



Montag kommen die Fenster

Windows on Monday

Regie: Ulrich Köhler

Land: Deutschland 2006. **Produktion:** ö Filmproduktion Löprich und Schlösser, Berlin; ZDF (Das kleine Fernsehspiel), Mainz. **Buch,** **Regie:** Ulrich Köhler. **Kamera:** Patrick Orth. **Ausstattung:** Silke Fischer, Volko Kamensky. **Kostüme:** Birgitt Kilian. **Licht:** Theo Lustig. **Ton:** Johannes Grehl. **Tongestaltung:** Tobias Peper. **Mischung:** Pierre Brandt. **Schnitt:** Kathrine Granlund. **Regieassistent:** Annette Drees. **Klimatechnik:** Jochen Dehn. **Produktionsleitung:** Heino Herrenbrück. **Herstellungsleitung:** Frank Löprich. **Produzentin:** Katrin Schlösser. **Redaktion:** Christian Cloos (ZDF/Das kleine Fernsehspiel).

Darsteller: Isabelle Menke (Nina), Hans-Jochen Wagner (Frieder), Amber Bongard (Charlotte), Trystan Wyn Pütter (Christoph), Elisa Seydel (Nathalie), Ilie Năstase (David Ionescu), Ursula Renneke (Maria), Ingo Haeb (Frank), Hartmut Becker (Herr Buchner), Tatja Seibt (Frau Buchner), Harry Baer (Herr Zander), Devid Striesow (Fenstermacher), Stefan Kriekhaus (Alexander), Anna Berger (Sandra), Jan Menzen (Stephan), Sascha Lienert (Nico).

Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 88 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 10. Februar 2006, Internationales Forum, Berlin. **Deutscher Verleih:** Alamode Film, Nymphenburgerstr. 36, 80335 München. Tel.: (49-89) 1799 9210, Fax: (49-89) 1799 9213, email: info@alamodefilm.de **Kontakt:** ö Filmproduktion Löprich und Schlösser, Langhansstr. 86, D-13086 Berlin. Tel.: (49-30) 446 7260, Fax: (49-30) 4467 2626, email: mail@oefilm.de

Inhalt

Eine neue Stadt, ein neues Haus – es könnte ein glücklicher Moment sein im Leben einer Kleinfamilie. Die Ärztin Nina hat ein paar Tage Urlaub genommen. Hausmann Frieder legt Fliesen. Tochter Charlotte spielt in ihrem neuen Kinderzimmer. Doch Nina steht entfremdet in den halbleeren Räumen und beschließt wegzufahren – ohne ihrer Familie eine Nachricht zu hinterlassen.

Sie besucht ihren Bruder im Ferienhaus der Eltern, streift ziellos durch eine surreale Mittelgebirgslandschaft und findet sich bei einem alternden Tennis-Star in einem Sporthotel wieder, einem Beton-Ufo aus einer anderen Zeit. Ninas Ausbruchversuch gipfelt nicht in existenzialistischer Revolte, sondern in der flüchtigen Begegnung zweier Menschen, die sich nicht mehr heimisch fühlen in ihrer Welt. Wie eine Schlafwandlerin kehrt sie Schritt für Schritt zu ihrer Familie zurück.

Über den Film

Ulrich Köhlers zweiter Spielfilm erzählt von der Orientierungslosigkeit der Mittelklasse. Er verfolgt das Thema seines Debüts *Bungalow* weiter: Isabelle Menkes Nina ist gleichsam die große Schwester des spätpubertären Deserteurs Paul, der sich in passiver Auflehnung von der Truppe entfernt hatte. Doch was für Paul noch ein wenig verbindliches Spiel war, hat für Ninas Generation eine andere Tragweite. Ihr Dilemma entfaltet sich in radikaler Offenheit, frei von psychologisierendem Erklären. Die langen, schwebenden Bilder des Kameramanns Patrick Orth ziehen uns hinein in eine befremdende, unheimlich gewordene Welt, die doch erschreckend vertraut ist.

Produktionsmitteilung

Interview mit dem Regisseur

Frage: Im Mittelpunkt deines Films steht eine junge Mutter, die aus ihrer Familie ausbricht. Wie kamst du auf dieses Thema?

