

NATACHA
RÉGNIER
BRUNO
TODESCHINI

MIREILLE
PERRIER
EMILE
BERLING

JIRKA
ZETT
LINA PHYLLIS
FALKNER

MAREN
EGGERT
JOSSE
DE PAUW

EIN FILM VON
ANGELA SCHANELEC

ORLY



PIFFL MEDIEN PRÄSENTIERT EINE NACHMITTAGFILM & RINGEL FILM PRODUKTION EIN ANGELA SCHANELEC FILM „ORLY“

IN KOPRODUKTION MIT LA VIE EST BELLE UND ZDF/3SAT IN ZUSAMMENARBEIT MIT BKM MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG FFA CNC UND CINÉCINÉMA

MIT NATACHA RÉGNIER BRUNO TODESCHINI MIREILLE PERRIER EMILE BERLING JIRKA ZETT LINA PHYLLIS FALKNER MAREN EGGERT UND JOSSE DE PAUW BUCH & REGIE ANGELA SCHANELEC

BILDGESTALTUNG REINHOLD VORSCHNEIDER SCHNITT MATHILDE BONNEFOY ORIGINALTON ANDREAS MÜCKE-NIESYTKA SOUNDESIGN FRANK KRUSE MISCHTONMEISTER MATTHIAS LEMPERT HERSTELLUNGSLEITUNG ERWIN M. SCHMIDT

REDAKTION INGE CLASSEN INGRID GRÄNZ KOPRODUZENTEN CÉLINE MAUGIS CHRISTOPHE DELSAUX PRODUZENTEN GIAN-PIERO RINGEL ANGELA SCHANELEC

IM VERLEIH DER PIFFL MEDIEN VERLEIH GEFÖRDERT VON MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG UND BKM

FILMS Boutique

medienboard
Berlin-Brandenburg GmbH

FFA

Das Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

www.orly-der-film.de

CNC

ZDF

3sat

CINÉCINÉMA

AÉROPORTS DE PARIS

piiff
medien



PRESSESTIMMEN

»Das Kino als Transitraum, ein Film als offenes Gelände: Szenen aus dem alten Pariser Flughafen, es geht ums Warten und wie man dabei die eigenen Ziele in Frage stellt und manchmal auch die eigene Herkunft. Es geht um Trennungen und um das, was bleibt, wenn man auseinandergeht, um all die leeren Wohnungen der Erinnerung. Und womöglich sitzt auch Gott selber unter diesem Volk, aber ohne eine Möglichkeit einzugreifen in ihr Schicksal, das er geschaffen hat. (...) Die Stimmen, denen wir lauschen, sind in diesem Film nicht im Raum, sie sind ganz nah an der Kamera, aber der Blick auf die Menschen, zu denen sie gehören, ist eine Totale.« SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

»Mit überraschender Leichtigkeit, menschlicher Wärme und sanfter Ironie liest Angela Schanelecs Film der Anonymität des Transit- und Warteraums Orly zarte und bewegende Lebensgeschichten ab. Es sind poetische Momente des individuellen Innehaltens in einer davon unberührten dokumentarisch erfassten Welt der flüchtigen Bewegungen.«

JURYBEGRÜNDUNG DEUTSCHER FILMKUNSTPREIS

»Angela Schanelec hat hochgradig professionelle Schauspieler unter die Reisenden gesetzt und ihnen Dialoge geschrieben, die wundersam flackern zwischen Banalität und Magie. Immer wieder nimmt einer das Thema des anderen wieder auf, variiert es, spiegelt es. Schanelec komponiert ihren Film wie eine vielstimmige, langsame Fuge.« BERLINER ZEITUNG

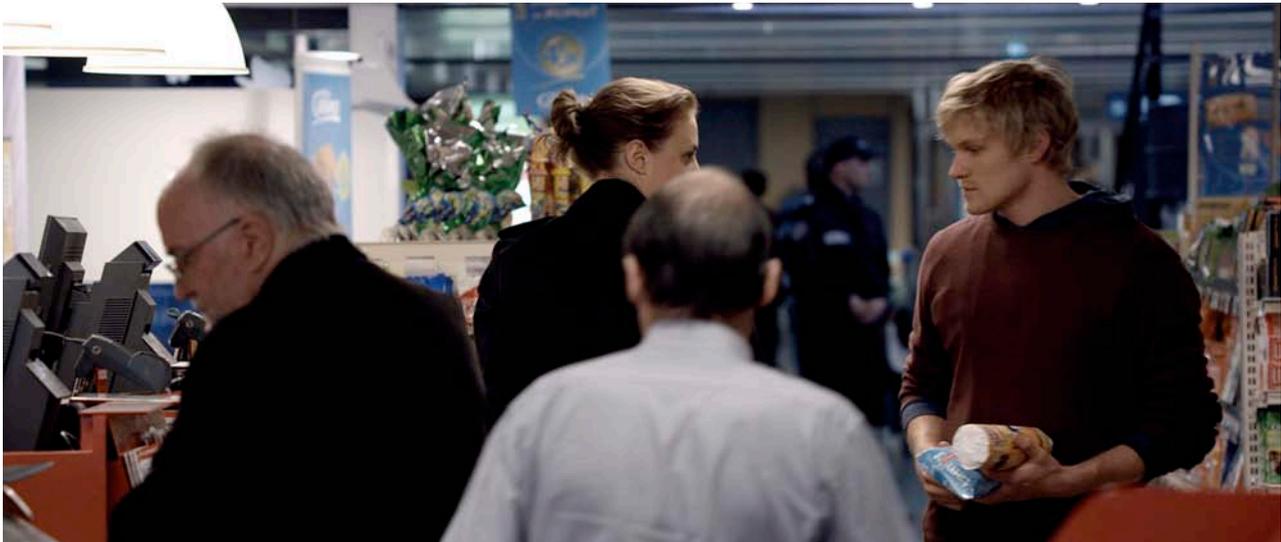
»Eine Art transistorisches Welttheater en miniature ... Dabei spielen die dokumentarischen, von der Kamera wie zufällig registrierten Szenen am Rande eine ebenso große Rolle wie die fiktiven Episoden im Zentrum. Das Teleobjektiv, das im Kino

