



© Alexander Haßkerl

Das merkwürdige Kätzchen

The Strange Little Cat

Ramon Zürcher

Siblings Karin and Simon are visiting their parents and their little sister Clara. That evening, other relatives will be joining them for dinner. Over the course of the day, the washing machine is repaired, people sit together at the kitchen table, carry out an experiment with orange peel, talk about lungs, and sew on a button that was deliberately torn off.

This sequence of family scenes in a Berlin flat complete with cat and dog creates a wondrous world of the everyday: Coming and going, all manner of doings, each movement leading to the next, one word following another. It is a carefully staged chain reaction of actions and sentences. And in between, silent gazes and anecdotes about experiences. The people act oddly even-temperedly; their dialogues are direct and unemotional. Even the pets and the material surroundings play a part. Some objects seem alive as if by magic. Commonplace actions and familiar items appear absurd and eerie in this narrative cosmos. Putting the absurdities of daily life on display and translating unspectacular events into an exciting choreography of everyday life, this film is no small feat.

Birgit Kohler

Die Geschwister Karin und Simon sind bei ihren Eltern und der kleinen Schwester Clara zu Besuch. Am Abend findet ein Essen mit Verwandten statt. Zuvor wird im Laufe des Tages die Waschmaschine repariert, am Küchentisch gegessen, ein Experiment mit Orangenschalen durchgeführt, von Lungenflügeln erzählt und ein mutwillig abgerissener Knopf wieder angenäht.

Es ist eine wundersame Alltagswelt, die dieser Reigen von Familienszenen mit Hund und Katze in einer Berliner Altbauwohnung entwirft. Kommen und Gehen, Tun und Lassen, eine Bewegung zieht die nächste nach sich, ein Wort gibt das andere. Eine sorgfältig inszenierte Kettenreaktion von Handlungen und Sätzen. Dazwischen stumme Blicke und Nacherzählungen von Erlebtem. Die Personen agieren seltsam gleichmütig, ihre Dialoge sind direkt und nüchtern. Auch die Tiere und die materielle Wirklichkeit spielen eine Rolle. Gegenstände scheinen wie von Zauberhand belebt. Gewöhnliche Handgriffe und vertraute Objekte wirken in diesem narrativen Kosmos absurd und unheimlich. Wie der Film die Absurditäten des alltäglichen Lebens vorführt und das unspektakuläre Geschehen in eine aufregende Choreografie des Alltags überführt, das ist ein Kunststück.

Birgit Kohler

Absurd everyday choreography

The *Das merkwürdige Käätzchen* is set mostly in the self-contained area of a family's apartment. In this model space, I want to create a hermetic universe in which, behind seemingly everyday activities and conversations, the human quality of being 'thrown' into an absurd existence shines through; in which the difficulty of conveying one's own experience and feeling to someone else keeps isolating the characters from each other. The figures constantly have to act to fill the emptiness of the rooms. Again and again, short moments of mutual understanding, recognition, and intimacy flash up: moments when the pulsing emptiness of this apartment briefly falls silent and the screaming silence is drained from the rooms. Until the everyday choreography comes to a standstill – and this day draws to a close.

Ramon Zürcher

"It was like playing billiards"

Das merkwürdige Käätzchen is your first full-length film. How did this project come about?

The project got its impetus in the framework of a seminar at the German Film and Television Academy Berlin (dffb) with the director Béla Tarr. We could choose among texts by Kafka, and I decided on *The Metamorphosis*. The task was to freely adapt a literary template and to see what kind of a cinematic universe could develop from it. What interested me about *The Metamorphosis* was the juxtaposition of a rather asocial space, the bedroom where the beetle lies, and a social space, the kitchen. The contrast between the lively, moving kitchen and the static room in which the figures sleep and withdraw from life, but also the presence of animals and the family constellation, which it's about – all of these were components of the text that fascinated me. I knew I wanted to make a chamber drama. Other than that, the film has little to do with Kafka's story. It would be absurd to call it a film version.

In my most recent short films, I tried things out that I have taken up again in *Das merkwürdige Käätzchen*: staging only few leaps in time, that is, a real-time choreography and a static camera, rather than an energetic, dynamic staging. But this time I wanted to make a full-length film, especially since with my short films I often had the feeling that I was making cinematic sketches.

