



© Sarah Bohn / Amerikafilm

Ich will mich nicht künstlich aufregen

Asta Upset

Max Linz

The film is set in a modern day "Berlin Republic" liberated from all irrelevancies. It's about artistic production, the creative industries and above all film and cinema – a political manifesto in feature film format. It centres on Asta, tough, hardened by theory and immaculately styled right down to the emblems on her leather jacket, with current art scene jargon flowing elegantly from her lips. She's no hippie broad, but rather a modern-day warrior, verbally sparring with legendary actress Hannelore Hoger, her "film mother", about her hobby of urban gardening. After the relentless competition between curators over the funding for her exhibition "The Cinema! The Art", for which Hannelore Hoger even whispers inaudible recommendations into the ear of the German President, Asta ultimately plumps for international backing from an Indian friend. He luckily happens to be with her out in the country when she bumps into her arch-enemy Ms Top Cultural Department Brass, a meeting with far-reaching consequences. The film is an entertaining dissection of the current state of the cultural industry, for which "left-wing" and "right-wing" are relevant, yet oddly obsolete categories. *Dorothee Wenner*

Der Film spielt in einer von allen Nebensächlichkeiten befreiten „Berliner Republik“ heute, es geht um Kunstproduktion, Kreativwirtschaft – insbesondere aber um Film und Kino –, ein politisches Manifest im Spielfilmformat. Im Zentrum steht Asta, theoriegestählt, tough, bis in die Embleme ihrer Lederjacke gestylt, das gängige Vokabular der Kulturszene perlt ihr elegant von den Lippen. Sie ist eine moderne Kämpferin, keine Hippiebraut, die sich mit der legendären Schauspielerin Hannelore Hoger als ihrer „Filmmutter“ einen Schlagabtausch über ihr Hobby, das „urban gardening“ liefert. Im unerbittlichen Konkurrenzkampf der Kuratoren um die Finanzierung ihrer Ausstellung „Das Kino! Das Kunst“, für das Hannelore Hoger unhörbare Empfehlungen in das Ohr des Bundespräsidenten flüstert, sucht sich Asta dann doch lieber internationales „backing“ bei einem indischen Freund. Der ist zum Glück zufällig vor Ort, als es irgendwo im Grünen zur folgenreichen Begegnung mit ihrer Hauptfeindin, Frau Oberkultur-Dezernentin kommt ... Der Film ist eine vergnügliche Vivisektion von Verhältnissen der Kulturbranche, für die „links“ und „rechts“ relevante, aber irgendwie doch überholte Kategorien sind.

Dorothee Wenner

Tenacity and zeitgeist

Caroline Pitzen: *Ich will mich nicht künstlich aufregen* is your thesis film at the German Film and Television Academy Berlin (DFFB).

Max Linz: My aim with the film was to summarise the results of work on four previous student films in relation to questions that interested me during my time at the DFFB and that I want to continue to pursue.

Caroline Pitzen: The main character in the film is the curator Asta Andersen. What motivates her?

Max Linz: By making a curator the main character, I wanted to allow myself to make an interest in cinema the main theme of a feature film, without having to resort to reflexive manoeuvres like a film-within-a-film. So the curator thinks that filmmakers' migration from cinema and television into other areas of visual production, for example into the field of visual or fine arts, is a kind of political exile. In our view, two things play a crucial role in this: first, a certain politically desired economy of film; and second, a discourse that keeps limiting what cinema is, in order to establish or maintain certain traditions. That both findings have a long history becomes clear at the beginning of the film, when two quotations are read aloud, one from the culture industry chapter of Horkheimer and Adorno's book *Dialectic of Enlightenment*, followed by an entry from the *Working Journal* that Brecht kept while in exile. Sarah Ralfs suggested the quotations when we began shooting; they are an additional clarification of the film's approach.

Caroline Pitzen: Is the script the fixed point of the shooting?

Max Linz: The fixed point was more the idea of making a feature film at all. The text is part of a principle of self-organisation, important as a guideline for what we want to do or wanted to do. In this case it was rather sketchy.

Caroline Pitzen: How does that function while writing, for example in relation to casting? During the writing process, do you already have certain people in mind who should appear as characters in the film?