meistens als Instrument der Überwachung und Entlarvung dient, hier wird es zum Zauberstab des Authentischen. Es ist, als dürften die Geschichten, die außerhalb des Flughafens in Taxis und Wohnungen gepresst sind, hier endlich frei herumlaufen, als wäre die Wahrheit im Transit leichter auszusprechen. Von Orly aus möchte man im deutschen Film weiterfliegen.« FAZ

»Als hätte Angela Schanelec die Bemerkung Jacques Tatis aufgegriffen, dass er sich an Flughäfen niemals langweile, um sie in einer deutlich melancholischeren Melodie zum Klingen zu bringen.« LIBÉRATION

»Angela Schanelec hat gedreht, ohne den laufenden Betrieb in Orly zu unterbrechen. Die Fiktion geht in den Alltag des Flughafens ein. Und die Präsenz dieser Körper und Gesichter aus der Wirklichkeit, die nicht den sakrosankten Regeln von mit Statisten gedrehten Massenszenen gehorchen, eröffnet ganz ungeahnte Perspektiven, verändert die Möglichkeiten von Fiktion. Das Leben bleibt wie in der Schweben, der Flughafen gleicht einem geschlossenen Universum, aus dem sich nichts zwangsläufig ergibt, in dem alles möglich ist.« LE MONDE

»Es ist schlicht und einfach fantastisch, wie Schanelec und Vorschneider diese Bilder gelingen. Der Gestus jeder einzelnen Einstellung bleibt souverän. Den kleinen Erzählungen, die sich entfalten, sobald die Protagonisten identifiziert sind, kommen die Passanten nicht in die Quere – im Gegenteil, sie entfalten sich organisch aus dem Strom der Passanten heraus. Diese Bilder fügen dem Kino Schanelecs eine Möglichkeitsdimension hinzu. Auf ganz grundsätzliche Weise öffnet sich der Film hin auf die Welt, in der er spielt.« PERLENTAUCHER



ORLY

BESETZUNG

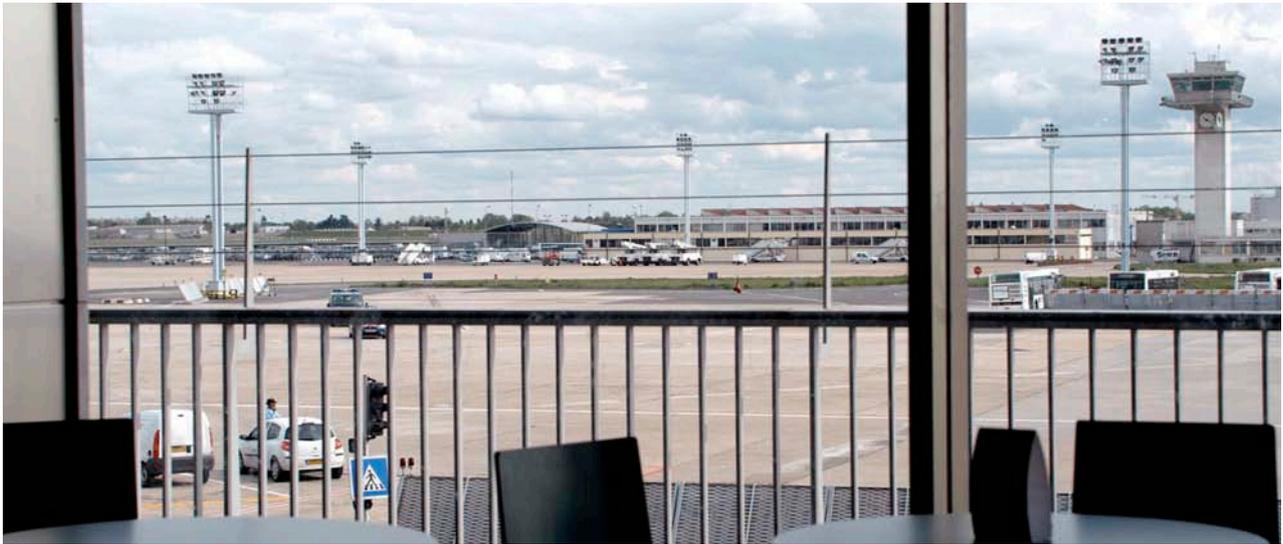
JULIETTE ... Natacha Régnier
VINCENT ... Bruno Todeschini
MUTTER ... Mireille Perrier
SOHN ... Emile Berling
JUNGER MANN ... Jirka Zett
SEINE FREUNDIN ... Lina Phyllis Falkner
SABINE ... Maren Eggert
THEO ... Josse de Pauw

