Protagonistin darzustellen. Allerdings wollte ich sie nicht mit einem Blick von außen betrachten und distanziert feststellen, dass sie diese oder jene Symptome hat, die sich nun verschlimmern. Ich wollte nichts benennen, weil ich das Gefühl hatte, dass die Protagonistin selbst nicht weiß, woran sie leidet und was da mit ihr passiert. Ich wollte an ihrer Seite stehen und von da aus versuchen, etwas von ihrem Zustand nachempfindbar zu machen. Darum habe ich auch die fragmentarische Erzählform gewählt, die nicht versucht, eine Geschichte chronologisch vom Anfang bis zum Ende zu erzählen. Ich wollte, dass man sich als Zuschauer in den Zustand der Protagonistin hineinversetzen kann, dass man in ihre Wahrnehmungswelt hineingelangt. Ich versuche, etwas zwischen den Zeilen zu erzählen, etwas, das man eher fühlen als wirklich sehen kann. Man wird als Zuschauer genauso schwer wie die Darstellerin unterscheiden können, was Traum oder Realität ist. Der Film hat sehr viel mit Wahrnehmung zu tun.

“Religion is a rather sad affair”

The film contains footage from Super-8 films in which someone who knows you can recognize you and your mother. To what degree did your childhood inspire you to make this film?

At the beginning of the work on the script, I was interested in how one can show the other side of the coin of the harmonious family idyll that existed in Super-8 films, from nearly every household in the 1960s and '70s. Since I like to work with my own material, I took films from my childhood that my father and I had shot and tried to show a dismal, oppressive world existing in parallel as contrast to them. I show the Super-8 world as the fantasy of the Blumenthal family, as a projection of a better life, and the black-and-white world as ostensible reality. Both levels of narration claim to be the true reality. But ultimately they are both merely cinematic realities.

How did you find this material?

It's material that I had stored; I last saw it as a child. They are memories that remain almost clearer in my head than the real memories, because I've already seen them on film. In my short films, I've often worked with my own material; but completely different stories can develop from it, moving far from the original material. These films are concerned with the dissolution of memories, with transience. The world I show in *Folge mir* certainly has a lot to do with my childhood; in a certain way, I am showing my family – although in contrast to the film's plot, I had a very happy childhood. The black-and-white world in *Folge mir* is a kind of fictitious autobiography. For the script, I composed scenes with an autobiographical starting point that then became something all their own in the course of writing. All of my works, including the abstract ones, have a certain autobiographical background, even if that's no longer visible in the end.

The beginning with the masked procession leads into a world of fantasy and unreality. The start is high-spirited and then suddenly tips over into something gruesome and uncanny. Throughout the entire film, you keep the viewer suspended between a dream world and film reality. Was it your intention to straddle this thin line?

Yes, because I'm trying to depict the protagonist's phobia. But I didn't want to view her from the outside and soberly note that she has these or those worsening symptoms. I didn't want to name anything, because I had the feeling the protagonist doesn't know herself what she's suffering from and what is happening to her. I wanted to stand at her side and try from there to make something comprehensible about her condition. That's why I chose this fragmentary narrative form that doesn't try to tell a story chronologically from beginning to end. I wanted the viewers to be able to imagine themselves in the protagonist's state and to enter into her world of perception. I try to tell something between the lines, something one can more easily feel than see. The viewer's difficulties in distinguishing dream from reality are just as great as those of the character. The film has a very great deal to do with perception.

You begin the film with a quotation from Paul Auster: "As long as you're dreaming, there's always a way out." What led you to do this?

I spent about two years cutting the film, because in the end I had a great deal of material available and I spent a long time thinking about which pictures I should finally choose to make this world come to life. During that time, I was also reading a lot of Paul Auster and I simply marked this sentence, with no further intent, because I liked it. At some point I stuck a note with this quotation on my editing computer. Originally it was just a note to myself, but in time I started feeling that it also had a lot to do with the film. When the editing was finished, it seemed right to start the film with this quotation – on the one hand, because it had accompanied the work, but also because, from the beginning, it underscores the dream aspect of the film. The woman doesn't give up, even if she only tries to find a solution in her dreams. *Folge mir* is not a pessimistic film; it may be a sad film, but hope is always palpable in it, and the quotation underscores this aspect.

You have two actresses play your main character, Mrs. Blumenthal. Why?

