

Mediendossier

Fish & Cat

(Mahi va gorbah)

Shahram Mokri, Iran 2013



VERLEIH

trigon-film
Limmatauweg 9
5408 Ennetbaden
Tel. 056 430 12 30
www.trigon-film.org

MEDIENKONTAKT

Tel. 056 430 12 35
medien@trigon-film.org

BILDMATERIAL

www.trigon-film.org

MITWIRKENDE

Regie	Shahram Mokri
Drehbuch	Shahram Mokri
Ko-Autorin	Nasim Ahmadpoor
Kamera	Mahmoud Kalari
Ausstattung	Amir Esbati
Make up	Ehsan Ronasi & Shiva Pakniat
Musik	Christophe Rezai
Ton	Parviz Abnar
Produzent	Sepehr Seifi
Ausführender Produzent	Shahzad Seifi
Produktionsleitung	Mehdi Badrloo
Land	Iran
Jahr	2013
Dauer	134 Minuten
Sprache/UT	Farsi d/f

DARSTELLENDEN

Abed Abest	Parviz
Mona Ahmadi	Nadia
Ainaz Azarhoush	Parvaneh
Nazanin Babaei	Shirin
Mohammad Berahmani	Junge
Siavash Cheraghipoor	Vater
Saeed Ebrahimifar	Saeed
Alireza Esapoor	Guard
Neda Jebraeili	Mina
Shadi Karamroudi	Maral
Babak Karimi	Babak
Mohammad Reza Maleki	Jamshid
Faraz Modiri	Kambiz
und weitere	

FESTIVALS/PREISE

Special Prize at Venice Film Festival 2013 - Horizons Award

Dubai International Film Festival: Muhr AsiaAfrica Special Jury Prize

Film Festival Lisboa - Best Film Award

FIFF Fribourg: FIPRESCI Prize; Youth Jury Award

Istanbul Film Festival: Best Film & Critic's Award

Toronto International Film Festival

Sydney Film Festival

São Paulo International Film Festival

Busan International Film Festival

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo



KURZINHALT

Einmal mehr überrascht das iranische Kino mit einem Regisseur, der neue Wege beschreitet. Shahram Mokri hat seinen zweiten langen Film nicht nur in einer einzigen Einstellung gedreht, er trickst dabei auch noch den linearen Lauf der Zeit mit verblüffenden Erzählschlaufen aus. Sein Verfahren passt perfekt zur Geschichte zwischen Alltag und Alptraum, in der drei Köche mit dubiosem Fleischgeschmack auf eine Gruppe junger Camper treffen.

LANGFASSUNG

Der Vorspann greift einen Fait divers auf, wonach Köche eines iranischen Restaurants in den 90er Jahren ihren Gästen Menschenfleisch serviert haben sollen. Diese kulinarische Verirrung wurde seinerzeit in Verbindung gebracht mit dem Verschwinden einiger Studenten aus Teheran.

Die Eröffnungsszene zeigt zwei angejahrte Männer vor ihrem Restaurant in einem Wald am See. Sie hantieren mit Fleisch. Ein Auto voller junger Leute kommt angefahren und erkundigt sich bei den beiden nach dem Weg zum See. Bevor sie Antwort erhalten, werden sie ausgefragt, höflich zuerst, insistent und beinahe bedrohlich mit der Zeit, schliesslich fahren die Jungs aber weiter.

Nun brechen die beiden Männer mit einem blutroten Sack auf und hinein in den Wald, sie scheinen ein klares Ziel vor Augen zu haben, unterhalten sich locker über ihren Koch, über Musik, über die Mangelware Fleisch, über Ereignisse in der Gegend. Nach und nach treffen sie auf verschiedene junge Leute, alles StudentInnen, die sich am See einfänden, um an einem Wettbewerb im Drachensteigen teilzunehmen. Einige sind schon länger da, andere schlagen gerade ihre Zelte auf. Man begrüsst sich, tauscht Neuigkeiten aus, Erinnerungen auch, und hin und wieder ist von einer Kollegin die Rede, die vermisst wird.