STAB

DREHBUCH & REGIE ... Angela Schanelec
KAMERA ... Reinhold Vorschneider
TON ... Andreas Mücke-Niesytka
SCHNITT ... Mathilde Bonnefoy
MISCHTONMEISTER ... Matthias Lempert
SOUNDESIGN ... Frank Kruse
HERSTELLUNGSLEITUNG ... Erwin M. Schmidt
REDAKTION ... Inge Classen (ZDF/3sat)
KO-PRODUZENTEN ... Cécile Magis, Christophe Delsaux
PRODUZENTEN ... Gian-Piero Ringel, Angela Schanelec
Eine NACHMITTAGFILM und RINGEL FILM Produktion
in Koproduktion mit LA VIE EST BELLE und ZDF/3SAT
Gefördert mit Mitteln von BKM, MEDIENBOARD
BERLIN-BRANDENBURG, FFA, CNC und CINÉCINÉMA
Verleih gefördert mit Mitteln von BKM, MEDIENBOARD
BERLIN-BRANDENBURG, FFA

SYNOPSIS

Zwei Stunden am Flughafen Paris Orly. Eine junge Frau (Natacha Régnier) auf dem Weg nach Hause zu ihrem Mann, verliebt sich in einen Fremden (Bruno Todeschini). Eine Mutter (Mireille Perrier) begleitet ihren Sohn (Emile Berling) zur Beerdigung des Vaters. Ein junges Paar (Jirka Zett, Lina Falkner) auf seiner ersten großen Reise verliert sich aus den Augen. Eine Frau (Maren Eggert) wagt erst in der Anonymität der Öffentlichkeit, den Abschiedsbrief ihres Mannes (Josse De Pauw) zu lesen. Sie alle warten auf ihren Flug.



JEDER EINZELNE MOMENT

Ein Gespräch mit Angela Schanelec

WIE IST DIE IDEE ZU »ORLY« ENTSTANDEN?

Die Idee hatte ich, als ich mit Reinhold Vorschneider, dem Kameramann, in Orly war, und wir auf unseren Flug gewartet haben. Wir hatten nichts zu tun, wir saßen da, und mir fiel auf, wie schön es ist, den Leuten zuzugucken. Und wie schön dieser Raum ist. Dass sich die Leute da bewegen wie auf einer Bühne... Es war eine sehr schöne, entspannte Atmosphäre. Und gleichzeitig war klar, dass der Raum, so wie er ist – dass man Lust hat, den zu fotografieren. Dann habe ich angefangen darüber nachzudenken, was man hier drehen könnte, was das für Geschichten sein könnten, die die Leute da bewegen oder über die sich die Leute unterhalten.



ES GING ALSO AM ANFANG UM GENAU DIESEN FLUGHAFEN PARIS-ORLY?

Ja. Der Ausgangspunkt war speziell dieses Flughafengebäude. Später, beim Schreiben, war mir klar, dass es sein könnte, dass wir gar keine Drehgenehmigung für Orly kriegen. Aber thematisch war mir das dann doch so wichtig, dass ich es im Notfall woanders versucht hätte. Amsterdam oder Zürich hätte ich mir vorstellen können, weil beide so etwas Grafisches, sehr Klares

haben. München zum Beispiel hätte ich mir nicht vorstellen können. Weil man dort den Raum als Ganzes nicht wahrnehmen kann. Das ist in Orly anders. Der Raum umgibt die Leute da wie eine Hülle, er fügt sie zusammen. Man hat immer ein Gefühl für den Raum.

SIE HABEN WÄHREND DES LAUFENDEN FLUGHAFENBETRIEBES GEDREHT. WAR DAS VON ANFANG AN SO GEPLANT?

Ja, das war mir von Anfang an klar. Mein Interesse kam ja nicht nur von dem Ort, sondern auch von den Leuten in dem Ort. Das setzt sich eben aus bestimmten Leuten zusammen, da gibt es bestimmte Flüge, die eben von Orly starten und nicht von Charles-de-Gaulle, es gibt Check-Ins nur für Flüge nach Nordafrika zum Beispiel. Und es wäre für mich absolut undenkbar gewesen – wenn es theoretisch möglich gewesen wäre – Orly für vier Wochen zu schließen und mit Statisten zu bevölkern. Das war ja eben genau nicht mein Interesse. Sondern ich habe mich gefragt, ob es geht, dass die Figuren, die ich schreibe, genauso sein können wie die anderen, genauso wirklich oder genau so wahr in dem Moment, wo das stattfindet. Das nebeneinander zu sehen, in einem Bild, das war das, was ich wollte.

WIE HABEN DIE SCHAUSPIELER DAS ERLEBT, SICH IN DER SPIELSITUATION GEWISSERMASSEN DER WIRKLICHKEIT AUSZUSETZEN?