How did you write the script?

I had collected a few ideas in a sketchbook that I could imagine being in a film. The first image that interested me while developing the material was a character who sleeps in a room, a cat that scratches on the outside of the closed door to a room, and a mother who watches the cat and lets it scratch. I thought this situation was interesting enough to begin with it and to let it lead associatively to other scenes. And so a mesh of moments, spatial connections, and figures developed. It was like playing billiards: you strike a ball, it collides with other balls, and these roll in various directions and collide with yet other balls...

Before I came to Berlin, I painted in the framework of studying art. It was already important to me at that time to not begin with a theme for a painting that would develop,

Absurde Alltagschoreografie

Das merkwürdige Käätzchen spielt größtenteils im abgeschlossenen Bereich einer Elternwohnung. In diesem modellhaften Raum möchte ich einen verdichteten Kosmos kreieren, in dem hinter den vordergründigen alltäglichen Handlungen und Gesprächen das „Geworfen-Sein“ in ein absurdes Dasein durchschimmert; in dem die Schwierigkeit, das eigene Erleben und Fühlen einem Gegenüber zu vermitteln, die Figuren immer wieder aufs Neue voneinander isoliert. Immerzu müssen sich die Figuren verhalten, um die Leere der Räume auszufüllen. Immer wieder blitzen kurze Momente von gegenseitigem Verständnis, Erkennen und tiefer Vertrautheit auf; Momente, in denen die pochende Leere dieser Wohnung kurz zum Schweigen kommt und den Räumen die schreiende Stille entzogen wird. Bis die Alltagschoreografie zum Stillstand kommt – und dieser Tag zu Ende geht.

Ramon Zürcher

„Es war wie Billardspielen“

Das merkwürdige Käätzchen ist dein erster Langspielfilm. Wie kam es zu diesem Projekt?

Angestoßen wurde das Projekt im Rahmen eines Seminars an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) mit dem Regisseur Béla Tarr. Es standen Texte von Kafka zur Auswahl, und ich entschied mich für *Die Verwandlung*. Es ging darum, eine literarische Vorlage sehr frei zu adaptieren und zu sehen, was für ein filmischer Kosmos daraus entstehen könnte. An *Die Verwandlung* hat mich die Gegenüberstellung eines gewissermaßen asozialen Raum – des Schlafzimmers, in dem der Käfer liegt – und eines sozialen Raums – der Küche – interessiert. Der Kontrast zwischen der lebendigen, bewegten Küche und dem statischen Raum, in dem die Figuren schlafen, sich dem Leben entziehen, aber auch die Präsenz von Tieren und die Familienkonstellation, um die es geht – all dies waren Elemente, die mich an dem Text gereizt haben. Ich wusste auch, dass ich ein Kammerspiel machen wollte. Ansonsten hat der Film mit Kafkas Erzählung wenig zu tun. Es wäre absurd, von einer Verfilmung zu sprechen.

In meinen letzten Kurzfilmen habe ich schon Dinge ausprobiert, die ich bei *Das merkwürdige Käätzchen* wieder aufgegriffen habe: wenige Zeitsprünge bzw. eine Echtzeit-Choreografie und eine statische Kamera im Kontrast zu einer lebendigen, dynamischen Inszenierung. Ich wollte aber diesmal einen Langspielfilm machen, zumal ich bei meinen Kurzfilmen bisher oft das Gefühl hatte, filmische Skizzen zu entwerfen.

Wie ist das Drehbuch entstanden?

In einem Skizzenbuch hatte ich einige Ideen gesammelt, die ich mir gut in einem Film vorstellen konnte. Das erste Bild, das mich während der Stoffentwicklung interessierte, bestand aus einer Figur, die in einem Raum schläft, einer Katze, die von außen an der geschlossenen Zimmertür kratzt, und einer Mutter, die der Katze dabei zusieht und sie kratzen lässt. Ich fand diese Situation interessant genug, um von ihr auszugehen und assoziativ zu weiteren Szenerien zu kommen. So entwickelte sich ein Geflecht aus Momenten, Raumzusammenhängen und Figuren. Es war wie Billardspielen: Man stößt eine Kugel an, sie knallt auf andere Kugeln, sodass diese wiederum in verschiedene Richtungen rollen und wieder aufeinanderstoßen ...