Während wir mit den beiden dubiosen Gestalten weiter durch den Wald ziehen, beginnen wir uns einen Reim zu machen über ihr Ansinnen, über ihre Begegnungen und die Unterhaltungen der StudentInnen. Ein ehemaliger Journalist scheint direkt aus dem Jenseits am See aufzukreuzen, nicht alle können ihn sehen. Ab und zu taucht ein seltsames Zwillingsspaar auf, das auf einem Stecken aufgespiesstes Gefieder durch den Wald schleppt, ab und zu kommen einem Szenen verdächtig bekannt vor. Haben wir das nicht schon mal erlebt? Wie ist das möglich? Shahram Mokri führt uns in einer Einstellung auf einem Möbiusband durch den Wald und durch Raum und Zeit. Die Fussreise der beiden Männer endet nach 130 Minuten wieder beim Restaurant und einer Szene, in der sich der Koch - bis anhin nur in Erzählungen erwähnt - mit einer jungen Studentin unterhält, doch in welcher Zeitschleife befinden wir uns genau?

REGISSEUR

Shahram Mokri wurde in Marand im Iran geboren und hat an der Universität *Sooreh* in Teheran Film studiert. Seit 2000 hat er über 20 Kurz- und Dokumentarfilme realisiert und an 8 TV-Serien mitgearbeitet. Mit seinen Kurzfilmen ebenso wie mit seinem ersten Langfilm *Ashkan, The Charmed Ring And Other Stories* erlangte Shahram Mokri internationale Anerkennung.

Filmografie (Auszug):

2013 *Fish & Cat*, Spielfilm

2011 *Raw, Cooked, Burned*, Kurzfilm

2010 *Youth And Art*, Dokumentarfilm

2009 *Ashkan, The Charmed Ring And Other Stories*, Spielfilm

2007 *Ando-C*, Kurzfilm

2006 *This Is The Question*, Dokumentarfilm

2005 *Limit of Circle*, Kurzfilm

2002 *Dragonfly Storm*, Kurzfilm

2000 *Electric Shock And Fly*, Kurzfilm



SHAHRAM MOKRI IM GESPRÄCH

Drehbucharbeit für eine Plansequenz

Wie muss man sich das Drehbuch eines Filmes vorstellen, der aus einer einzigen Einstellung besteht, aus einer gut zweistündigen Plansequenz?

Das ist eine schwierige Sache, denn ein Drehbuch, so wie wir es an Filmschulen lernen oder aus einschlägiger Literatur kennen, ein Drehbuch mit einer Szenenabfolge und den dazu notwendigen Beschreibungen, ist etwas ganz anderes als ein Drehbuch, das es für einen Film mit einer Plansequenz braucht.

In den mehr als einhundert Jahren Filmgeschichte, auf die wir nun zurückblicken können, gibt es nur wenige Filme, die in Realzeit sich abspielen und deren Handlung in einer einzigen Einstellung spielt. Was speziell ist an den bisherigen Beispielen: Die Zeit läuft in ihnen immer vorwärts. Im Unterschied dazu wollte ich einen Film drehen, der sich in einer realen Zeitspanne abspielt, in dem die Zeit aber nicht einfach vorwärts tickt, sie sollte vielmehr Flashbacks in ihrem Ablauf haben und Ausblicke nach vorne. Dafür hatte ich keinerlei Modell oder keine methodische Grundlage.

Die Bilder von M.C. Escher

Ein Film wie *Russian Ark* von Alexander Sokurov existierte bereits und wird auch in Vergleichen immer wieder erwähnt, aber diese Filme waren nicht das, was mir vorschwebte. Die Arbeit an einem solchen Projekt, die Kameraarbeit auch, bedeutet immer, dass wir von einem realistischen Film ausgehen, von einem Film in realer Laufzeit. Mir schwebte vor, einen Film zu gestalten, der mich von der realen Zeit weglocken vermag. Als ich begann, dieses Drehbuch zu schreiben, waren meine Ko-Autorin Nasim Ahmadpoor und ich die einzigen beiden, die daran glaubten, dass es möglich war, das zu erreichen. Die Leute, mit denen ich sprach, zweifelten, sie sagten mitunter, vielleicht ist das möglich, aber im Detail wird es sehr schwierig sein.