Ich hatte den Eindruck, das führte zu einer Entspannung. Wir hatten ja in den Wochen vorher probiert, in einem leeren Raum, mit den Texten, die feststanden, da war ja nichts improvisiert. Es



war klar, worum es ging. Und als wir dann in Orly waren, hatte ich das Gefühl, die Schauspieler geben die Ambition auf, unbedingt etwas Bestimmtes herzustellen, weil das in dem Rahmen gar nicht geht. Du kannst in dem Rahmen nur „normal“ sein, auf eine gewisse Weise... Die saßen da, die Kameras waren aufgebaut, und ich habe gewartet, bis ich den Eindruck hatte, dass jetzt alles so ist, um drehen zu können. Dann habe ich ein kleines Zeichen gegeben, dass die Kamera läuft, und sie wussten, ab jetzt können sie anfangen. Es gab einen fließenden Übergang von einem zum anderen, vom Leben zum Spiel, wenn man so will, vom Nicht-Drehen zum Drehen.



MUSSTEN DIE SCHAUSPIELER IHR SPIEL IM FLUGHAFENBETRIEB „VERSTECKEN“, UM NICHT AUFZUFALLEN?

Nein. Es war klar, dass sie so sein sollten wie die anderen um sie herum. Sie sollten so „gut“ sein wie die anderen. Ich erinnere mich, dass ich einmal mit Lina Falkner zur Vorbereitung zum Flughafen Tegel gefahren bin, sie sollte sich nur hinsetzen und ein Buch lesen. Zufälligerweise saß drei Meter weiter eine junge Frau, die hat auch ein Buch gelesen. Ich habe das gesehen und gedacht: Das gibt es nicht! Da gibt es einen Unterschied, was ist der Unterschied? Die lesen doch beide nur. Und dann habe ich Lina gesagt: Schau dir diese Frau an. Du musst lesen, nichts anderes ... Das war lustig. Nein, so eine Frage von Verstecken gab es nicht. Es gab nur den Moment von Konzentration, von Sich-Verlassen-auf-sich, von Sich-Vergessen.

WIE ENG VERZAHNT IST DIE IDEE VON »ORLY« MIT DER VISUELLEN UMSETZUNG, MIT DEM UNGEWÖHNLICH INTENSIVEN EINSATZ LANGER BRENNWEITEN?

Der Kameramann Reinhold Vorschneider war ja mit dabei, als die Idee entstand. Und ab dem Moment, wo das Drehbuch fertig ist, ist er sowieso immer dabei. Bei »Orly« war das extrem wichtig. Der Film war für uns ein Wagnis, weil wir nicht wussten, inwieweit er unter diesen bestimmten Umständen überhaupt die Bilder machen könnte, die er machen will, und inwieweit ich da inszenieren könnte. Dass Reinhold trotzdem sofort Lust darauf hatte, war extrem wichtig.

So zu fokussieren, wie wir es in »Orly« gemacht haben, hat sich ganz natürlich durch die Drehsituation ergeben und entsprach dem, was ich mir schon beim Schreiben vorgestellt hatte. Durch die Tiefenschärfe und die Abbildungsverhältnisse, die sich durch die langen Brennweiten ergeben, begreift man ja überhaupt erst, worum es geht. Genau so ist es im Ton. Wir hören die Schauspieler sehr nah, auch wenn sie weit entfernt sind – obwohl wir die anderen drum herum nicht so hören, dass wir sie verstehen könnten. Beim Drehen ging es dann immer darum, das richtige Verhältnis zu finden: die Schauspieler nicht zuviel und nicht zuwenig zu fokussieren, also die Leute um sie herum nicht zur reinen Statisterie zu degradieren, sie wahrnehmbar zu halten, und die Schauspieler trotzdem nicht zu verlieren.

WIE SIND DIE VERSCHIEDENEN GESCHICHTEN ENTSTANDEN. LOSGELÖST VONEINANDER ODER BEREITS IM HINBLICK AUF MÖGLICHE VERKNÜPFUNGEN?

Ich habe die Geschichten hintereinander geschrieben, in der Reihenfolge, wie sie jetzt geschnitten sind. In der ersten Fassung waren diese Geschichten völlig losgelöst voneinander, es gab überhaupt keine Verknüpfungspunkte, weil ich Sorge hatte, dass mir das verloren gehen könnte, worum es mir ging: dass



all die Flüchtigkeit und Zufälligkeit nicht mehr existieren würde, weil man spüren würde, aha, so ist die Konstruktion ... Als das Buch fertig war, habe ich gemerkt, dass es eigentlich schön ist, wenn es ein paar Stränge gibt, die sich kreuzen. Dann hat die erste Geschichte die zweite beeinflusst, und die ersten beiden die dritte.

In der ersten Geschichte begegnen sich zwei Leute, was ungewöhnlich genug ist – ich weiß nicht, wieviele Menschen am Flughafen schon mal jemanden wirklich kennengelernt haben. Dann war klar, dass sich das zweite Paar, also Mutter und Sohn, schon kennt. Und bei der dritten Geschichte, nachdem soviel geredet wurde, war mir klar, dass es irgendwie schöner ist, zwei Menschen einfach zuzugucken, die nicht wissen, worüber sie reden sollen. Letztendlich ist die Geschichte des jungen Paares die, die mich filmisch fast am meisten interessiert hat: Wie macht man das, wenn nichts da ist? Wenn zwei Leute anfangen, sich nichts mehr zu sagen? So ging die Entwicklung dann zu der Frau, die ganz allein da sitzt und nur noch den Brief liest. Und dann sieht man sie auch gar nicht mehr, sondern man hört nur noch den Text. Das war die Entwicklung, die sich irgendwann abgezeichnet hat, zu dieser reinen Sprache zu kommen am Ende.