For several reasons. One explanation could be that the film takes place at different times: we see Mrs. Blumenthal at a time when she is already older, perhaps living alone, and when basically everything has remained the same for her. I wanted to build these two time levels into the film so I could show that this woman lost her way at some point and cannot solve her problems at a later time, either. She lives from her memories and dreams. Another explanation is that this character is like an image that Mrs. Blumenthal has of herself at certain moments. The figure is an expression of how she feels at times, and it shows how strange she seems to herself. While shooting I tried to proceed in such a way that both explanations can work. I shot all the scenes with the other Mrs. Blumenthal in isolation from her film family. The only relation to the other protagonists I established was through glances, and it wasn't until editing that I brought them into relationship with each other. Besides, I definitely didn't want to underscore the passage of time with the aid of cosmetics or mask. I wanted to create a bit of consternation: the viewer should notice that this is someone else.

While writing, I often followed approaches that contradicted each other. At first I couldn't decide how old the protagonist should be. I wrote scenes in which she was younger and others in which she is older. Finally I decided to connect the two. I do a lot of things out of indecision.

I experienced the protagonist as a woman who is always unsuccessful in her attempts at emancipation.

The attempts at emancipation that she undertakes in relation to her disease as well as to her surroundings have a lot to do with the time in which the film takes is set. If it were set in the present, I wouldn't show this form of emancipation. *Folge mir* does not take place explicitly in the 1970s, but it is set up so that those years are very palpable; and the Super-8 images are easy to place chronologically. The themes

An den Anfang des Films haben Sie das Zitat von Paul Auster gestellt: „Solange man träumt, gibt es immer einen Ausweg.“ Was hat Sie dazu veranlasst?

Ich habe ungefähr zwei Jahre lang an dem Film geschnitten, weil ich am Ende sehr viel Material zur Verfügung hatte und lange überlegt habe, welche Bilder ich letztlich auswählen wollte, um diese Welt entstehen zu lassen. In dieser Zeit habe ich nebenher viel von Paul Auster gelesen und mir ganz absichtslos diesen Satz markiert, weil er mir gefiel. Irgendwann klebte ich einen Notizzettel mit diesem Zitat an den Schnittcomputer. Ursprünglich war der Satz eher für mich gedacht, aber mit der Zeit hatte ich das Gefühl, dass er auch viel mit dem Film zu tun hat. Als der Schnitt fertig war, schien es mir richtig, das Zitat dem Film voranzustellen – einerseits, weil es mich während der Arbeit begleitet hatte, aber auch, weil es von Beginn an den Traumaspekt des Films unterstreicht. Die Frau gibt nicht auf, auch wenn sie nur im Traum versucht, eine Lösung zu finden. *Folge mir* ist kein pessimistischer Film; er ist vielleicht ein trauriger Film, Hoffnung ist darin aber immer spürbar, und diesen Aspekt unterstreicht das Zitat.

Sie lassen Ihre Hauptfigur, Frau Blumenthal, von zwei Darstellerinnen verkörpern. Warum?

Das hat mehrere Gründe. Eine Erklärung ist vielleicht, dass der Film zu verschiedenen Zeiten spielt: Wir sehen Frau Blumenthal zu einem Zeitpunkt, an dem sie schon älter ist, möglicherweise alleine lebt und wo im Grunde doch alles gleich für sie geblieben ist. Ich wollte diese zweite Zeitebene in den Film einbauen, um zu zeigen, dass diese Frau irgendwann den Überblick verloren hat und auch zu einem späteren Zeitpunkt ihre Probleme nicht lösen kann. Sie lebt dann von ihren Erinnerungen und Träumen. Eine andere Erklärung ist für mich, dass diese Figur wie ein Bild ist, das Frau Blumenthal in gewissen Momenten von sich selbst hat. Sie ist Ausdruck davon, wie sich die Figur in manchen Momenten fühlt, und zeigt, wie fremd sie sich ist. Ich habe beim Drehen versucht, so vorzugehen, dass beide Erklärungsmöglichkeiten funktionieren können. Ich habe sämtliche Szenen mit der anderen Frau Blumenthal isoliert von ihrer Film-Familie gedreht. Einen Bezug zu den anderen Protagonisten habe ich ausschließlich über Blicke hergestellt, und erst im Schnitt habe ich die Protagonisten miteinander in Beziehung gebracht. Außerdem wollte ich auf keinen Fall mit Hilfe von Schminke oder Maske das Vergehen von Zeit deutlich machen. Es ging mir gerade um die Irritation: Der Zuschauer soll merken, dass hier jemand anderes ist.