Als wir das Drehbuch zu schreiben begannen, gab es eigentlich nur eine Quelle der Unterstützung, nur eine Grund-Inspiration: Es waren die Bilder von M.C. Escher. Wir haben angestrebt, mit konzentrischen Kreisen zu arbeiten. Natürlich würde es einen Anfang und ein Ende geben, aber wir wussten nicht, wie genau der Weg zwischen den beiden verläuft und wie wir diese geometrische Vorgabe umsetzen konnten.

Der Anfang des Films und der grosse Kreis sollten sechzig Minuten des Ganzen ausmachen, und die beiden kleineren Kreise und das Ende sollten zusammen noch einmal sechzig Minuten ergeben. Bei den Berührungspunkten der Kreise kann ich das Bild der Moebiuschleife nehmen mit seinen gebogenen Schlaufen – es war dieses Bild, das wir als Form im Kopf hatten.

Das klingt ja alles schön, ein bisschen theoretisch. Wie spielte sich das konkret ab?

Am Anfang sind wir eigentlich wie Architekten vorgegangen: Wir haben eine Maquette des Gebildes gemacht, genau so, wie es ein Architekt tut, ein Modell, und dieses war dann die architektonische Vorlage zu unserem Film. Daneben haben wir auf drei Dinge gebaut: Das Genre des Horrorfilms, Ereignisse aus dem Iran und die Erzählungen aus *1001 Nacht*. Wie wir es geschafft haben, diese drei Elemente zu einer Komposition zu vereinen, ist schwierig zu erklären. Das geschah in einer Art Workshop, indem wir ganz einfach mit den einzelnen Elementen innerhalb des Modells Dinge ausprobiert haben.

Wir haben ein naturgetreues Modell des Ortes angefertigt, an dem wir den Film drehen wollten, wir haben kleine Figuren modelliert, die die Personen im Film repräsentieren sollten, wir haben sie innerhalb dieses Raumes bewegt und haben zu diesem Zeitpunkt auch damit begonnen, ihre Dialoge schaffen. Es gibt keine Methode, auf die wir zurückgreifen konnten in der Geschichte des Kinos, von daher ist es auch recht schwierig, das zu erklären.

Escher und Moebius sind Vorbilder, die aber Dinge gestaltet haben, die endlos wirken. Wo lag denn das Kernproblem bei einem Film, der ja doch einen Anfang und ein Ende haben muss?

Als wir uns mit diesen konzentrischen Kreisen befasst haben, wurde rasch einmal klar, dass wir einen geeigneten Einstieg und Ausstieg brauchen würden, um die Kreise unendlich erscheinen zu lassen.

Bei Escher sieht man zum Beispiel Figuren, die die Treppe hochsteigen und andere, welche die Treppe runterkommen. Im selben Bild hat es aber nebenbei immer auch Figuren, die daran sind, die Szenerie zu verlassen und am Rand zu entweichen. Sie sind bereits nicht mehr in dieser Bewegung in Richtung des Unendlichen, aber vielleicht sind sie ja bereits daran, anderswo eine neue unendliche Bewegung zu beginnen.

Die Grenzen des Kreises

Wir haben deshalb mit einer Figur so begonnen, dass sie von einer Randstelle her kommt, und haben den Einstieg in einen neuen Kreis gesucht, in dem die Geschichte sich mit der Figur abspielen konnte. Ich hatte ja vor diesem Film bereits einen Kurzfilm gestaltet, der das Phänomen benennt: Die Grenzen des Kreises.

Ich habe in diesem Film eine Art Kreis gestaltet, bei dem man mit einer Einstellung beginnt und mit derselben Einstellung endet. Und ich habe mir gesagt, wenn ich diese beiden Einstellungen in eine Verbindung bringen konnte, dann müsste es möglich sein, zu jedem beliebigen Zeitpunkt einzusteigen und wieder auszusteigen. Das war wirklich die erste Erfahrung auf dem Weg, Fish & Cat zu realisieren.