Bevor ich nach Berlin kam, habe ich im Rahmen eines Kunststudiums gemalt. Schon damals war es mir wichtig, nicht schon von Anfang an ein Thema für ein entstehendes Gemälde zu haben, dessen Sklave ich werde und dem ich mich verpflichten muss. Stattdessen war es mir lieber, einfach nur Striche zu malen und zu schauen, was ich darin

whose slave I would become and to which I would have to obligate myself. Instead, I preferred simply to paint strokes and to see what I could discover in them and what would develop. It's the same when I write: for me, it's like a free form of painting with physical actions, dialogues, and sounds. A little like *écriture automatique*. Only gradually did themes come to me – the mother-and-child theme, for example, and in a certain way also the story of a mother who may not be a traditional kind of mother. After about five months of developing the material, I had a forty-page treatment that I expanded into a first version of a script with 170 pages, which then had to be greatly condensed. I think *Das merkwürdige Kätzchen* is like an audio-visual sculpture. The film arose by first accumulating material additively and then chiselling it down a lot.

Were the monologues with pictures and the montage sequences with the still life in the script from the beginning?

Yes. From the beginning, I wanted to work with monologues with pictures. I'm interested in moments in which figures digress into monologues or into precise descriptions of a past situation. I also like the rupture when we abruptly leave the visual level of the speaker and enter the remembered image of what is described. The figure continues speaking, so that the speech separates in a certain way from the body and a space of memory arises. The remembered images are like 'alien shots' in the film and break up the chamber play and the space of the apartment. The montage sequences with the various still lifes are a kind of formalistic punctuation to separate chapters and to move the objects that were bound up in the actions of the characters into the centre, like museum objects. It's fascinating that the objects are emotionalised in a certain way by being tied to an action. This almost turns them into characters. In a classic story, there is a strict system of degrees of importance and value: this figure or object is important, another less so. In my film, although one doesn't yet grasp the objects as being very important while watching them, they take on a non-classical importance.

Did much change during the shooting and editing?

Not really. The film stuck close to the screenplay. Some of the dialogue was improvised. The improvised moments have a nice liveliness in the otherwise strict space. It was important to me to unleash a choreography of motion and liveliness that contrasts with the standstill. The mother is rather statically structured, unlike the other figures. Much more vibrant is Clara, in particular, the little daughter who is loud and shouts. Clara is a body of life, and the mother is more a body of stasis almost tending toward death. It was important to show this liveliness plastically, in contrast to the mother.

How did the choreographies arise? How did you work with the animals?

While I was writing, I had the ideal apartment for the film in my mind and I knew exactly how the room should be laid out – for example, where the coffee machine and the sideboard should be. Also, I had an idea of a choreography according to which the characters' physical actions should proceed. But since we shot the film in an apartment that

entdecke, was sich entwickelt. Ähnlich ergeht es mir beim Schreiben: Das ist für mich wie eine freie Form des Malens mit physischen Aktionen, Dialogen und Geräuschen. Ein bisschen wie *écriture automatique*. Erst allmählich haben mich dabei Themen aufgesucht – das Thema Kind–Mutter zum Beispiel, und gewissermaßen auch die Geschichte einer Mutter, die vielleicht keine klassische Mutter ist.

Nach ungefähr fünf Monaten der Stoffentwicklung hatte ich ein Treatment von 40 Seiten, das ich zu einer ersten Drehbuchfassung von 170 Seiten umschrieb, die anschließend stark verdichtet werden musste. Ich finde, dass *Das merkwürdige Kätzchen* wie eine audiovisuelle Skulptur ist. Der Film ist entstanden, indem zuerst additiv Material zusammengetragen und dieses dann ausgiebig gemeißelt wurde.

Waren die bebilderten Monologe und die Montagesequenzen mit den Stillleben von Anfang an im Drehbuch?