Ulrich Köhler: Den Wunsch, einen Film über eine moderne Kleinfamilie zu drehen, hatte ich schon lange. Eine Freundin von mir, die Künstlerin Jeanne Faust, ist Mutter geworden – die erste Familie in meinem Freundeskreis – und realisierte eine beeindruckende Fotoserie mit dem Titel *Familienfallen*. Leider konnte ich Jeanne und ihre Familie nicht dazu überreden, in einem Spielfilm mitzuwirken. Aber immerhin haben wir eine kleine Filminstallation mit dem Titel *White Calf* gemacht, die das Thema aufgreift. Auch Literatur war ein wichtiger Einfluss, vielleicht sogar wichtiger als Filme. Im Bücherregal meiner Mutter habe ich *Der Fall Franza* von Ingeborg Bachmann entdeckt. Plötzlich wollte ich alles lesen, was ich vorher in meiner Ignoranz als 'Frauenliteratur' abgetan hatte. Nach der Lektüre von Bachmann beschäftigte ich mich mit Marlen Haushofers *Die Wand* und vor allem mit *Die Tapetentür* – aber natürlich auch mit männlichen Autoren, die über Frauen geschrieben haben, wie Fontane und Flaubert.

Frage: In deinem ersten Film *Bungalow* desertiert ein junger Rekrut, aber er verhält sich dabei ziellos, passiv. In *MONTAG KOMMEN DIE FENSTER* geht es ebenfalls um einen richtungslosen Ausbruch. Was macht deine Figuren unzufrieden und orientierungslos?

U.K.: Das sind unterschiedliche Figuren mit unterschiedlichen Problemen. Nina ist aus der Großstadt Berlin in die Provinzstadt Kassel gezogen. Davor schien in ihrem Leben noch vieles möglich. Nun plötzlich zurt sich alles zusammen. Bald wird sie wissen, mit welchen Fliesen sie den Rest ihres Lebens verbringt. Da kann einem doch schon mal die Laune vergehen, oder?

Synopsis

A new city, a new house – it could be a happy moment in a family's life. Nina, a doctor, has taken a few days of vacation. House-husband Frieder is laying tile. Their daughter Charlotte plays in her new room. But Nina feels alienated in the half-empty rooms and decides to drive away – without letting her family know.

She visits her brother in their parents' vacation home, moves aimlessly through a surreal mountain landscape, and finds herself with an aging tennis star in a sports hotel, a concrete UFO from another era. Nina's attempt to break out does not lead to an existential revolt, but to a fleeting encounter between two people who no longer feel at home in their worlds. Like a somnambulist, she returns, step by step, to her family.

About the film

Ulrich Köhler's second feature film is a story about middle-class lack of orientation. It continues the theme of his debut, *Bungalow*: Isabelle Menke's Nina is like a big sister of the late-adolescent deserter Paul, who goes awol in passive resistance. But what was a game with few consequences for Paul has greater effects for Nina's generation. Her dilemma unfolds in radical openness, with no psychologizing explanations. Cameraman Patrick Orth's long, floating images draw us into a disturbing but frighteningly familiar world.

Production note

Interview with the director

Question: At the center of this film is a young mother who breaks away from her family. How did you come up with this theme?

Ulrich Köhler: I had long had the desire to make a film about a modern nuclear family. A friend of mine, the artist Jeanne Faust, has become a mother – the first family in my circle of friends – and she created an impressive series of photos titled *Family Traps*. Unfortunately, I was unable to persuade Jeanne and her family to collaborate on a feature film. But at any rate, we created a little film installation titled *White Calf* that takes up the topic. Literature was an important influence, too, maybe even more important than films. I discovered Ingeborg Bachmann's *Der Fall Franza* (*The Case of Franza*) on my mother's bookshelf. Suddenly I wanted to read everything that, in my ignorance, I had dismissed as "women's literature". After reading Bachmann, I've been focusing on things like Marlen Haushofer's *The Wall* and especially *The Jib Door* – but of course also on male writers who have written about women, like Fontane and Flaubert.

Question: In your first film *Bungalow*, a young recruit deserts, but then behaves aimlessly and passively. *WINDOWS ON MONDAY* is also about an aimless breakaway. What makes your figures dissatisfied and disoriented?