Beim Schreiben habe ich oft widersprüchliche Ansätze verfolgt. Anfangs konnte ich mich nicht entscheiden, welches Alter die Protagonistin haben sollte. Ich schrieb Szenen, in denen sie jünger war, dann andere, in denen sie älter war. Schließlich beschloss ich, beides miteinander zu verbinden. Bei mir entsteht vieles aus Unentschlossenheit.

Ich habe die Protagonistin auch als Frau erlebt, die bei ihren Emanzipationsversuchen immer wieder zurückgeworfen wird.

Die Emanzipationsversuche, die sie sowohl im Hinblick auf ihre Krankheit als auch auf ihr Umfeld unternimmt, haben viel mit der Zeit zu tun, in der der Film spielt. Würde der Film in der Gegenwart spielen, würde ich wohl nicht diese Form von Emanzipation zeigen. *Folge mir* spielt zwar nicht explizit in den 1970er Jahren, er ist aber so angelegt, dass sie sehr spürbar sind; und die Super-8-Bilder sind ja zeitlich klar einzuordnen. Die Themen Krankheit und Gesellschaft haben natürlich miteinander zu tun. Der Film hört irgendwo dort auf, wo man erkennt, dass sie es nicht geschafft hat, sich zu befreien, dass sie bis an

ihr Lebensende weiter versuchen wird, aus ihrer Situation herauszukommen. So betrachtet, ist der Hafen Sinnbild für einen Ort, aus dem man herauskommen will. Die Hoffnung, dass es gelingt, bleibt ja bis zum Schluss.

Welche Rolle spielen die Kinder?

Der Film zeigt ja zum Teil den Blickwinkel der Kinder, besonders den von Pius: Er begegnet sowohl in der Familie als auch in der Schule einer merkwürdigen surrealen Welt, mit der er nichts anfangen kann, vor der er sich durch eine gewisse Gleichgültigkeit schützen muss. Teilweise reflektieren für mich die Passagen, die von den Kindern handeln – wie etwa der Religionsunterricht –, auch stellvertretend etwas von Frau Blumenthals Kindheit – die ich nicht zeigen wollte; als wäre da etwas weitergegeben worden. Es gibt in dem Film zwar viele Andeutungen zu der möglichen Ursache für die Phobie von Frau Blumenthal – etwa der Unfall ihres zweiten Sohnes Roman oder die Lieblosigkeit in der Beziehung zu ihrem Ehemann; letztlich steht für mich aber im Raum, dass die Ursachen für ihre Krankheit eher in ihrer Kindheit zu finden wären.

Warum haben Sie Religion oder die Vermittlung von Religion als Thema für den Film gewählt?

Das ist für mich im Nachhinein gar nicht mehr so einfach zu beantworten, da ich mir nicht bestimmte Themen für meinen Film ausgesucht habe, sondern mich schon beim Drehbuchschreiben eher intuitiv von einem Punkt zum nächsten bewegt habe, um letztlich ein Gesamtbild zu erhalten. Mir ging es um die Diskrepanz zwischen einer Erwachsenen- und einer Kinderwelt, die sich anhand der Vermittlung von Religion sehr gut darstellen ließ.

Ich zeige Religion als eine ziemlich traurige Angelegenheit; eine Religion, die bei den Erwachsenen nicht funktioniert und die die Kinder zu ihrem Glück nötigen will. Ich zeige ratlose Kinder und einen sadistischen Religionslehrer, der den Kindern eine absurde Logik fürs Leben weitergeben will. Das ist sicherlich ein sehr autobiografischer Teil des Films. Pius rebelliert auf seine Art gegen diesen Missbrauch. Wenn er seinen Religionsunterrichts-Ordner mit allen Heiligenbildern am Picknickgrill verbrennt, sieht man die Freude in seinen Augen, wenn hingegen Herr Blumenthal später den geschmückten Weihnachtsbaum zerlegt, ist da eher unterdrückte Wut, aber auch Resignation zu spüren. Im Grunde geht es nicht um Religion, es geht eher um einen Umgang damit.

Warum haben Sie sich bei der Haupterzählung für Schwarzweiß entschieden?

Für mich stand von Beginn an fest, dass es Schwarzweiß sein muss. Das hatte viel mit der fröhlichen Buntheit der Super-8-Bilder zu tun, zu denen ich ja eine Kehrseite erzählen wollte. Normalerweise würde man das Super-8-Material für Rückblicke verwenden, aber in meinem Film funktionieren diese Bilder als Fantasie- oder Wunschvorstellung von Frau Blumenthal. Ich wollte nicht, dass das eine Material für „zuvor“ und das andere für „danach“ steht. Es sollte alles gleichzeitig sein, so dass man nicht mehr weiß, was zuerst da war: die Super-8-Bilder oder die schwarzweiße Welt, die ich um sie herum gebaut habe.