STELLTE DIE AN SICH UNDRAMATISCHE SITUATION DES WARTENS EINE BESONDERE HERAUSFORDERUNG FÜR DIE DRAMATURGIE DAR?

Ja, natürlich ... aber nicht in dem Sinne, dass ich dachte, das muss ich jetzt ausgleichen. Es war klar: die warten. Und es war klar, dass es mir nicht um das Drama geht, auch nicht am Ende. Sondern dass es mir um andere Dinge geht, um bestimmte Situationen, in denen Leute anfangen zu reden oder zu schweigen oder etwas zu tun, aus der Situation heraus, in der sie sich befinden. Da zu sitzen und eine Pause zu haben, man muss vorher da sein, aber man kann dann nirgends hin ... das ist quasi geschenkte Zeit.

AM ENDE DES FILMS STEHT DIE RÄUMUNG DES FLUGHAFENS, DIE GANZ OHNE PANIK AUSKOMMT.

Worum es mir ging, war, den Flughafen zu leeren. Ich dachte, dass es schön ist, den Raum, den wir die ganze Zeit mit Menschen gesehen haben, leer zu sehen. Es ging mir nie um das dramatische Potential einer Evakuierung, Panik, rennende Menschen, sondern eher um die Selbstverständlichkeit, mit der die Leute einfach darauf reagieren. Und dann hat man plötzlich diesen leeren Raum.



DIE EVAKUIERUNG HAT FAST ETWAS VERBINDENDES ...

Das war ja etwas, was mich von Anfang an interessiert hat: Dass ich da das Gefühl hatte, irgendwie gehören die Leute an diesem Flughafen zusammen. Und das wird in dem Moment, wenn die alle rausgeschickt werden, spürbarer, auch für die einzelnen Leute. Das kennt man ja, dass es in dem Moment, wo irgend etwas passiert, nach dem sich dann alle richten müssen, plötzlich eine Verbindung zwischen den Leuten gibt. Die Evakuierung war die einzige Szene, für die wir Statisten hatten, einfach um sicherzugehen, dass genügend Leute da sind, und die Statisten haben wir unter die Passagiere gemischt. D.h. die Reaktion, die man wahrnimmt, war größtenteils die Reaktion der Passagiere, die weggeschickt wurden. Das ist ja ein ganz routinierter Vorgang, sowohl von der Polizei und dem Personal als auch von den Leuten. Sie gehen eben. Und zuschauen, wie so ein großer Raum dann langsam leer wird, und man dann noch deutlicher sieht, wo



man ist ... Das ist ja eben nicht wie Fotografie. Es ging ja nicht darum, den Raum einmal leer zu fotografieren. Die Wirkung des leeren Raums, die entsteht ja nur dadurch, dass man ihn vorher die ganze Zeit voll gesehen hat. Ich finde, man sieht auch, wenn der Raum dann endlich leer ist, ja, so aufregend ist er jetzt auch nicht ... Die Architektur ist schön, natürlich. Aber das Schöne an ihr ist, dass sie mit den Menschen zu tun hat, und dass sie für die auch gebaut ist.

WAREN DIE EVAKUIERUNG UND DER TEXT AM ENDE DES FILMS EIN AUSGANGSPUNKT BEIM SCHREIBEN?

Nein, das hat sich erst an einem bestimmten Punkt entwickelt. Ich schreibe das Drehbuch nicht an einem Strang entlang, der mir vorher klar ist. Es gibt vielleicht manchmal eine Vorstellung davon, was am Ende sein könnte, aber wenn ich da nicht hinkomme, komme ich halt nicht hin. Weil mich jeder einzelne Schritt interessiert, und nicht das Ziel. Es war ja schnell klar, dass es im Film sehr viele Situationen geben würde, in denen Leute einfach dasitzen und reden. Und die Entwicklung dahin, dass man am Ende nur noch Sprache hat, gelesene Sprache aus dem Off... Wie ich das machen würde, was mir die Chance dazu geben würde – das war dann eben die Evakuierung. Und dieser Vorgang, der war für mich nur mit dem Text zusammen denkbar. Die Evakuierung ohne den Text hätte für mich überhaupt keinen Sinn gemacht. Und der Text ohne die Evakuierung irgendwie auch nicht ... Ich fand es wichtig, dass da zwei gegenläufige Vorgänge, die nicht zusammenpassen, zusammenkommen und gleichzeitig wahrnehmbar sind, sichtbar und hörbar.

SIE HABEN AUF DEUTSCH GESCHRIEBEN, DIE FRANZÖSISCHEN DIALOGE WURDEN ÜBERSETZT. WELCHEN EINFLUSS HAT DIE SPRACHE IN »ORLY«?