U.K.: They are different figures with different problems. Nina has moved from the big city, Berlin, to the provincial

Frage: Aber leidet sie nicht auch unter der allgemeinen Sinnkrise ihrer Generation?

U.K.: Ich glaube, dass diese Krise nicht nur unsere Generation bestimmt, sondern auch schon Musils Ulrich (*Der Mann ohne Eigenschaften*), Lowrys Konsul (*Unter dem Vulkan*) oder Bachmanns *Malina*. Die interessante Frage ist vielleicht: Leiden Menschen wirklich unter abstrakten Problemen, oder tun das nur Romanfiguren? Mit achtzehn hatte ich zu viele Existenzialisten gelesen und meinem postpubertären Leiden eine metaphysische Dimension gegeben. Später tat ich das als selbstverliebt-romantisches Pathos ab und war überzeugt davon, dass es für alles eine psychologische Erklärung gibt. Ich dachte, dass so gut wie jeder Weltschmerz durch die richtige Freundin oder den richtigen Freund zu beheben sei. Aber auch diese Sicht war zu einfach: Mentale Krisen haben meist konkrete Auslöser in einer Beziehung oder im Beruf. Sie können sich allerdings zu metaphysischen Krisen auswachsen. Menschen können darunter leiden, dass es keinen zwingenden Grund dafür gibt, gut zu sein oder am Leben zu bleiben – und eine Mutter kann darunter leiden, dass es keinen zwingenden Grund dafür gibt, ihre Tochter zu lieben, wenn man sie eigentlich ein bisschen langweilig findet.

Frage: Flieht Nina vor ihrem Mann oder vor ihrer Tochter?

U.K.: Vor beiden. Und vor Fenstern und Fliesen. Sie lässt nicht nur ihren Mann im Stich, sondern vor allem ihre Tochter. Sie ist bereit, Erwartungen zu enttäuschen, die an eine liebende Mutter gestellt werden. Letztlich interessiert mich wie auch bei *Bungalow* die Frage, was passiert, wenn gesellschaftlicher Konsens, wenn selbstverständlich geglaubte Handlungsnormen aufgekündigt werden. Darin besteht die Versuchsordnung dieser beiden Filme.

Frage: Deine Figuren werden nicht romantisiert. Deine Erzählhaltung ist eher beobachtend, und du weißt keine Lösung für diese Probleme.

U.K.: Ich will nicht intelligenter sein als meine Protagonisten und bin auch nicht intelligenter als mein Publikum.

Frage: Was hast du eigentlich gegen Psychologie?

U.K.: Ich habe nichts gegen Psychologie als Wissenschaft, aber die Psychologisierung von Figuren im Film birgt die Gefahr, dass Zusammenhänge vereinfacht werden. Keine Biografie ist komplex genug, um das Verhalten eines Menschen zu erklären. Figurenhintergründe, zu deren Ausplaudern du mich immer wieder verlockst, sind nur erzählerische Hilfsmittel. Autoren, die meinen, ihre Figuren vollständig erklären zu können, haben den Glauben an die menschliche Freiheit verloren. Gerade das irrationale, überraschende, amoralische Verhalten von Figuren macht eine der größten Faszinationen des Kinos aus – angefangen bei Scarlett O'Hara über Pierrot le Fou bis hin zu Rosetta.

Frage: Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den Schauspielern?

U.K.: Es hat Spaß gemacht. Während der Proben haben Isabelle und Hans-Jochen oft witzig improvisiert. Davon ist einiges in das Script eingeflossen. Den Schlussdialog im Film zum Beispiel – bis auf den letzten Satz: „Das Leben ist voller Überraschungen“ – hätte ich schon beim Drehen weglassen sollen. Den habe ich gehasst. Ich habe einen Preis ausgelobt für den besten Synchronsatz und ihn in der Mischung ausgetauscht. So kam es zu: „Das war einfach so 'ne Böschung.“ Das Problem ist bloß: Wenn ich den Satz jetzt höre, kann ich die Szene nicht mehr ernst nehmen. Das Leben ist voller Böschungen ...