Das ist ein spannendes Experiment, bei dem sich viele Fragen stellen. Du hast Russian Ark erwähnt, und es scheint mir, dass es doch Dinge gibt, die vergleichbar sind zwischen den beiden Filmen: Beide enden auf der live gespielten Musik. Ist das ein Zufall?

Ich wollte in meinem Film die anderen würdigen, die in die gleiche Richtung mit Plansequenzen experimentiert haben, und ich wollte den Respekt gegenüber diesem Genre des Kinos zum Ausdruck bringen. Für mich ist *Russian Ark* der wichtigste von allen und genau das Ende, auf das du anspielst. Es gibt einen anderen Film mit dem Titel *Nine Lives*, den ich im Kopf hatte, und einen weiteren Horrorfilm, *Silent House*, eine spanische Produktion. Dazu gesellen sich weitere Titel aus dem Horror-Genre im weitesten Sinn wie etwa Kubricks *Shining*, die alle nicht in einer Einstellung gedreht waren, aber doch aus ihrem Genre heraus inspirierten. Also war es kein Zufall, es war auch ein Ausdruck des Respekts, den ich gegenüber dieser Art von Filmen habe. Die Musik, die eine Figur im Walkman hört, ist Beethovens Mondscheinsonate. Das war ein Element, das ich aus Gus van Sants *Elephant* übernommen habe. Gerade bei diesem Film habe ich viel gelernt über die Kamerabewegungen.

Mit der Frage, ob das ein Zufall sei, meinte ich eigentlich mehr, ob die live gespielte Walzermusik hilft, den Kreis zu verlassen in den beiden Fällen?

Die Kamera in *Fish & Cat* muss zweimal Bewegungen machen, die unabhängig sind von den Bewegungen der Figuren. Der erste Teil, wenn sie aus der Landschaft zum Ort mit dem Gasthaus an der Strasse kommen und am Ende des Films, wenn sie sich abwenden von dem, was sich ereignen wird, da geht's direkt auf die Musik. Das sind diese beiden Bewegungen, die meine Entscheidung als Autor illustrieren können, denn ich will in diesen Momenten in den Kreis einsteigen beziehungsweise aus dem Kreis austreten. Wenn ich am Ende dieses Bild verlasse, dann geschieht das eher in der Art eines Traumes als in Wirklichkeit. Am Ende hilft die Musik tatsächlich, auszustiegen und ein Ende zu nehmen.

Die Einstellung als Element der Filme

In der Auseinandersetzung mit der Einstellung als Element der Filmerzählung kommt man darauf, festzustellen, dass das der Moment ist, in dem man «Action!» sagt und «Cut!» auf dem Set. Es ist der Moment, an dem die Zeit bestimmt wird. Mir schien es interessant, die Einstellung in einer ganz anderen Zeitstruktur zu überdenken. Was bedeutet eigentlich «Einstellung», und was ist die Beziehung zur «Einstellung»? Das war für mich ein Ausgangspunkt, und auf dieser Basis wollte ich Escher betrachten in Bezug auf das, was er mit der Perspektive machte.

Für M.C. Escher war klar, dass die Perspektive in den Bereich der visuellen Kunst gehörte und nur dort verwirklicht werden konnte. Später haben Architekten es geschafft, perspektivische Umsetzungen in der Art von Escher zu vollbringen, und ich sagte mir: Warum soll man das im Kino nicht versuchen? Das Mysterium, das wir in den Arbeiten von Escher finden, besteht darin, dass wir mit dem Auge die Bewegung verfolgen. Wenn man der Bewegung nicht folgt, versteht man das System von Escher nicht. Ich bin zum Schluss gekommen, dass man im Kino der Bewegung in einer einzigen Einstellung folgen sollte, um etwas Vergleichbares zu erreichen.