Sarah Ralfs: Max writes the script or begins developing a new project. Then he reads something aloud to me, and I say what I think of it. Usually it's clear pretty quickly that I'll be involved and what role I'll play, or 'who I am'. You develop an idea early on about which actors could play some characters. You doesn't know yet exactly who could play others.

Max Linz: The starting point for these decisions are always experiences and encounters. The process of casting should be tied to my everyday life and not require a casting company or an agency. I don't want to make a film with someone because I'm interested in the profit I can squeeze out of them, but because I'm interested in the encounter and in the energy of working that creates community. So I'm interested in the productivity of work, but not in how actors' bodies and biographies are currently offered on the market.

Eigensinn und Zeitgeist

Caroline Pitzen: *Ich will mich nicht künstlich aufregen* ist dein Abschlussfilm an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Max Linz: Die Vorstellung, mit dem Film die Arbeitsergebnisse von vier vorangegangenen Studentenfilmen zu einer Art Zwischenresultat zusammenzufassen in Bezug auf Fragestellungen, die mich während der Zeit an der DFFB beschäftigt haben und die ich weiterverfolgen möchte, war eine Motivation.

Caroline Pitzen: Die Hauptfigur des Films ist die Kuratorin Asta Andersen. Worum geht es ihr?

Max Linz: Mit der Setzung einer Kuratorin als Hauptfigur wollte ich mir ermöglichen, die Beschäftigung mit dem Kino in einem Spielfilm unmittelbar zu thematisieren, ohne dafür auf reflexive Manöver wie den Film im Film zurückgreifen zu müssen. Die Kuratorin geht also davon aus, dass die Migration von Filmemacher/-innen aus dem Kino und dem Fernsehen in andere Bereiche der Bildproduktion, zum Beispiel ins Feld der bildenden oder visuellen Künste, eine Art politisches Exil ist. Dafür spielen unserer Ansicht nach zwei Aspekte eine wesentliche Rolle: zum einen eine bestimmte politisch so gewollte Ökonomie des Kinos, zum anderen ein Diskurs, der immer weiter eingrenzt, was Kino ist, um bestimmte Traditionen durchzusetzen oder aufrechtzuerhalten. Dass beide Befunde eine lange Geschichte haben, wird am Anfang des Films deutlich, wenn zwei Zitate vorgelesen werden, eines von Horkheimer/Adorno aus dem Kulturindustrie-Kapitel in *Dialektik der Aufklärung*, gefolgt von einem Brecht-Eintrag aus seinem *Arbeitsjournal*, das er im Exil geführt hat. Die Zitate hatte Sarah Ralfs bei Drehbeginn vorgeschlagen; sie verdeutlichen den Ansatz des Films zusätzlich.

Caroline Pitzen: Ist der Drehbuchtext der Fixpunkt des Drehs?

Max Linz: Eher ist die Vorstellung, überhaupt einen Spielfilm zu machen, der Fixpunkt. Der Text ist Teil eines Selbstorganisationsprinzips, wichtig als Leitfaden für das, was man machen will oder mal machen wollte. Er war in diesem Fall relativ lückenhaft.

Caroline Pitzen: Wie funktioniert das beim Schreiben, zum Beispiel in Bezug auf die Besetzung? Denkt ihr während des Schreibprozesses schon an bestimmte Menschen, die als Figuren im Film auftauchen sollen?

Sarah Ralfs: Max schreibt das Drehbuch oder fängt mit der Entwicklung eines neuen Projekts an. Dann liest er mir etwas vor und ich sage, wie ich das finde. Meistens ist relativ schnell klar, dass ich auch mitarbeite und welche Rolle ich spiele beziehungsweise „wer ich bin“. Für manche Figuren kann man sich schon früh vorstellen, welche Schauspieler/-innen sie darstellen könnten, bei anderen weiß man noch nicht genau, wer sie spielen könnte.