Das hat eine große Bedeutung. Ich glaube, mein Bedürfnis, immer wieder in Frankreich zu reden, hat sehr mit der Sprache

zu tun, und zwar damit, dass es in Frankreich einen ganz anderen Umgang mit Sprache gibt. Die Franzosen reden einfach lieber. Es ist viel selbstverständlicher zu reden, über alles und über nichts. Das deutsche Drehbuch zum Beispiel war knapper. Inhaltlich war das total identisch, vieles ist einfach nur übersetzt, aber einiges ist dann doch anders. Ich schreibe sehr lange an den Dialogen, dass sie mir gefallen und dass sie Sinn machen, und oft entsteht für mich dann etwas durch Knappheit. Das ist im Französischen gar nicht so. Für die Knappheit kann man oft nichts finden, das ist dann oft ausufernder, es gibt eine andere Lust an der Sprache, eine andere Lust am Reden.

LÄSST SICH DIE TRANSITSITUATION IN »ORLY« ALS METAPHER LESEN, ALS BESCHREIBUNG EINES ALLGEMEINEN ZUSTANDS ZWISCHEN NICHT-MEHR UND NOCH-NICHT?

Es gibt für mich nie solche Überlegungen. Es gibt eigentlich immer nur die konkrete Arbeit an der Sache. Also erstmal ein Bedürfnis, das durch etwas ausgelöst wird, im Fall von »Orly« der Raum, mit den Menschen darin – und dann die konkrete Arbeit daran. Über alles andere denke ich nicht nach. Weil ich glaube, dass diese Situationen oder diese Art Filme, die ich mache, nur durch das Konkrete gewinnen. Diese Filme bestehen ja aus jedem einzelnen Moment, der auf einen anderen Moment folgt. Und es gibt eine Lust und ein Vergnügen, jeden einzelnen Moment wahrzunehmen und nicht zu wissen, was als nächstes passiert ... Wenn sich vor diese Beobachtungen der einzelnen Vorgänge so eine Aussage schieben würde, wozu sollte das gut sein?



FILMOGRAFIEN CAST

NATACHA RÉGNIER (Juliette)

Geboren 1974 in Ixelles bei Brüssel. Schauspiel- und Gesangs-ausbildung in Brüssel und Paris. 1996 gab Natacha Règnier an der Seite von Valeria Bruni-Tedeschi ihr Spielfilmdebüt in Pascal Bonitzers ENCORE. Es folgten LES AMANTS CRIMINELS (1998, LES AMANTS CRIMINELS, R: François Ozon) und LA VIE REVÉE DES ANGES (1998, R: Eric Zonca) für den sie mit dem Schauspielerprijs in Cannes, dem Europäischen Filmprijs sowie dem César 1999 ausgezeichnet wurde. Zu ihren weiteren Filmen zählen COMMENT J'AI TUÉ MON PÈRE (2001, R: Anne Fontaine), LA FILLE DE SON PÈRE (2001, R: Jacques Deschamps), NE FAIS PAS ÇÀ ! (2004, R: Luc Bondy), DEMAIN ON DÉMÉNAGE (2004, R: Chantal Ackerman), LA RAISON DU PLUS FAIBLE (2006, R: Lucas Belvaux), BOXES (2007, R: Jane Birkin) und INTRUSIONS (2008) von Emmanuel Bourdieu.



BRUNO TODESCHINI (Vincent)

Geboren 1962 in Neuchâtel, Schweiz. Ausbildung an der Ecole supérieure d'Art Dramatique in Genf, anschließend am Théâtre des Amandiers in Nanterre, wo er unter der Leitung von Patrice Chéreau und Pierre Romans Ensemblemitglied wird. Mit Patrice

Chéreau drehte er u.a. HOTEL DE FRANCE (1987), LA REINE MARGOT (1993) und CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN (1998). Zu seinen weiteren Kinorollen gehören MA SAISON PRÉFÉRÉE (1993, R: André Téchiné), Jacques Rivettes HAUT BAS FRAGILE (1995) und VA SAVOIR (2001) und CODE INCONNU (2000, R: Michael Haneke). Für SON FRÈRE (2003, R: Patrice Chéreau) wurde Bruno Todeschini mit dem Lumière Award ausgezeichnet sowie für den César und den Europäischen Filmprijs als Bester Schauspieler nominiert.

MIREILLE PERRIER (Mutter)

Geboren 1959 in Blois, Frankreich. Gleichermaßen engagiert als Theater- und Filmschauspielerin. 1993 gab sie in BOY MEETS GIRL (R: Léos Carax) ihr Spielfilmdebüt. Es folgten u.a. MAUVAIS SANG (R: 1986, Léos Carax), CHOCOLAT (1988, R: Claire Denis), GOLEM L'ESPRIT (1992, R: Amos Gitai), TRAHIR (1992, R: Radu Mihaileanu), A VENDRE (1998, R: Laetitia Masson), LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX (2003, R: Marcelline Lorian-Ivens), LES MAINS VIDES (2004, R: Marc Recha), LES PARISIENS (2004, R: Claude Lelouch) und L'HOMME QUI MARCHE (2008, R: Aurélia Georges). Für ihre Rolle in UN MONDE SANS PITIÉ (1989, R: Eric Ronchant) wurde Mireille Perrier mit dem Prix Louis Delluc ausgezeichnet, für TOTO LE HÉROS (1991, R: Jaco van Dormael) erhielt sie den Joseph Plateau Award und der Caméra d'Or als Beste Schauspielerin.