Frage: In MONTAG KOMMEN DIE FENSTER gibt es einerseits eine Art Realismus des Erzählens – auch dadurch, dass du oft in Realzeit erzählst. Gleichzeitig wirkt jedoch alles sehr komponiert, beinahe stilisiert.

town of Kassel. Earlier, her life seemed to offer many possibilities. But now everything is closing in on her. Soon she'll know which tiles she'll be spending the rest of her life surrounded by. That's enough to spoil a person's mood, isn't it?

Question: But isn't she also suffering from her generation's general crisis of meaning?

U.K.: I think this crisis shapes not only our generation, but also already that of Musil's Ulrich (*The Man Without Qualities*), Lowry's Consul (*Under the Volcano*), and Bachmann's *Malina*. – The interesting question may be: Do people really suffer from abstract problems, or do only characters in novels do that? At eighteen, I had read too many existentialists and had given my post-adolescent sufferings a metaphysical dimension. Later I dismissed that as self-infatuated, romantic pathos; I was convinced that there was a psychological explanation for everything. I thought that just about any world-weariness could be cured by the right boyfriend or girlfriend. But this way of looking at things was too simple: mental crises usually have concrete triggers in a relationship or in one's occupation. But they can expand to become metaphysical crises. People can suffer from the fact that there is no compelling reason to be good or to remain alive – and a mother can suffer from the fact that there is no compelling reason to love her daughter, if she actually considers her a little boring.

Question: Is Nina fleeing her husband or her daughter?

U.K.: Both of them. And she's fleeing windows and tiles. She is leaving not only her husband, but above all her daughter in the lurch. She is willing to disappoint the expectations placed on a loving mother. Ultimately, what interests me – as in *Bungalow* – is the question of what happens when someone opts out of society's consensus and norms of behavior that are taken for granted. This is the experiment that both films set up.

Question: Your characters are not romanticized. Your narrative stance is more observing, and you don't know any solution for these problems.

U.K.: I don't want to be more intelligent than my protagonists, nor am I more intelligent than my audience.

Question: What do you have against psychology?

U.K.: I don't have anything against psychology as a science, but psychologizing figures in a film poses the danger of oversimplifying situations. No biography is complex enough to explain a person's behavior. The backgrounds of figures, which you are always trying to lure me into revealing, are merely an auxiliary narrative means. Authors who think they can completely explain their characters have lost their belief in human freedom. Precisely the irrational, surprising, amoral behavior of characters is one of the great fascinations of the movies – starting with Scarlett O'Hara and moving through Pierrot le Fou to Rosetta.

Question: What was it like to work with the actors?

U.K.: It was fun. During the rehearsals, Isabelle and Hans-Jochen often improvised very wittily. Some of these improvisations were adopted in the script. For example, the

U.K.: Realismus ist kein Ziel für mich – ich weiß immer noch nicht, was das sein soll. Der Alltag ist eher Ausgangspunkt, Material. Stilisierung ist auch kein Ziel, sondern etwas, das mir unterläuft. Vieles an meinen Filmen, was nach Konzept aussieht, ist Intuition. Ich glaube, ich bin jemand, der in künstlerischen Fragen sehr ökonomisch denkt – leider nicht immer im Leben. Da der Spielrhythmus innerhalb einer Szene in all meinen Filmen ähnlich ist, muss ich annehmen, dass etwas von meiner Langsamkeit auf die Schauspieler abfährt. Sowohl Isabelle als auch Lennie aus *Bungalow* sind von Natur aus keine Phlegmatiker.

Frage: MONTAG KOMMEN DIE FENSTER ist dein zweiter Film, und es ist offensichtlich, dass er an *Bungalow* anknüpft; zusammen wirken beide Filme fast wie der Anfang einer Trilogie.

U.K.: MONTAG KOMMEN DIE FENSTER wird jetzt wahrscheinlich in einer Kontinuität gesehen; dabei hatte ich mir fest vorgenommen, anders zu arbeiten als bei dem vorherigen Projekt. Das Team war wesentlich kleiner als bei *Bungalow*, und ich wollte die Kamera dem Spiel unterordnen. Aber davon werden die Schauspieler am Ende wenig gemerkt haben. Ich wollte höher auflösen, mehr schneiden, und habe doch immer so inszeniert, dass wir die Szene in einer Einstellung erzählen konnten. Ich wollte ein dialogreiches Buch schreiben, aber mit jeder Überarbeitung fielen Sätze weg.