Sie sind ein gut beschäftigter Kameramann. Worin liegt für Sie der Reiz, bei einem Film nur die Bilder zu machen, und was reizt Sie andererseits daran, Regie zu führen?

Der Reiz, als Kameramann zu arbeiten, verschiebt sich bei mir immer ein bisschen. In der letzten Zeit habe ich vor allem für Dokumentarfilme gearbeitet. Ich hatte irgendwann keine Geduld mehr, Bilder

of disease and society have to do with each other, of course. The film ends somewhere where one recognizes that she has not managed to free herself and that, until the end of her life, she will continue trying to escape her situation. Seen this way, the harbor is an emblem of a place one wants to escape. The hope for this remains to the end.

What role do the children play?

In part, the film shows the viewpoint of the children, especially that of Pius. Both in the family and at school, he encounters a peculiar, surrealistic world that he can't relate to but that he must protect himself from by means of a certain indifference. In part, the passages that deal with the children – for example, religious instruction – also stand for something in Mrs. Blumenthal's childhood that I didn't want to show directly: as if something had been passed on. The film contains many hints at possible causes for Mrs. Blumenthal's phobia – for example, her second son Roman's accident or the lack of love in the relationship with her husband; but for me it ultimately seems that the causes of her disease are more likely to be found in her childhood.

Why did you choose religion or the conveying of religion as the theme for the film?

It's no longer so easy for me to answer that retrospectively, because I didn't select specific themes for my film; rather, when writing the script, I already moved more intuitively from one point to the next, to finally get an overall picture. I was interested in the discrepancy between an adult world and a children's world, which can be depicted very well in terms of how religion is conveyed. I show religion as a rather sad affair; a religion that doesn't function for the adults and that wants to coerce children into their happiness. I show bewildered children and a sadistic religion teacher who wants to give the children an absurd logic to live their lives by. This is certainly a very autobiographical part of the film. Pius rebels against this abuse in his own way. When he burns his religion class folder and all its images of saints on the picnic grill, the joy in his eyes is plain. But when Mr. Blumenthal later chops up the decorated Christmas tree, we sense a repressed anger, but also resignation. Yet fundamentally this film is not about religion; it's more about a way of dealing with religion.

Why did you choose black-and-white for the main narrative?

It was clear to me from the beginning that it had to be black-and-white. That had a lot to do with the cheery colorfulness of the Super-8 footage; I wanted to show the other side of the coin. Normally one would use the Super-8 material for flashbacks, but in my film these images function as Ms. Blumenthal's fantasies and wishes. I didn't want one kind of material to stand for "before" and the other for "after." It was all to be simultaneous, so that you don't know which was there first, the Super-8 images or the black-and-white world I built up around them.

You are in demand as a cameraman. What do you like about doing only the images in a film, and what do you like about directing?

What I like about working as a cameraman always shifts a little. Recently I've worked mostly on documentaries. At some point I no longer had the patience to implement and reconstruct images that had already been worked out in advance, as they are in feature films. Everything is faster in documentary film: if something fascinating happens, the cameraman can respond and merely needs to find his picture at the right moment. It's all much more improvised and intuitive, and at the moment that suits me much better. In time I developed a desire to create something of my own once again, to balance out my camera work. In the past, in order to free myself and implement my own accumulation of ideas, I made several short films. In recent years, my desire to work this way has grown.

Interview: Karin Schiefer, Austrian Film Commission, December 2010

As long as you're dreaming, there's always a way out

The atmosphere of disturbance and danger is intensified by the surely intentional associations with Monica Vitti in *Red Desert*. Here, too, a woman wanders through a desolate and forbidding harbor area. Again and again, the camera rests on her face for a long time. Often it's impossible to tell whether she is smiling or if her face has gone rigid with the strain of having to smile, until she finally begins weeping. This is an intense, personal film, a film about the decline and fall of the family idyll. But perhaps children can survive even much worse hells.

Johannes Hammel has made a moving film about a happy and an unhappy childhood, a functioning and a dysfunctional family. With very personal images, the film enables the viewer to find the blind spots in his own memory. Even if it hurts.