Max Linz: Ausgangspunkt für diese Entscheidungen sind immer Erfahrungen und Begegnungen. Der Vorgang der Besetzung soll mit meinem alltäglichen Leben verbunden sein und nicht der Vermittlung durch Casting oder einer Agentur bedürfen. Ich möchte nicht mit jemandem drehen, weil ich an dem Mehrwert interessiert bin, den ich ihm oder ihr herauspressen kann, sondern weil ich an der Begegnung interessiert bin, an der Gemeinschaft stiftenden Energie von Arbeit. An der Produktivität von Arbeit bin ich also durchaus interessiert, aber nicht an der Art und Weise, in der einem momentan Schauspieler/-innen-Körper und -Biografien auf dem Markt angeboten werden.

Sarah Ralfs: A result of this attitude is also that Max tries to find the best way of working with each individual on the team. In principle, all of them should 'make a good impression' – look good, be well captured – and not embody something that they might hate. Ideally, everyone should have enough scope to do what he or she can or wants to.

Max Linz: That, too, is part of the principle of self-organisation. We don't belong together, like in an ensemble, and we don't have the chance to prepare for shooting with long rehearsals, so autonomy becomes a necessity.

Sarah Ralfs: The point is also to take decisions and accept responsibility for what you depict.

Caroline Pitzen: That is important for the team behind the camera, as well. For example, there is no 'classical' structure of exposition; the shots are not 'checked off' on a day of shooting. We all work from images that aim to convey specific contents. That's what we worked with – in front of and behind the camera.

Sarah Ralfs: Film is a technical medium that, by means of technical operations, transforms disparate and unsurveyable sensory reality into an audio-visual image, so the confident competence of the technical staff is a basic precondition for the productive success of the openness in the work process. For the work on *Ich will mich nicht künstlich aufregen*, this meant that the cinematographer, Carlos Andrés López, the chief lighting technician, Catalina Fernández, and the sound editor, Jaime Guijarro Bustamante, often very quickly found plausible solutions to implement ideas that we spontaneously wanted to realise. Each of these solutions had to fit or, even better, surpass the basic idea of the film.

Caroline Pitzen: For this operating method, you need people who want to contribute their own ideas, who trust in what arises and who can thereby rely on their abilities.

Sarah Ralfs: ...and who, on the basis that not everything is already specified in detail beforehand, recognised the possibility of playfully improvising, making their own artistic decisions and doing things their own way.

Max Linz: Currently, many feature film directors have the standpoint that they merely observe what happens and create model situations that then unfold their own logic. But with this kind of documentaristic jargon, you basically deny the constructedness of the principle of the feature film – and delegate all the cruelties that dominate what is left of the auteur film to higher principles of some kind or another, so that you need not admit that you are trying to approach remaining intensities of some kind or another by exploiting and reproducing actual societal injustice. I think it's better to be aware of the historicity of what you do and of the fact that the film you make doesn't stand outside of societal reality, but is a part of it.

Sarah Ralfs: I also think that the process just described does not occur solely in film, but is also quite generally fundamental to the production of art. The question is how you use art

Sarah Ralfs: Eine Konsequenz dieser Haltung ist auch, dass Max versucht, mit jedem Einzelnen im Team die jeweils beste Art der Zusammenarbeit zu finden. Prinzipiell sollen alle gut 'rüberkommen', also gut aussehen, gut getroffen sein – und nicht etwas verkörpern, was sie vielleicht verabscheuen. Jeder soll idealerweise den Raum bekommen, das zu tun, was er kann oder will.

Max Linz: Auch dies ist Teil des Selbstorganisationsprinzips: Weil man nicht zusammengehört wie in einem Ensemble und weil es die Möglichkeit, sich durch lange Proben gemeinsam auf die Dreharbeiten zu so einem Film vorzubereiten, nicht gibt, wird Selbstständigkeit zu einer Notwendigkeit.

Sarah Ralfs: Es geht dabei auch darum, Entscheidungen zu treffen und Verantwortung zu übernehmen dafür, wie man etwas darstellt.

Caroline Pitzen: Das ist auch für das Team hinter der Kamera von Bedeutung. Beispielsweise gibt es keine 'klassische' Auflösung, es werden keine Einstellungen 'abgearbeitet' an einem Drehtag. Wir alle sind von Bildern ausgegangen, die bestimmte Inhalte transportieren sollen. Damit haben wir gearbeitet – vor und hinter der Kamera.