EMILE BERLING (Sohn)

Geboren 1990, debütierte Emile Berling bereits 2008 mit der Hauptrolle in LES HAUTS MURS von Christian Faure. Noch im



gleichen Jahr folgten Rollen in UN CONTE DE NOEL (R: Arnaud Desplechin), L'HEURE D'ÉTÉ (R: Olivier Assayas) und SOIT JE MEURS, SOIT JE VAIS MIEUX (R: Laurence Ferreira Barbosa). Zuletzt drehte Emile Berling mit Bertrand Blier (2010, LE BRUIT DES GLAÇONS) und François Ozon (2010, LE REFUGE).

JOSSE DE PAUW (THEO)

Geboren 1952 in Asse, Belgien. Ausbildung am Koninklijk Conservatorium in Brüssel, seitdem zahlreiche Tätigkeiten als Schauspieler, Autor und Regisseur sowohl für Theater wie für Film. Als Filmschauspieler war er u.a. zu sehen in DER STILLE OZEAN (184, R: Digna Sinke), CRAZY LOVE (1987), HOMBRES COMPLICADOS (1998) und dem Oscar-nominierten JEDER IST EIN STAR! (2000) von Dominique Deruddere, in Jaco van Dormaels TOTO LE HÉROS (1991) und LE HUITIÈME JOUR (1996), HOOGSTE TIJD (1995, R: Frans Weisz), 25 DEGRÉES EN HIVER (2004, R: Stéphane Vuillet) und zuletzt POUR UN FILS (2009, R: Alix De Maistre). Josse de Pauw wurde vielfach ausgezeichnet, sowohl als Autor (u.a. mit dem Seghers-Literaturpreis für WERK und dem Belgischen Staatspreis für Theaterliteratur) als auch als Schauspieler – dreimal erhielt er den Joseph-Platteau-Award als Bester Belgischer Schauspieler.



MAREN EGGERT (Sabine)

Geboren 1974 in Hamburg. Schauspielausbildung an der Otto-Falckenberg-Schule in München, danach Engagements in Zürich und am Schauspielhaus Bochum, ab 2002 Ensemblemitglied am Thalia-Theater Hamburg, seit der Spielzeit 2009/10 am deutschen Theater in Berlin. Zu ihren Kinofilmen zählen DIE APOTHEKERIN (1997, R: Rainer Kaufmann), MARIANNE HOPPE – DIE KÖNIGIN (1999, R: Werner Schroeter), DAS EXPERIMENT (2001, R: Oliver Hirschbiegel) und MARSEILLE (2004, R: Angela Schanelec). Maren Eggert wurde u.a. ausgezeichnet mit dem Boy-Gobert-Preis 2002, dem VFF-TV-Movie-Award für DIE FRAU AM ENDE DER STRASSE (2007, R: Claudia Garde) und dem Ulrich-Wildgruber-Preis 2007.

JIRKA ZETT (Junge)

Geboren 1982 in Hamburg. Schauspielstudium an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin. Auf der Bühne arbeitete er u.a. mit Antú Romero Nunes am bat Studiotheater sowie mit Jürgen Gosch in Hannover und Berlin. Seit der Spielzeit 2009/20 ist Jirka Zett festes Ensemblemitglied am Schauspielhaus Zürich. Im Kino war er bereits in Angela Schanelecs NACHMITTAG (2007) zu sehen.

LINA PHYLLIS FALKNER (Mädchen)

Geboren 1985. Seit 2007 Mitglied im Jugendensemble des Maxim Gorki Theaters in Berlin, daneben Engagements für Werbung und Musikvideos. ORLY ist ihre erste Kinorolle.





FILMOGRAFIEN CREW

ANGELA SCHANELEC (Drehbuch, Regie, Produzentin)

Geboren 1962 in Aalen, Baden-Württemberg. Von 1982 bis 1984 Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Zwischen 1984 und 1991 Engagements am Schauspielhaus Köln, Thalia Theater Hamburg, an der Schaubühne Berlin und am Schauspielhaus Bochum. Von 1990 bis 1995 Regiestudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Seit 1995 freie Filmautorin und -Regisseurin.



Zu ihren Filmen zählen DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER (1995, ausgezeichnet mit dem Spielfilmpreis der deutschen Filmkritik), PLÄTZE IN STÄDTEN (1998, Uraufführung Festival de Cannes, »Un certain regard«), MEIN LANGSAMES LEBEN (2001, Uraufführung im Forum der Berlinale), MARSEILLE (2004, Uraufführung Festival de Cannes, »Un certain regard«, Drehbuchpreis der deutschen Filmkritik) und NACHMITTAG (2007, im Forum der Berlinale, ausgezeichnet mit dem Regiepreis auf dem Alba International Film Festival).

REINHOLD VORSCHNEIDER (Kamera)

Geboren 1951. Zunächst Studium der Philosophie und Politologie, bevor er 1983 ein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin aufnimmt. Seit seinem Abschluss 1988 ist Reinhold Vorschneider als Kameramann tätig. In dieser Funktion arbeitet er meist mit Autorenfilmern wie Rudolf Thome (u.a. DIE SONNENGÖTTIN, 1992; PARADISO – SIEBEN TAGE MIT SIEBEN FRAUEN, 2000), Maria Speth (IN DEN TAG HINEIN, 2001; MADONNEN, 2007), Benjamin Heisenberg (SCHLÄFER, 2004; DER RÄUBER, 2010) oder Thomas Arslan (IM SCHATTEN, 2010) zusammen. Mit Angela Schanelec drehte er die Spielfilme DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER (1995), PLÄTZE IN STÄDTEN (1998), MEIN LANGSAMES LEBEN (2001) und MARSEILLE (2004). Für die Bildgestaltung bei Benjamin Heisenbergs DER RÄUBER wurde Reinhold Vorschneider für den Deutschen Filmpreis 2010 nominiert.