Bedeutet die gemachte Erfahrung nun auch, dass du auf dieser Spur weiterarbeiten möchtest?

Ich glaube, dass es noch viele Dinge gibt, die man erforschen und begreifen muss, um die Arbeit an der filmischen Sprache fortzuführen. Vielleicht ergibt sich da etwas Neues mit dem, was ich als Nächstes machen möchte.

Du hast mit Mahmoud Kalari gearbeitet als Chef-Kameramann, das ist ein sehr erfahrener Techniker, der über die Jahre hinweg bei vielen iranischen Filmen für die Kamera verantwortlich zeichnete, unter ihnen auch konventionellere Filme. Er ist ein hervorragender Kamera mann, aber dennoch die Frage: Warum er und nicht ein jüngerer, der mit dem Digitalen enger verbunden ist?

Meine erste Idee war es tatsächlich, einen jungen Kameramann zu finden, der mit den neuen Techniken vertraut ist und mit ihnen arbeitet. Zudem glaubte ich, dass der Enthusiasmus eines jungen Kameramanns für diese Art von Arbeit beflügelnd sein könnte und interessant. Der Vorschlag Kalari kam zunächst vom Produzenten des Films. Ich hatte meine Bedenken, weil er in ganz grossen Produktionen gearbeitet hatte in den letzten Jahren, und ich dachte, das könnte schwierig werden für ihn, in so eine kleine Produktion einzusteigen.

Dann sagte ich mir aber, wenn jemand wie er in unser Projekt einsteigt und sich auf das Experiment einlässt, dann kann das dem ganzen Team Auftrieb verleihen und Vertrauen, allein schon das Wissen darum, dass jemand wie er mitmacht. Wir waren ja eine sehr, sehr junge Gruppe, die Techniker, der Produzent und auch ich, wir alle waren sehr jung, und er konnte da mit seiner Erfahrung einiges an Stabilität einbringen.

Wirklich nur eine Einstellung?

Ich war allerdings überzeugt, dass er die Arbeit nicht annehmen würde. Wir haben ihm das Drehbuch per Mail geschickt, als er auf einem Dreh mit Asghar Farhadi (*About Elly, A Separation*) beschäftigt war. Bereits am darauffolgenden Morgen hat mich Mahmoud Kalari aus einer Drehpause heraus angerufen und mich gefragt: Wollen Sie wirklich den Film in einer einzigen Plansequenz drehen oder wollen Sie den Eindruck mit Tricks erreichen?

Ich versicherte ihm, dass ich das in einer einzigen Plansequenz drehen wollte, und er sagte mir: Sobald ich meinen Dreh hier beendet habe, werde ich an Ihrem Drehort sein. Bis es soweit war und sein Dreh mit Farhadi abgeschlossen war, unterhielten wir uns intensiv über das Kameramodell, mit dem wir arbeiten wollten. Er suchte eine Kamera, bei der der Akku ausreichend war und die Speicherkapazität genügen würde.

Der Dreh war kurz und dauerte ja nur so lang wie die eine Einstellung, also etwas mehr als zwei Stunden. Die Vorbereitungen waren intensiv, zunächst mit den Schauspielerinnen und Schauspielern im Trockenen in Teheran, dann die langen Proben vor Ort, bis ins letzte Detail hinein. Wie hat die Arbeit mit dem Kameramann sich abgespielt, denn, noch mehr als anderswo, ist er ja hier wirklich das Auge des Filmemachers?

In einer ersten Phase habe ich die Darstellenden ausgewählt und mich dabei für Schauspielerinnen und Schauspieler aus dem Theatermilieu entschieden, denn ich wollte, dass das Leute sind, die es gewohnt sind, in der Gegenwart zu spielen und die auch lange Dialoge memorieren können. In den Vorbereitungen mussten sie dann alles auswendig lernen, und wir haben vor allem an den Tonalitäten gearbeitet, also wie sie sich unterhalten sollten, in welchem Gefühlszustand sie sich befinden.