Birgit Flos, kolik.film, Sonderheft 14, Vienna, October 2010

Johannes Hammel was born on October 10, 1963 in Basel. He completed studies in camera work at the Vienna Film Academy. Since 1986, he has lived and worked in Vienna as a freelance filmmaker, cameraman, and producer. After several short films, *Folge mir* is his debut as director of a feature film.

Films / Filme

1992: *Die schwarze Sonne / Black Sun* (short). 2003: *Die Badenden / The Bathers* (short). *Mazy / System of Transitions* (short). 2004: *Die Liebenden / The Lovers* (short). 2005: *Abendmahl / Last Supper* (short). 2010: *Folge mir / Follow me*.

umzusetzen und zu rekonstruieren, die man sich vorher schon überlegt hat, wie etwa beim Spielfilm. Beim Dokumentarfilm geht alles schneller: Wenn etwas Spannendes passiert, kann man als Kameramann darauf reagieren und muss einfach im richtigen Moment sein Bild finden. Da ist alles wesentlich improvisierter und intuitiver, das liegt mir momentan sehr viel näher. Mit der Zeit entwickelte ich dann das Bedürfnis, als Ausgleich zur Kameraarbeit immer wieder einmal auch etwas Eigenes zu machen. Um mich zu befreien und die eigenen Vorstellungen, die sich angesammelt haben, umzusetzen, habe ich in der Vergangenheit verschiedene Kurzfilme realisiert. In den letzten Jahren wurde mein Bedürfnis, so zu arbeiten, stärker.

Interview: Karin Schiefer, Austrian Film Commission, Dezember 2010

Solange man träumt, gibt es immer einen Ausweg

Die Atmosphäre der Verstörtheit und Gefährdung wird durch sicher beabsichtigte Assoziationen an Monica Vitti in *Il Deserto rosso* noch verstärkt. Auch hier irrt eine Frau durch eine desolat und abweisend wirkende Hafengegend. Die Kamera bleibt immer wieder lange auf ihrem Gesicht. Oft ist nicht auszumachen, ob sie noch lächelt oder ihr Gesicht schon unter der Anstrengung, lächeln zu müssen, erstarrt, bis sie schließlich zu weinen beginnt. Das ist ein intensiver, persönlicher Film, ein Film vom Untergang der Familienidylle. Aber vielleicht können Kinder noch ganz andere Hölle überleben.

Johannes Hammel ist ein berührender Film über eine glückliche und unglückliche Kindheit, eine funktionierende und scheiternde Familie gelungen, in dem es möglich ist, über das ganz Persönliche zu den blinden Flecken in der eigenen Erinnerung zu kommen. Auch wenn es weh tut.

Birgit Flos, kolik.film, Sonderheft 14, Wien, Oktober 2010



© Maria Kracikova

Johannes Hammel wurde am 10. Oktober 1963 in Basel geboren. Er absolvierte ein Kamerastudium an der Wiener Filmakademie. Seit 1986 lebt und arbeitet er als freischaffender Filmemacher, Kameramann und Produzent in Wien. Nach mehreren Kurzfilmen ist *Folge mir* sein Spielfilmdebüt als Regisseur.

Land: Österreich 2010. **Produktion:** Hammelfilm, Wien. **Regie, Drehbuch, Schnitt, Produzent:** Johannes Hammel. **Kamera:** Johannes Hammel, Joerg Burger. **Ausstattung:** Andrea Schratzberger. **Kostüm:** Alfred Mayerhofer. **Maske:** Daniela Schibalsky. **Ton:** Gailute Miksyte. **Musik:** Heinz Ditsch. **Sound Design:** Nils Kirchhoff. **Regieassistentz:** Johannes Holzhausen. **Aufnahmeleitung:** Maria Kracikova. **Produktionsleitung:** Hanne Lassl. **Darsteller:** Daniela Holtz (Frau Blumenthal), Roland Jaeger (Herr Blumenthal), Charlotte Ullrich (die andere Frau Blumenthal), Simon Jung (Pius), Karl Fischer (Religionslehrer Denoth), Oskar Fischer (Roman).

Format: 35mm (gedreht auf HDV und S-8mm), Cinemascope, Schwarzweiß und Farbe. **Länge:** 109 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 28. Oktober 2010, Viennale, Wien. **Weltvertrieb:** Hammelfilm, Schönbrunnerstraße 14a/19, 1050 Wien, Österreich. Tel.: (43-699) 1130 2652; E-Mail: hammelfilm@aon.at