Sarah Ralfs: Weil Film ein technisches Medium ist, das die uneinheitliche und unüberschaubare sinnliche Wirklichkeit mit technischen Operationen in ein audiovisuelles Bild transformiert, ist für das produktive Gelingen der Offenheit im Arbeitsprozess die Souveränität des technischen Stabs eine Grundvoraussetzung. Für die Arbeit an *Ich will mich nicht künstlich aufregen* hieß das, dass der Kameramann Carlos Andrés López, die Oberbeleuchterin Catalina Fernández und der Tonmeister Jaime Guijarro Bustamante häufig sehr schnell plausible Lösungen für die Umsetzung von Ideen gefunden haben, die wir spontan realisieren wollten. Diese Lösungen mussten jeweils der Grundidee des Films entsprechen oder sie besser noch übertreffen.

Caroline Pitzen: Für dieses Arbeitsprinzip braucht man also Leute, die mitdenken möchten, die Vertrauen haben in das, was sich ergibt, und die sich dabei auf ihre Fähigkeiten verlassen können.

Sarah Ralfs: Und die auf der Grundlage, dass eben nicht alles im Detail vorgeschrieben ist, auch die Möglichkeit erkennen, spielerisch zu improvisieren, selbst künstlerische Entscheidungen zu treffen und Setzungen vorzunehmen.

Max Linz: Momentan stellen sich viele Spielfilmregisseur/-innen auf den Standpunkt, sie würden lediglich beobachten, was passiert, sie würden modellhafte Situationen erzeugen, die dann ihrer eigenen Logik folgen. Mit so einer Art dokumentaristischem Jargon negiert man aber im Grunde die Konstruiertheit des Prinzips Spielfilm – und delegiert sämtliche Grausamkeiten, die das, was vom Autorenfilm übrig ist, dominieren, an irgendwelche höheren Prinzipien, um sich nicht eingestehen zu müssen, dass man durch die Bewirtschaftung und Reproduktion realen gesellschaftlichen Unrechts an irgendwelche Rest-Intensitäten heranzukommen versucht. Ich bin der Ansicht, dass es besser ist, sich der Geschichtlichkeit dessen, was man tut, bewusst zu sein, und auch der Tatsache, dass das, was man dreht, nicht außerhalb der gesellschaftlichen Realität steht, sondern ein Teil von ihr ist.

Sarah Ralfs: Ich denke auch, dass sich die oben beschriebene Auseinandersetzung nicht nur auf den Film oder das Kino bezieht, sondern ganz allgemein für die Produktion von Kunst grundlegend ist. Es geht dabei um die Frage, wie man sich mit der Kunst zur Welt in ihrer widersprüchlichen Komplexität in Beziehung setzt. Soll man versuchen, hermetisch

to set yourself in relation to the world with its contradictory complexity. Should you try to become hermetic and find a self-contained form that pursues a certain aesthetic concept? Our work is the opposite, I'd say, because it makes the attempt to open itself to complexity, to what emerges at different times, in different constellations and under certain thematic and formal givens, and to the possibility of pursuing certain associations and spontaneous ideas on the level of the production. This leads to something heterogeneous and eclectic that does not aim at an identity that is recognisable at all times.

Caroline Pitzen: Film in particular offers the possibility to relate various forms of reality to one another in their simultaneity, to associate and fit together things that seem extremely opposed or contradictory. In *Ich will mich nicht künstlich aufregen* there are associations and quotations, peculiar connections between places, between the historical, the artistic and the political. What form did working with the editor and filmmaker René Frölke take? And when editing, to what degree did you carry out certain formal placements that create for the viewers a perceptual situation that seems familiar and at the same time unfamiliar?

Max Linz: After I had arranged the material in accordance with the script, René joined in for the fine-tuning. The point was to process the individual sequences to give them the right 'temperature' within the whole. To that end, we not only altered the length of the shots, but at the same time also began with the colour correction and the sound design in order to bring out the specific qualities of individual scenes; for example, to underscore certain aesthetic references, for instance to television formats. It was important to me that the dissimilar forms of expression that the film deals with did not cancel out or cast doubt on one another or make one another seem like opposites. Sylvia Federici has the idea that American college graduates who can't pay back their student loans should show solidarity with Indian self-employed women who can't service their NGO credits, because both groups have gone into debt for a market on which their product or qualification has no chance at all. That may initially sound unrealistic or highly constructed, because the two groups know little about one another and live under dissimilar conditions. But such analogies make it possible to set situations in relation to one another, situations that are normally perceived as separate phenomena and, accordingly, separate people and their situations. Precisely by means of an aesthetic experience like what one has in cinema, it could be possible to locate oneself on this map of the world and to generate a desire to overcome these divisions. I think the power of this rather undialectical process of montage could consist in producing improbable connections between components of a shared reality that are no longer perceived as opposites.