Ja. Ich hatte von Anfang an Lust, mit bebilderten Monologen zu arbeiten. Momente, in denen Figuren ins Monologisieren bzw. ins genaue Schildern einer vergangenen Situation abschweifen, finde ich interessant. Außerdem mag ich den Bruch, wenn der Sprechende auf der Bildebene abrupt verlassen wird und wir sozusagen in das Erinnerungsbild des Geschilderten einsteigen. Dabei spricht die Figur weiter, so dass sich die Sprache gewissermaßen vom Körper löst und ein Erinnerungsraum entsteht. Die Erinnerungsbilder sind in dem Film wie „Alien-Einstellungen“, die das Kammerspiel und den Wohnraum aufbrechen. Die Montagesequenzen mit den verschiedenen Stillleben sind gewissermaßen formalistische Satzzeichen, um Kapitel voneinander zu trennen und um die Objekte, die zuvor in die Handlungen der Figuren eingebunden waren, museal ins Zentrum zu rücken. Spannend ist, dass die Objekte in gewisser Weise emotionalisiert werden, weil sie an eine Handlung gebunden sind. Dadurch werden sie beinahe zu Figuren. In einer klassischen Geschichte gibt es ein strenges System von Wichtigkeiten und Wertigkeiten: Diese Figur oder jenes Objekt ist wichtig, ein anderes weniger. In meinem Film erhalten die Objekte, obwohl man sie während des Schauens noch nicht als sehr wichtig auffasst, eine unklassische Wichtigkeit.

Hat sich während des Drehs und im Schnitt viel verändert?

Eigentlich nicht. Der Film ist sehr nahe am Buch geblieben. Ein paar Dialoge sind improvisiert. Die improvisierten Momente haben eine schöne Lebendigkeit in dem sonst eher strengen Raum. Es war mir wichtig, dass eine Choreografie aus Bewegung und Lebendigkeit entsteht, die in Kontrast zum Stillstand gesetzt wird. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist die Mutter eher statisch angelegt. Viel lebendiger ist vor allem Clara, die kleine Tochter, die laut ist und schreit. Clara ist ein Körper des Lebens, und die Mutter ist eher ein Körper des Stillstands, der fast zum Tod hin tendiert. Es war mir wichtig, dieses Lebendige plastisch, im Gegensatz zur Mutter zu zeigen.

Wie sind die Choreografien entstanden? Wie habt ihr mit den Tieren gearbeitet?

Ich hatte während des Schreibens die ideale Wohnung für den Film im Kopf und wusste genau, wie die Raumaufteilung sein sollte, und wo zum Beispiel die Kaffeemaschine oder die Anrichte stehen sollten. Außerdem schwebte mir eine Choreografie vor, nach der die physischen Aktionen der Figuren ablaufen sollten. Da die reale Wohnung, in der wir drehten, der imaginären Modellwohnung nicht vollständig entsprach, mussten die Aktionen auf die Realwohnung und die Realwohnung auf die Aktionen angepasst werden.

Eine ökonomische, gewissermaßen schlichte Montage war mir sehr wichtig. Sämtliche Aktionen mussten genau geplant sein, damit eine statische Kamera und eine geringe Schnittfrequenz möglich waren.

didn't correspond entirely to the model apartment I had imagined, the actions had to be adapted to the real apartment and the real apartment to the actions.

An economical, in a way unadorned, montage was important to me. All the actions had to be planned precisely to make a static camera and a low rate of cuts possible. The actions were adapted to the montage. One result is that much takes place off camera, which I like a lot. As with the images in memory, the off-camera space separates voices and sounds from the characters, so that things happen invisibly.

It was also determined in which passages the cat and the butterfly would be embedded in this choreography. You can't stage a cat. We always waited until the cat jumped to where we wanted to have it. The animals forced us to abandon any strenuous shooting rhythm. There were almost meditative situations when we waited for the cat to jump onto the table.

How was the collaboration with the cameraman?

Alexander Haßkerl and I had already worked together on a short film, and I am very glad that we did *Das merkwürdige Kätzchen* together, too. We are very similar in our attitude of not making final decisions about shaping images in advance of the shooting.