Am Drehort habe ich alle mitgenommen und allen alles gezeigt. Alle sollten sie genau auf dem Laufenden darüber sein, wer wann und wo auftritt und was sich da ereignet. Die Vorbereitungsarbeiten dazu hatte ich bereits davor mit meinen beiden Assistenten gemacht, wir sind an alle wichtigen Plätze gegangen, sie haben da die Szenen gespielt und ich habe sie gefilmt. Mein erster Assistent und ich, wir kannten den Film zu diesem Zeitpunkt bereits in und auswendig, die anderen wussten danach exakt, wie ihr Auftritt sich gestaltet und in welchem Kontext sie erscheinen. Ich hatte den ganzen Film also bereits mit einer kleinen Handkamera aufgezeichnet.

Als Mahmoud Kalari dann am Drehort ankam, habe ich ihm meinen Film gezeigt. Und während den drei Tagen, an denen wir die letzten Vorbereitungen trafen und alles immer wieder durchspielten, sagte er nichts und war nur da, so dass ich gedacht habe, er würde wieder aussteigen und den Dreh fallenlassen. Zu diesem Zeitpunkt kam dann die Kamera ins Spiel, und wir haben das Ganze mit ihr

betrachtet und im Zusammenspiel mit ihr als Akteurin noch einzelne Details korrigiert. Ich stellte dann fest, dass Mahmoud Kalari in dieser Zeit alles auswendig gelernt und erfasst hatte, so dass er präzise wusste, was sich zu jedem beliebigen Zeitpunkt abspielen würde. Eine unserer grössten Herausforderungen war die Arbeit mit dem Ton. Wir hatten alle möglichen Arten von Mikrofonen, festgesteckte an den Personen, versteckte in der Gegend, andere am Galgen. Überall lauerten Probleme.

Auch die Schauspieler hatten zum Teil recht schwierige Aufgaben, so musste einer einmal einen Apfel werfen und ein anderer musste ihn auffangen. Ich erklärte ihnen, dass es eine Katastrophe wäre, wenn sie das bei laufender Kamera nicht schaffen würden. Sie aber versicherten mir: Das schaffen wir. Ich habe einige Bewegungen dieser Art riskiert, wenn sie mir nicht allzu gewagt erschienen, andere habe ich verworfen. Ich selber bewegte mich zusammen mit der Kamera von Mahmoud Kalari, mein Assistent war hinter uns mit dem Plan des Drehs und dem Timing, und er war es, der über Funk den Leuten die Befehle erteilte zu ihren Einsätzen. Das, was sich vor der Kamera abspielte, war recht wenig, das sind einzelne Figuren und Bewegungen, aber hinter der Kamera befanden sich sehr viele Leute und da bewegte sich ständig alles.

Ich kann mir vorstellen, dass es eine eigentliche Choreografie auch für den Raum hinter der Kamera brauchte, denn wenn diese zum Beispiel eine 360°-Drehung macht, dann durfte zu keinem Moment etwas von diesem Pulk dahinter ins Bild kommen ...

Alle mussten wir unsere Kreise drehen, denn wenn die Kamera eine Bewegung machte, dann musste die ganze Equipe dahinter dieser Bewegung folgen. Wenn man den Film einfach so einmal anschaut, dann mögen viele Dinge nebensächlich erscheinen, die man da sieht, aber ich musste auf jede noch so kleine Einzelheit achten. Wenn zum Beispiel in der Tiefe eine Figur auftaucht, dann musste sie perfekt im Timing sein, das war essenziell. Manchmal sagten mir die Schauspieler, aber das wird doch niemand merken, dass eine Figur, die da in der Tiefe steht, dieselbe ist. Ich antwortete stets: Aber ich weiss es, dass das nicht so ist, also müssen wir es korrekt machen. Das ist dasselbe wie im Film *A Separation* von Asghar Farhadi, wo die Frau zu ihrem Mann sagt, aber «dein Vater weiss nicht mehr, dass du sein Sohn bist». Und er antwortet: «Ja, aber ich weiss, dass er mein Vater ist.»

(Auszug aus einem längeren Gespräch im Magazin Trigon Nr. 67)