MATHILDE BONNEFOY (Schnitt)

Geboren 1972 in Paris. 1990 Beginn des Philosophiestudiums an der Pariser Sorbonne, 1991 Übersiedlung nach Berlin. 1997 assistierte sie beim Schnitt von Wolfgang Beckers DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE. Für ihre erste eigenständige Spielfilmmontage, Tom Tykwers LOLA RENNT (1998), wurde sie mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet. Mit Tykwer arbeitete sie weiter zusammen u.a. bei DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (2000), HEAVEN (2002), THE INTERNATIONAL (2009) und DREI (2010). Zu ihren weiteren Arbeiten als Cutterin zählen THE SOUL OF A MAN (2003, R: Wim Wenders), die Serie THE BLUES (R: Wem Winders) und THE FAVOR (2007, R: Eva S.



Aridjis). Als Regisseurin drehte Mathilde Bonnefoy u.a. die Filme RAMMSTEIN: IM LICHTSPIELHAUS (2003), ANAKONDA IM NETZ (2006) und INSENSITIVE (2008).

FRANK KRUSE (Sounddesign)

Geboren 1968 in Hamburg. 1993 Aufnahme des Tonstudiums an der HFF Konrad Wolf in Potsdam, das Frank Kruse mit Diplom abschließt. Zu seinen zahlreichen Arbeiten als Tonmann, Sounddesigner und Mischtonmeister zählen Tom Tykwers THE INTERNATIONAL (2008) und DREI (2010), DIE NACHT SINGT IHRE LIEDER (2004, R: Romuald Karmakar), SIEBEN BRÜDER (2003, R: Sebastian Winkels), Sebastian Schippers EIN FREUND VON MIR (2007) und MITTE ENDE AUGUST (2009), PIGS WILL FLY (2005, R: Eoin Moore), D'ANNUNZIOS HÖHLE (2005, R: Heinz Emigholz), DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX (2007, R: Uli Edel) und HÄNDE WEG VON MISSISSIPPI (2008, R: Detlev Buck. Für Tom Tykwers DAS PARFÜM wurde Frank Kruse mit dem Deutschen Filmpreis für die beste Tongestaltung ausgezeichnet.

ANDREAS MÜCKE-NIESYTKA (Ton)

Ausbildung an der DFFB 1980 bis 1985, seitdem langjährige Zusammenarbeit u.a. mit Christian Petzold (TOTER MANN, 2002; WOLFSBURG, 2003; GESPENSTER, 2005; YELLA, 2007; JERICHOW, 2008), Thomas Arslan (DER SCHÖNE TAG, 2001; FERIEN, 2006; IM SCHATTEN, 2010) und Volker Koepp (u.a. DIESES JAHR IN CZERNOWITZ, 2006). Zu seinen weiteren Arbeiten zählen SCHATTENBOXER (1992) und BUNTE HUNDE (1995) von Lars Becker, VERGISS AMERIKA (R: Vanessa Jopp, 2000), FRAU 2 SUCHT HAPPYEND (R: Ed Berger, 2000), TAIGA (R: Ulrike Ottinger, 2003), WALK ON WATER (R: Eytan Fox, 2003), FRAU FÄHRT, MANN SCHLÄFT (R: Rudolf Thoma, 2003), FREMDE HAUT (R: Angelina Maccarone, 2006) und MARSEILLE (R: Angela Schanelec, 2004).

GIAN-PIERO RINGEL (Produzent)

Geboren 1976 in Göppingen. Von 2002 bis 2006 Produktionsstudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. 2004 gründete er seine eigene Produktionsfirma. 2006 wurde sein Kurzfilm DAS MASS DER DINGE von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences für den Student Academy Award 2006 nominiert. Im gleichen Jahr produzierte er zusammen mit Angela Schanelec seinen ersten abendfüllenden Spielfilm NACHMITTAG. Zusammen mit Wim Wenders produzierte er anschließend PALERMO SHOOTING, der für den offiziellen Wettbewerb des Filmfestivals Cannes 2008 ausgewählt wurde. Derzeit arbeitet Gian-Piero Ringel an Wim Wenders' neuem 3D-Tanzfilm TANZT, SONST SIND WIR VERLOREN. Gemeinsam mit Wenders ist Ringel geschäftsführender Gesellschafter der Neue Road Movies GmbH, daneben betreibt er seine eigene Produktionsfirma, die Ringel Filmproduktion.



www.orly-der-film.de

Im Verleih der
PIFFL MEDIEN
Boxhagener Str. 18
10245 Berlin
Tel 030 29 36 16 0
Fax 030 29 36 16 22
info@pifflmedien.de
www.pifflmedien.de

Pressebetreuung
ARNE HÖHNE
Boxhagener Str. 18
10245 Berlin
Tel 030 29 36 16 16
Fax 030 29 36 16 22
info@hoehnepresse.de
www.hoehnepresse.de