Berlin, January 2014

Max Linz was born in 1984. After studying film studies at the Freie Universität Berlin and the Sorbonne Nouvelle Paris 3, he was a guest auditor at seminars by Thomas Arslan at the Berlin University of the Arts. He has studied directing at the German Film and Television Academy Berlin (DFFB) since 2008.

zu werden und eine geschlossene Form zu finden, die ein bestimmtes ästhetisches Konzept verfolgt? Unsere Arbeit ist eher das Gegenteil, würde ich sagen, weil sie den Versuch unternimmt, sich für die Komplexität zu öffnen, für das, was zu unterschiedlichen Zeitpunkten, in den jeweiligen Konstellationen, unter bestimmten thematischen und formalen Setzungen entsteht, und für die Möglichkeit, auch auf der Ebene der Produktion bestimmten Assoziationen und Einfällen nachzugehen. Dadurch entsteht etwas Heterogenes, Eklektisches, das nicht auf eine jederzeit wiedererkennbare Identität abzielt.

Caroline Pitzen: Gerade im Film besteht ja die Möglichkeit, verschiedene Realitätsformen in ihrer Gleichzeitigkeit aufeinander zu beziehen; Dinge, die extrem gegensätzlich oder widersprüchlich erscheinen, zusammenzudenken und zu montieren. In *Ich will mich nicht künstlich aufregen* gibt es Assoziationen und Zitate, eigenartige Verknüpfungen von Orten, von Historischem, Künstlerischem und Politischem. Wie hat sich die Zusammenarbeit mit dem Editor und Filmemacher René Frölke gestaltet? Und inwiefern habt ihr im Schnitt bestimmte formale Setzungen vollzogen, die für den Zuschauenden eine Wahrnehmungssituation schaffen, die gleichzeitig bekannt und doch unbekannt scheint?

Max Linz: Nachdem ich das Material dem Drehbuch entsprechend geordnet hatte, kam René für den Feinschnitt dazu. Dabei ging es darum, die einzelnen Sequenzen so zu bearbeiten, dass sie im Gesamtgefüge die 'richtige Temperatur' haben. Zu diesem Zweck haben wir nicht nur die Dauer der Einstellungen bearbeitet, sondern gleich auch mit Farbkorrektur und Sounddesign begonnen, um die spezifischen Qualitäten einzelner Szenen deutlich herauszuarbeiten – und beispielsweise bestimmte ästhetische Referenzen, etwa an Fernsehformate, zu verdeutlichen. Es war mir wichtig, dass die ungleichen Ausdrucksweisen, mit denen der Film umgeht, sich nicht gegenseitig aufheben oder in Frage stellen und auch nicht als Gegensätzlichkeiten erscheinen. Bei Sylvia Federici gibt es den Gedanken, dass amerikanische College-Absolvent/-innen, die ihre 'student loans' nicht zurückzahlen können, sich mit indischen 'self-employed women' solidarisieren, die ihre NGO-Kredite nicht bedienen können, weil beide Gruppen sich für einen Markt verschuldet haben, auf dem ihr Produkt bzw. ihre Qualifikation gar keine Chance hat. Das klingt zunächst vielleicht unrealistisch oder sehr konstruiert, weil beide Gruppen voneinander wenig wissen und unter unähnlichen Bedingungen leben. Solche Analogiebildungen ermöglichen es einem jedoch, Verhältnisse zueinander in Beziehung zu setzen, die normalerweise als voneinander getrennte Phänomene wahrgenommen werden und entsprechend auch die Menschen und ihre Situation voneinander trennen. Gerade über eine ästhetische Erfahrung, wie man sie im Kino macht, könnte es doch möglich sein, sich selbst auf dieser Weltkarte zu verorten und ein Begehren zu erzeugen, diese Spaltungen zu überwinden. Ich denke, dass die Kraft dieses eher undialektischen Montageverfahrens darin bestehen könnte, unwahrscheinliche Verbindungen herzustellen zwischen den nicht mehr als Gegensätze begriffenen Bestandteilen einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit.