Frage: Du kannst den Minimalisten in dir eben nicht bremsen ...

U.K.: Ja, ich bin scheinbar sehr gefangen in mir selbst. Und ein Minimalist bin ich leider nur künstlerisch, nicht produktionstechnisch. Vielleicht muss man mich einfach mal ohne Geld mit drei Schauspielern und einer Videokamera auf einer Insel abwerfen – vielleicht entwickle ich dann etwas Neues. Sonst hängen doch wieder fünfundzwanzig Leute und vier Bergsteiger an einem zwölfstöckigen Hotel, um eine achtzig Meter lange rosa Geschenkschleife anzubringen – diese Szene wäre übrigens um ein Haar beim Schnitt rausgeflogen ...

Interview: Jacob Hessler, Berlin, 6. Januar 2006

Biofilmografie

Ulrich Köhler wurde am 15. Dezember 1969 in Marburg/Lahn geboren. Er studierte von 1989 bis 1991 Kunst in Quimper (Frankreich), anschließend Philosophie in Hamburg. Ein Studium der Visuellen Kommunikation an der dortigen Hochschule für bildende Künste schloss er 1998 ab. MONTAG KOMMEN DIE FENSTER ist sein zweiter abendfüllender Spielfilm.

Filme / Films

1996: *Epoxy* (Kurzfilm, zus. mit Nina Könnemann). 1997: *Maria Tokyo* (Kurzfilm). *Starsky* (Kurzfilm). 1998: *Palü* (Kurzfilm, zus. mit Jochen Dehn). *Rakete* (Kurzfilm). 2002: *Bungalow*. 2006: MONTAG KOMMEN DIE FENSTER / WINDOWS ON MONDAY.



Ulrich Köhler

final dialogue in the film – except for the last sentence, “Das Leben ist voller Überraschungen”, “Life is full of surprises”. I shouldn’t have shot it. I hated it. So I offered a prize for the best synchronizable replacement sentence and edited it in. That’s how it came to “Das war einfach so ‘ne Böschung, “That was simply a slope”. The problem is, when I hear that sentence now, I can no longer take the scene seriously. Life is full of slopes...

Question: On the one hand, WINDOWS ON MONDAY has a kind of realism of narration – also because you often tell the story in real time. But at the same time, it all seems very composed, almost stylized.

U.K.: I don’t make a goal of realism – I never know what that’s supposed to be. Everyday life is more a starting point, material. Stylization isn’t a goal either, but something that creeps in on me unawares. Much of what looks like a concept in my films is intuition. I think I am someone who thinks very economically in artistic questions – though unfortunately not always in life. Since the rhythm of action within a scene is similar in all my films, I have to assume that something of my own slowness rubs off on the actors. Neither Isabelle nor Lennie from *Bungalow* are phlegmatic by nature.

Question: WINDOWS ON MONDAY is your second film, and it is obvious that it takes up the thread of *Bungalow*; together, the two films almost seem like the beginning of a trilogy.

U.K.: WINDOWS ON MONDAY is probably seen in a continuity now; this even though I had firmly resolved to work differently from in my last project. The team was much smaller than in *Bungalow*, and I wanted to subordinate the camera to the action. But in the end, the actors will not have noticed much of this. I wanted to resolve the scenes in greater detail, do more editing, but in the end I directed in such a way that we could narrate the scene from one camera position. I wanted to write a script rich in dialogue, but sentences were shed with each reworking.

Question: You just can’t stop the minimalist in you...

U.K.: Yes, I appear to be imprisoned in myself. And unfortunately I am a minimalist not only artistically, but also in terms of production technology. Maybe they ought to cast me away on an island with three actors and a video camera and no money – maybe then I’ll develop something new. Otherwise twenty-five people and four mountain climbers will hang again from a twelve-storey hotel to tie an eighty-meter pink bow on it. By the way, this scene came within an inch of landing on the cutting room floor...

Interview: Jacob Hessler, Berlin, January 6, 2006

Biofilmography

Ulrich Köhler was born on December 15, 1969 in Marburg/Lahn. He studied art in Quimper, France from 1989 to 1991 and then philosophy in Hamburg. He completed studies in visual communication at Hamburg’s College for Visual Arts in 1998. WINDOWS ON MONDAY is his second feature film.