I have a strong desire for a static camera, so that I can determine more precisely the image compositions and can divide the actions into on- and off-camera more precisely.

Before shooting, we divided the script up into shots. When this process revealed that something in the writing didn't function in implementation, for example because it would require too many cuts, I rewrote the script. So the rhythm of the montage co-wrote the script.

Many details indicate an incredible tension within this family. The characters are close to each other, but no one listens to anyone else.

The mother is the character displaying the most passive aggression. For example, she breaks off communication with the others by starting the loud mixer. There is a moment when the pressure cooker seems as if it explodes; a peak of violence thereby appears. There is a relay race of little humiliations and acts of violence in the film. As I wrote the script, the mother developed into the queen of this realm. She lets her psyche radiate onto the other characters and into the space.

The protagonists' speech often digresses into monologues. An interlocutor doesn't respond to an offer to engage in dialogue, and the speaker notices that no dialogue arises. Speech no longer connects, but is perverted and further isolates the characters. They are shut up in their own lives, but they have a yearning to communicate their experiencing and what they've experienced. But they lack the organ that could accomplish this. Speech no longer functions.

Interview: Cécile Tollu-Polonowski, Berlin, January 2013

Die Aktionen waren der Montage angepasst. Eine Konsequenz davon ist auch, dass das Off stark bespielt wird, was ich sehr mag. Ähnlich wie bei den Erinnerungsbildern lösen sich durch den Off-Raum Stimmen und Geräusche von den Figuren, so dass Dinge im Unsichtbaren geschehen.

Es war auch festgelegt, an welchen Stellen die Katze und der Falter in diese Choreografie eingebettet sind. Eine Katze kann man nicht inszenieren. Wir haben immer so lange gewartet, bis die Katze dahin sprang, wo wir sie haben wollten. Wegen der Tiere waren wir gezwungen, von einem anstrengenden Drehrhythmus wegzukommen. Es waren fast meditative Situationen, in denen wir warteten, bis die Katze auf den Tisch sprang.

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem Kameramann?

Alexander Haßkerl und ich hatten schon zuvor bei einem Kurzfilm zusammengearbeitet, und ich bin sehr froh, dass wir auch *Das merkwürdige Kätzchen* zusammen gemacht haben. Wir sind uns sehr ähnlich in unserer Haltung, im Vorfeld der Dreharbeiten möglichst keine verbindlichen Entscheidungen zur Bildgestaltung zu fällen.

Ich habe ein starkes Bedürfnis nach einer statischen Kamera, um die Bildkompositionen und das Aufteilen der Aktionen in die Bereiche On- und Off-Screen genauer festlegen zu können.

Vor dem Dreh haben wir das Drehbuch in Einstellungen aufgeteilt. Wenn sich in diesem Prozess zeigte, dass etwas Geschriebenes in der Umsetzung nicht funktionierte – weil es etwa zu viele Schnitte zur Folge gehabt hätte –, habe ich das Drehbuch umgeschrieben. Der Montagerrhythmus hat also das Drehbuch mitgeschrieben.

Viele Details weisen auf eine unglaubliche Spannung in dieser Familie hin. Die Figuren sind vertraut miteinander, aber keiner hört dem anderen zu.

Die Mutter ist die Figur, von der die größte passive Aggression ausgeht. Sie bricht zum Beispiel die Kommunikation mit den anderen durch den Einsatz des laut dröhnenden Mixers ab. Es gibt einen Moment, in dem der Dampfkochtopf zu explodieren scheint; dabei kommt eine Gewaltspitze zum Vorschein. Es gibt im Film einen Staffellauf von kleinen Demütigungen und Gewalttaten. Beim Schreiben des Drehbuchs entwickelte sich die Mutter zur Königin in diesem Reich. Sie lässt ihre Psyche auf andere Figuren und in den Raum ausstrahlen.