Berlin, Januar 2014



Max Linz wurde 1984 geboren. Nach einem Studium der Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und der Sorbonne Nouvelle Paris 3 war er Gasthörer bei Thomas Arslan an der Universität der Künste Berlin. Seit 2008 studiert er Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Films

2011: *Die Finanzen des Großherzogs Radikant Film / The Finances of the Grand Duke Radicant Film* (33 min.). 2012: *Das Oberhausener Gefühl – Eine Depressentation in zehn Folgen* (68 min). 2014: *Ich will mich nicht künstlich aufregen / Asta Upset*.

Country: Germany 2014. **Production company:** Amerikafilm, Berlin (Germany); Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin (Germany); Rundfunk Berlin-Brandenburg, Berlin (Germany). **Director:** Max Linz. **Screenwriter:** Max Linz. **Director of photography:** Carlos Andrés López. **Production design:** Jil Bertermann, Merle Vorwald. **Costume design:** Pola Kardum. **Sound:** Jaime Bustamante. **Composer:** Tamer Fahri Özgönenc. **Sound editor:** Tobias Bilz. **Editor:** Max Linz, René Frölke. **Assistant director:** Caroline Pitzen. **Producer:** Maximilian Haslberger.

Cast: Sarah Ralfs (Asta Andersen), Pushpendra Singh (Waris Singh), René Schappach (René Rausch), Hannelore Hoyer (Dagmar Andersen), Barbara Heynen (Leontine Stein), Luis Krawen (Art Vandelay), Kerstin Grassmann (Kerstin), Nele Winkler (Hannah Husching), Nina Tecklenburg (Wilhelmine Askwitt), Franz Beil (Viktor von Wolzogen), Franz Friedrich (writer-in-residence), Hamza Chehade (PR person), Daniel Hoevels (Marc Möbius).

Format: DCP, colour. **Running time:** 84 min. **Language:** German, English. **World premiere:** 10 February 2014, Berlinale Forum. **Contact:** info@amerikafilm.de, Berlin (Germany).

Filme

2011: *Die Finanzen des Großherzogs Radikant Film / The Finances of the Grand Duke Radicant Film* (33 Min.). 2012: *Das Oberhausener Gefühl – Eine Depressentation in zehn Folgen* (68min). 2014: *Ich will mich nicht künstlich aufregen / Asta Upset*.

Land: Deutschland 2014. **Produktion:** Amerikafilm, Berlin (Deutschland); Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin (Deutschland); Rundfunk Berlin-Brandenburg, Berlin (Deutschland). **Regie:** Max Linz. **Buch:** Max Linz. **Kamera:** Carlos Andrés López. **Production Design:** Jil Bertermann, Merle Vorwald. **Kostüme:** Pola Kardum. **Ton:** Jaime Bustamante. **Musik:** Tamer Fahri Özgönenc. **Tonschnitt:** Tobias Bilz. **Schnitt:** Max Linz, René Frölke. **Regieassistent:** Caroline Pitzen. **Produzent:** Maximilian Haslberger.

Darsteller: Sarah Ralfs (Asta Andersen), Pushpendra Singh (Waris Singh), René Schappach (René Rausch), Hannelore Hoyer (Dagmar Andersen), Barbara Heynen (Leontine Stein), Luis Krawen (Art Vandelay), Kerstin Grassmann (Kerstin), Nele Winkler (Hannah Husching), Nina Tecklenburg (Wilhelmine Askwitt), Franz Beil (Viktor von Wolzogen), Franz Friedrich (Writer-in-residence), Hamza Chehade (Öffentlichkeitsarbeiter), Daniel Hoevels (Marc Möbius).

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 84 Min. **Sprache:** Deutsch, Englisch. **Uraufführung:** 10. Februar 2014, Berlinale Forum. **Kontakt:** info@amerikafilm.de, Berlin (Deutschland).