Die Sprache der Protagonisten schweift oft in Monologe ab. Ein Gegenüber geht nicht auf ein Angebot zum Dialog ein, und der Sprechende merkt, dass gerade kein Dialog entsteht. Die Sprache verbindet nicht mehr, sondern wird pervertiert und macht die Figuren isolierter. Sie sind in ihrem eigenen Leben eingeschlossen, haben aber eine Sehnsucht, sich mitzuteilen, ihr Erleben und Erlebtes mit anderen zu teilen. Es fehlt ihnen aber das Organ, um dies zu leisten. Die Sprache funktioniert nicht mehr.

Interview: Cécile Tollu-Polonowski, Berlin, Januar 2013

Ramon Zürcher was born on 20 June 1982 in Aarberg, Switzerland. From 2002 to 2005, he studied at Bern University of the Arts (HKB), focusing on video. He has been studying directing at the German Film and Television Academy Berlin (dfbb) since 2006. *Das merkwürdige Kätzchen* is his first full-length feature film.

Films

2007: *Heute mag ich dieses Lied / Today I Like This Song* (11 min.); 2009: *Reinhardtstraße / Reinhardtstrasse* (34 min.); 2010: *Passanten / Passersby* (9 min.); 2011: *Gestern hat sich meine Freundin ein Fahrrad gekauft / Yesterday My Friend Bought a Bike* (9 min.); 2013: *Das merkwürdige Kätzchen / The Strange Little Cat*.

Country: Germany 2013. **Production company:** Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin. **Director, screenwriter, editor:** Ramon Zürcher. **Director of photography:** Alexander Haßkerl. **Costume design:** Dorothee Bach. **Sound:** Benjamin Kalisch. **Music:** Thee More Shallows. **Production design:** Matthias Werner, Sabine Kassebaum. **Make-up artist:** Vivien Rahn. **Executive producer:** Myriam Eichler. **Producer:** Silvan Zürcher, Johanna Bergel.

Cast: Jenny Schily (mother), Anjorka Strechel (Karin), Mia Kasalo (Clara), Luk Pfaff (Simon), Matthias Dittmer (father), Armin Marewski (brother-in-law), Leon Alan Beiersdorf (Jonas), Sabine Werner (aunt), Kathleen Morgeneuer (Hanna), Monika Hetterle (grandmother), Gustav Körner (boy), Lea Draeger (woman on balcony).

Format: DCP, colour. **Running time:** 72 min. **Language:** German. **World premiere:** 11 February 2013, Berlinale Forum. **Contact:** Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin.



Ramon Zürcher wurde am 20. Juni 1982 in Aarberg (Schweiz) geboren. Von 2002 bis 2005 absolvierte er ein Kunststudium an der Hochschule der Künste Bern (HKB) mit dem Schwerpunkt Video. Seit 2006 studiert er Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dfbb). *Das merkwürdige Kätzchen* ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filme

2007: *Heute mag ich dieses Lied / Today I Like This Song* (11 Min.). 2009: *Reinhardtstraße / Reinhardtstrasse* (34 Min.). 2010: *Passanten / Passersby* (9 Min.). 2011: *Gestern hat sich meine Freundin ein Fahrrad gekauft / Yesterday My Friend Bought a Bike* (9 Min.). 2013: *Das merkwürdige Kätzchen / The Strange Little Cat*.

Land: Deutschland 2013. **Produktion:** Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin. **Regie, Buch, Schnitt:** Ramon Zürcher. **Kamera:** Alexander Haßkerl. **Kostüme:** Dorothee Bach. **Ton:** Benjamin Kalisch. **Musik:** Thee More Shallows. **Szenenbild:** Matthias Werner, Sabine Kassebaum. **Maske:** Vivien Rahn. **Herstellungsleitung:** Myriam Eichler. **Produzenten:** Silvan Zürcher, Johanna Bergel.

Darsteller: Jenny Schily (Mutter), Anjorka Strechel (Karin), Mia Kasalo (Clara), Luk Pfaff (Simon), Matthias Dittmer (Vater), Armin Marewski (Schwager), Leon Alan Beiersdorf (Jonas), Sabine Werner (Tante), Kathleen Morgeneuer (Hanna), Monika Hetterle (Großmutter), Gustav Körner (Nachbarsjunge), Lea Draeger (Frau auf Balkon).

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 72 Minuten. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 11. Februar 2013, Forum der Berlinale. **Kontakt:** Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin.