



Krišana

Glut / Fallen

Regie: Fred Kelemen

Land: Deutschland, Lettland 2005. **Produktion:** Kino Kombat Filmproduction (Berlin), Screen Vision (Riga). **Buch, Regie, Bildgestaltung, Produzent:** Fred Kelemen. **Kamera:** Baiba Lagzdina. **Steadicam:** Kaspars Brakis, Valdis Celminš. **Beleuchter:** Aleksandrs Čerkašins, Gederts Silinš, Dainis Silinš. **Ton:** Ruslans Gailitis, Ilvars Vegis. **Kostüme:** Lasma Lagzdina, Ilvars Elceris. **Maske:** Ineta Medne, Dita Hvoinska. **Schnitt:** Fred Kelemen, Franka Pohl, Klaus Charbonnier. **Produktionsleitung:** Kristians Luhaers, Laima Freimane. **Regieassistent:** Inese Klava. **Kameraassistent:** Aleksandrs Čerkašins. **Produktionsassistentin:** Silviija Cibulska, Anitra Velde.

Darsteller: Egons Dombrovskis (Matiss Zelcs), Nikolaj Korobov (Alexej Mesetzki), Vigo Roga (Kommissar), Aija Dzerve (Alina), Gundars Silakaktinš (Bar-Mann), Andris Keišs (Alinas Ehemann), Rihards Gailišs (Alinas Sohn).

Format: 35mm (gedreht auf Digital Video), 1:1.37, Schwarzweiß. **Länge:** 90 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Sprachen:** Russisch, Lettisch.

Uraufführung: 3. Februar 2005, Internationales Filmfestival, Rotterdam. **Kontakt:** Kino Kombat Filmproduction, Hufelandstr. 30, 10407 Berlin, Deutschland. Tel. & Fax: (49-30) 42 50 530, e-mail: message@kino-kombat.com; gefördert von der Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH, Filmförderung und von der Hessischen Filmförderung.

Der Film läuft im Rahmen der 'Carte blanche'-Reihe und wurde von Erika Richter ausgewählt.

The film is being presented as part of the "carte-blanc" series and was selected by Erika Richter.

Nacht. Eine Brücke. Ein Mann. Eine Frau. Fremde. Ihre Blicke treffen sich. Ihren selbstmörderischen Sturz in die Tiefe verhindert er nicht. Er kann sie nicht vergessen. Sie wird zu seiner Obsession.

Inhalt

Matiss Zelcs, Angestellter des lettischen Landesarchivs in Riga, begegnet eines Nachts auf einer Brücke einer jungen Frau. Als er ihren selbstmörderischen Sprung in die Tiefe nicht verhindert, verändert das Gefühl von Versagen und Schuld sein Leben. Er kann sie nicht vergessen. Getrieben von Reue und dem Fieber der Illusion, begibt er sich auf eine tage- und nächtelange Suche nach den Spuren ihrer Biographie. Diese Reise durch die Unruhe seines Gewissens führt ihn tiefer in seine eigene Einsamkeit und den Abgrund seiner Seele, wobei er sich immer mehr in das Schicksal der Frau und das Leben derer, die mit ihr verbunden waren, verstrickt. Er wird konfrontiert mit dem Schmerz der Sehnsucht und der Schuld, der Grausamkeit der Liebe und des Begehrens und der Jagd nach Vergebung, Befreiung und Erlösung.

Gespräch mit Fred Kelemen

Erika Richter: Wie kam es dazu, dass du, ein Berliner Filmregisseur und -autor, deinen vierten langen Spielfilm in Riga drehst?

Fred Kelemen: Ich kenne die Stadt seit nunmehr neun Jahren. Ich war mehrmals Gast des Filmfestivals und habe 2002 und 2004 einen zwei- bzw. dreimonatigen Workshop mit Studenten der Lettischen Kulturakademie (LKA) geleitet. Seit einigen Jahren hatte ich vor, einen Film (*Die eiserne Stadt/Iron City*) zu drehen, der zum Teil in Riga spielt und zu dem es ein fertiges Drehbuch gibt. Leider scheiterte das Projekt vor anderthalb Jahren an dem deutschen Produzenten. Ich habe aber weiterhin vor, den Film zu realisieren. In Co-Produktion mit der Co-Produzentin von *Die eiserne Stadt/Iron City* habe ich im vergangenen Sommer KRISANA gedreht. Ich verband meinen Aufenthalt dort mit der Arbeit an diesem spontan entstandenen Film. Die Idee dazu war natürlich auch eine Folge meiner intensiven Auseinandersetzung mit der Stadt und ihren verschiedenen Lebenswelten. Sie folgte der Stimmung, in der ich mich dort befand. Anschließend wurde der Film in Berlin geschnitten, bevor ich zu Dreharbeiten nach Armenien flog. Ich arbeitete dort als Kameramann für einen Film der kanadisch-armenischen Regisseurin Gariné Torossian.

Mir war bei den ersten Gedanken an die Realisierung von KRISANA bewusst, dass es keinen Sinn hätte, die Idee nach Deutschland zu tragen, ein Drehbuch zu schreiben, durch die unter Umständen jahrelange Mühle der Filmförderungen und Fernsehredaktionen zu gehen. Der Film wäre, davon abgekühlt, nie gedreht worden. Und ich denke, ein Film sollte gedreht werden, solange er heiß ist. Das Fördersystem in Deutschland ist aber darauf nicht ausgelegt. Es findet eine große Abnutzung der Kräfte statt, bevor es zum wirklichen kreativen Akt kommt. Am Ende drehen die Regisseure einen Film, weil dann endlich die Finanzierung steht. Doch Seele und Kopf sind inzwischen oft schon woanders, und der Film wird nur gedreht, weil es möglich geworden ist; nötig, heiß ist er dann nicht mehr. Jede Liebessehnsucht, auf deren Erfüllung man zu lange warten muss, zermüht und wird fahl. Und hier, im Falle der Filmkunst, handelt es sich selbstverständlich um ein Liebesverhältnis. Eine Veränderung des Fördersystems, das Regisseuren, Produzenten, allen am kreativen Prozess Beteiligten die Möglichkeit böte, schnell, direkt, kurz nach Beendigung der Erstellung

Night. A bridge. A man. A woman. Strangers. Their glances meet. He doesn't prevent her suicidal fall into the depths. He can't forget her. She becomes his obsession.

Synopsis

One night, Matiss Zelcs, an employee of the Latvian national archive in Riga, notices a woman on a bridge. After passing by her without preventing her suicidal fall into the depths, a sensation of failure and guilt changes his life. He cannot forget her. Driven by a feeling of remorse and the fever of illusion, he roams through the city night and day looking for traces of her existence. This journey through the tumult of his conscience leads him deeper into his own loneliness and the depths of his soul, as he gets more and more entangled in the destinies of the woman and of the people who were attached to her. He finds himself confronted with the pain of yearning and guilt, the cruelty of love and desire, and the search for forgiveness, release and salvation.

Interview with Fred Kelemen

Question: How did it come about that you, a Berlin film director and author, made your fourth full-length film in Riga?

Fred Kelemen: I have known the city now for nine years. I was a guest of the film festival several times, and I led a two-month workshop in 2002, and a three-month workshop in 2004, with students from the Latvian Academy of Culture. For a number of years I had planned to make a film (*Iron City*) set partly in Riga for which there is a finished script. Unfortunately, the project failed a year and a half ago because of the German producer. But I still plan to make the film. I made *FALLEN* last year as a co-production with the co-producer of *Iron City*. I coupled my stay in Riga with the work on this film, which arose spontaneously. The idea for it was also of course a consequence of my intensive occupation with the city and its different worlds. It came out of the mood in which I was there. Afterwards the film was edited in Berlin before I flew to shoot in Armenia. I worked there as cameraman for a film by the Canadian-Armenian director Gariné Torossian.

I was aware from the moment I first thought about making *FALLEN* that there would be no point in taking the idea to Germany, writing a script, going through the mill of film support and television editors, which could possibly take years. The film would get cold and never be made. And I think a film should be made while it's still hot. But the support system in Germany is not made for that. There's a big waste of energy before you get to the creative act itself. In the end, directors make films because they've finally got the financing. But meanwhile your soul and your head are often already somewhere else, and the film is only made because it's become possible; but then it's not necessary, "hot" any more. Every longing of love crumbles and pales if you have to wait too long for it to be satisfied. And here, in the case of film art, it's obviously a

eines Drehbuchs oder einer Drehvorlage, einen Film im Zustand kreativer Hitze zu realisieren, würde einen Energiestrom entstehen lassen, der wundervolle Filme an das doch sehr verödete Ufer treiben würde. Ich habe diesen Film im Zustand kreativer Leidenschaft gedreht, und diese Leidenschaft teilten auch die Schauspieler und das Team. Unabhängig davon, wie er beurteilt wird, habe ich meinen Frieden mit ihm, denn er ist in Liebe entstanden, ohne Gegenstand irgendwelcher Strategien, Verhandlungen etc. gewesen zu sein. Es lag ein sehr direkter, kurzer Weg zwischen der Idee und der Realisierung, ähnlich dem künstlerischen Schaffen eines Malers oder Dichters oder der Arbeit am Theater.

Frage: Hat die Tatsache, dass du in einem fremden Land drehst, dessen Lebensatmosphäre und politischer und historischer Hintergrund anders ist und dessen Sprache du nicht sprichst, diesen Film wesentlich beeinflusst, etwa zur schnörkellosen Kargheit, Klarheit, Konzentration und poetischen Dichte der erzählten Geschichte beigetragen? Oder spielte dieses äußerliche 'Fremd-Sein' für dich bei der Arbeit am Film keine große Rolle? Wie entwickelte sich die Geschichte?

F.K.: Ich habe mich nicht fremd gefühlt. Ich fühle mich nicht fremd in Ländern außerhalb Deutschlands. Ich fühle mich fremd mit manchen Menschen. Dabei spielt es keine Rolle, woher sie stammen oder wo sie mir begegnen.

Der Stil des Filmes hat mit dem Ort nichts zu tun. Er ist konsequent Teil meiner bisherigen Arbeit; eine Fortführung. Die Geschehnisse können sich überall ereignen. Doch der Ort und seine Menschen haben dem Klang des Filmes, und zwar dem Klang der Töne und der Bilder, natürlich ihre Färbung gegeben.

Die Geschichte entwickelte sich aus den Charakteren heraus von allein. Die Personen des Filmes handeln, und als Handelnde entspinnen sie Geschichten. Geschichten bzw. Situationen sind natürliche Absonderungen unseres Handelns; ähnlich dem Faden einer Spinne. Ich bin dem möglichen und relevanten Verhalten der Charaktere gefolgt. Das ließ das Geschehen folgerichtig entstehen.

Frage: Wie in deinen früheren Filmen sind die Gänge der Hauptperson durch den Raum, in diesem Falle durch Riga bei Tag und bei Nacht, für die Geschichte des 'Helden' und für die Struktur des Films von zentraler Bedeutung. Was bedeuten dir diese Gänge?

F.K.: Die Gänge bedeuten nichts. Wir gehen, wir sind unterwegs, wir müssen unsere Körper von A nach B schaffen, wir sind keine ruhenden Wesen, keine Pflanzen, keine Engel, wir sind unterwegs, die Unruhe treibt uns. Es gibt keine Wege, es gibt nur den, der geht. Das ist der Mensch. Beim Gehen spinnen wir die Wege. Wir hinterlassen Spuren. Spuren der Verzweigung, der Gewalt, der Sehnsucht, der Liebe. Wir sind unterwegs. Wir sind Nomaden. Wir gehen. Es bedeutet nichts, als dass wir gehen.

Frage: In deinen früheren Filmen standen leidenschaftliche, schmerzhaft Beziehungen zwischen zwei oder sogar drei Menschen im Zentrum, die zu Exzessen und Eruptionen führten. In KRISANA erleben wir die Geschichte eines Mannes, dessen Sehnsüchte und Begierden sich in seinem Innern abspielen. Die Intensität dieses Films hat nichts Spektakuläres. Siehst du diese geistige Konzentration als Ausdruck einer neuen Stufe der Entwicklung deines filmischen Denkens an?

F.K.: Nein, es ist keine neue Stufe. Es gibt nichts Neues. Es ist immer schon alles da. Es kommt nur nicht alles immer gleich zum Vorschein. Bestimmte Umstände treffen mit bestimmten Präpositionen zusammen und lassen wie in einer chemischen oder alchimistischen Reakti-

love affair. A change in the support system, which would offer directors, producers, everyone involved in the creative process the possibility of making a film in a state of creative heat, quickly, directly and shortly after the end of the scriptwriting or drafting, would unleash a current of energy that would drive wonderful films on the – let's be honest – very wasted shore. I made this film in a state of creative passion, and the actors and the team shared this passion as well. Independently of how it is judged, I am at peace with it, because it was born out of love, without having been the object of any strategy or negotiation, etc. There was a short, direct path between idea and reality, similar to the artistic creativity of a painter or a poet or to work in the theater.

Question: Did the fact that you made it in a foreign country – with a different atmosphere and political and historical background, and whose language you don't speak – influence this film, perhaps contributing to the story's uncluttered sparseness, clarity, concentration and poetic density? Or did this outer "strangeness" play no part for you in the work on the film? How did the story develop?

F.K.: I didn't feel like a stranger. I don't feel like a stranger in countries outside Germany. I feel like a stranger with some people. It doesn't make any difference where they come from or where they meet me.

The film's style has nothing to do with the place. It's a consistent result of my previous work, a continuation. The events can happen anywhere. But naturally the place and its people gave their color to the sound of the film, the sound of the noises and of the images.

The story developed all by itself from the characters. The people in the film do things, and as doers they spin stories. Stories or situations are natural spin-offs of our deeds; similar to a spider's thread. I followed the possible and relevant behavior of the characters. That allowed what happens to arise logically.

Question: As in your earlier films, the main character's walks through the area, in this case through Riga night and day, are of central importance to the "hero's" story and the film's structure. What do these walks mean to you?

F.K.: The walks don't mean anything. We walk, we're underway, we have to get our bodies from point A to point B; we're not motionless beings, or plants, or angels, we're underway, the restlessness drives us. There are no paths, there is only he who is moving. That's man. We spin the paths by moving. We leave traces. Traces of doubt, violence, longing, love. We're underway. We are nomads. We're on the move. It doesn't mean anything, other than that we're moving.

Question: Your earlier films focused on passionate, painful relationships between two or even three people, which led to excesses and eruptions. In FALLEN we experience the story of a man whose longings and yearnings are internal. This film's intensity has nothing spectacular about it. Do you see this spiritual concentration as an expression of a new level in the development of your cinematic thinking?

an Wirklichkeiten hervortreten. Und zu dieser Zeit, in dieser Situation, an diesem Ort, mit diesen Menschen war das Erzählen dessen, was der Film zeigt, auf diese Weise möglich. Aber es ist keine neue Stufe. Im Holz ist das Feuer gewissermaßen schon immer enthalten. Unter bestimmten Umständen tritt es nach außen und wird sichtbar.

In diesem Film wollte ich stiller sein, auf die ausgelebten Exzesse habe ich verzichtet. Sie toben stattdessen im Innern. Das Drama, das sich ja immer im Innern abspielt – in der Außenwelt manifestiert es sich nur –, habe ich in den Kopf, in die Imagination verlagert. Ich habe schon längere Zeit ein Unbehagen an der Vulgarität auserzählter Geschichten. Das wirkliche Drama findet in unserem Geist statt. Es ist wie alles eine Illusion, und wie jede Illusion eine Wirklichkeit.

Frage: Warum hast du für diesen Film – zum ersten Mal – Schwarzweiß gewählt?

F.K.: Ich habe schon immer Schwarzweiß-Filme gedreht, nur eben in Farbe. Diesmal habe ich auf die Farbe verzichtet.

Frage: Glaubst du, dass du mit dieser universellen Geschichte über Einsamkeit, Versagen, Sehnsucht nach Liebe, Schuld und Hoffnung auf Vergebung der Schuld etwas beitragen kannst zur Bewältigung des Lebens der Menschen in diesen harten, seelenlosen Zeiten?

F.K.: Nein. Nichts. Es ist eine sehr individuelle Angelegenheit, was ein Mensch mit einem Film, den er gesehen hat, anfängt, was dieser Film mit ihm tut, welches Leben er in ihm hat. Und so ist das mit allem, was uns begegnet, uns widerfährt.

Frage: Wie siehst du mit diesem Film, aber auch generell mit deiner gesamten Haltung gegenüber der Bedeutung der Filmkunst, deine Situation innerhalb der mehr oder weniger auf Profiterwirtschaftung ausgerichteten Filmszene und innerhalb der Gesellschaft?

F.K.: Jeder Film kann der letzte sein. Es wird immer schwieriger, den Anspruch umzusetzen, Filme zu realisieren, die sich nicht den kapitalistischen Prinzipien der Geldvermehrung, die dieser wie jeder Kunst nicht inhärent sind, unterwerfen. Jeder Film muss leider gegen die herrschende Ideologie unter großer Kraftanstrengung durchgesetzt werden. Unser gesamtes Leben wird ja inzwischen verstärkt vom Virus der Kommerzialisierung und vom Infekt der Angst angegriffen. So ist es auch im Bereich des Films. Den Zuschauern werden immer weniger Möglichkeiten gelassen, andere Formen des Kinos wahrzunehmen, was eine von außen durchgeführte künstliche Verengung des Blicks bedeutet und eine Amputation der Filmkunst. Ein Gewaltakt.

Frage: Warum bist du jetzt auch Produzent geworden?

F.K.: Das hat zu tun mit dem, was ich gerade sagte. Jeder Produzent, der einen Film, von dem er weiß, dass er gut ist, gegen sein besseres Wissen nicht realisiert, weil er kommerziellen, profitorientierten Interessen nicht entspricht, arbeitet mit am Tod der Filmkunst. Und wir, das heißt meine Partner und ich, beurteilen den Wert der Realisierung eines Filmes nicht nach Kriterien der Profitabilität, sondern nach seinen originär künstlerischen und kommunikativ menschlichen. Das ist auch eine Möglichkeit, mit dieser Kunst umzugehen. Es ist vielleicht eine Chance. Und etwas muss sich ja ändern.

Frage: Du hast einmal gesagt, dass du nicht an die Hoffnung glaubst und auch nicht denkst, dass Filme einen Menschen ändern könnten. Warum drehst du weiter Filme und bringst anderen bei, Filme zu drehen? Welchen Zweck hat es?

F.K.: Wir sind sterbliche Wesen. Wir sollten nicht hoffen. Wir sollten unser Leben als Mensch in der erschöpfendsten, vollständigsten Weise realisieren und gestalten, was unsere flüchtige physische Existenz

F.K.: No, it's not a new level. There is nothing new. Everything was always there. But not everything appears immediately. Particular conditions come together with particular circumstances and let reality step forward, like in a chemical or alchemical reaction. And at this time, in this situation, in this place, with these people, it was possible to tell what the film shows in this way. But it's not a new level. In a certain sense, fire is always present in wood. And under particular conditions it comes out and is visible. I wanted to be quieter in this film, I did without the expressive excesses. They raged inside instead. I put the drama, which really always plays inside – it just manifests itself in the outside world – into the heads, into the imagination. For a long time I've had an uncomfortable feeling about the vulgar, related stories. The real drama takes place in our spirit. Like everything, it's an illusion, and like every illusion, reality.

Question: Why did you choose black and white for the first time for this film?

F.K.: I've always made black and white films, only in color. This time I did without the color.

Question: Do you believe that with this universal story about loneliness, failure, longing for love, guilt and hope of forgiveness, you can contribute something to how people cope with their lives in these hard, soulless times?

F.K.: No. Nothing. It's a very individual thing, what somebody makes of a film he has seen, what this film does to him, what sort of a life he has in it. And it's like that with everything we encounter, everything that comes our way.

Question: How do you see – with this film, and also in general with your attitude towards the meaning of film art – your situation both in the film scene, which is more or less concerned with making a profit, and in society?

F.K.: Each film can be the last one. It's getting more and more difficult to make films that don't subject themselves to the capitalist principles of moneymaking, which are not inherent in this or in any art. Unfortunately, each film has to be pushed through the ruling ideology with great effort. Meanwhile, our whole life is being attacked more and more from the commercialization virus and the fear infection. It's the same with film. The audiences are allowed fewer and fewer possibilities to be aware of other forms of cinema, which means they get an artificial narrowing of their view imposed on them from outside and an amputation of film art. An act of violence.

Question: Why have you now become a producer?

F.K.: That has to do with what I just said. Every producer who, against his better judgement, doesn't make a film he knows to be good, because it doesn't correspond to commercial, profit-oriented interests, is contributing to the death of film art. And we – that means my partners and I – don't judge the value of making a film according to profitability criteria, but according to original artistic and human communication criteria. That's also a possibility to deal with this art form. Maybe it's a chance. And something really has to change.

und unser transzendentes Wesen einschließt. Ich habe nicht gesagt, dass ich nicht an die Hoffnung glaube, ich habe gesagt, dass die Hoffnung, so wie ich sie verstehe, eine passive Haltung ist, die uns in einer wartenden Stellung hält. Wir sitzen und hoffen und warten, und während wir warten, findet das Leben statt, und andere handeln und bestimmen unsere Realität. Die Hoffnung ist ein sehr beliebtes politisches Instrument, um die Leute ruhig zu halten und sie zu beherrschen. Sie ist zu einer Art Ideologie geworden. Doch die Hoffnung sollte auf etwas gestützt sein. Das könnte Vision genannt werden. Ich würde bevorzugen, Hoffnung mit Vision zu ersetzen. Eine Vision ist mit Energie und Leidenschaft aufgeladen, sie ist nicht passiv, sie fordert ihre Realisierung. In einer Zeit, in der das Ende der Utopien ausgerufen wird, ist es extrem wichtig, den Mut zum utopischen Denken zu haben, den Geist zu öffnen, um in der Lage zu sein, den sehr begrenzten Pragmatismus zu überwinden, der unser Denken und Fühlen auf die materielle Ebene unserer Existenz konzentriert, und unsere intellektuellen, emotionellen und schöpferischen Fähigkeiten und Möglichkeiten außer acht lässt. Ohne Hoffnung zu leben, an das Leben und dessen Möglichkeiten ohne Hoffnung und Verzweiflung zu glauben, sich jenseits dieser Illusionen zu bewegen und den Raum der Realität zu betreten, wo wir mit einem unverdorbenen Blick sehen können, wie das Leben wirklich ist, das Udenkbare zu denken, ohne uns selbst zu begrenzen, authentisch zu handeln, keine Angst vor der Utopie zu haben, auch wenn es keine Versprechung auf Erfüllung gibt, unsere geistigen und emotionellen Grenzen zu erweitern, zu lieben ohne Erwartungen und Belohnung, das wäre ein Akt menschlicher Würde und Schönheit. – Auch wenn es ungeheuer schwierig ist. Interview: Erika Richter, Berlin, 23. Januar 2005

Biofilmographie

Fred Kelemen wurde 1964 in Berlin geboren. Er studierte Malerei, Musik, Philosophie, Religions- und Theaterwissenschaft und arbeitete als Regieassistent an verschiedenen Theatern. 1989 begann er sein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Seitdem hat er eine Anzahl von Filmen und Videos realisiert und an verschiedenen Theatern in Deutschland inszeniert. Kelemen arbeitet außerdem als Kameramann von Spiel- und Dokumentarfilmen für Regisseure wie Béla Tarr, Hectór Faver, Yesim Ustaoglu, Gariné Torossian etc. Er ist er als Gastdozent am Katalanischen Zentrum für Kinematographische Studien (C.E.C.C.) in Barcelona, an der Hochschule für visuelle Künste (ESBAG) in Genf und an der Lettischen Kulturakademie (LKA) in Riga tätig.



Fred Kelemen

Question: You once said you don't believe in hope and you don't think that any film could change a person. Why do you still keep making films and teaching others to do so? What 's the purpose?

F.K.: We are mortal creatures. We should not hope. We should create and lead our lives in the most exhaustive and complete way, which includes our fleeting physical existence and our transcendental essence. I did not say that I don't believe in hope, I said that hope, as I understood it, is a passive attitude, which keeps us in a state of waiting. We sit and hope and wait and while we are waiting, life happens and others act and determine our reality. Hope is a very popular political instrument for keeping people calm and controlling them. It has become a kind of ideology. But hope should be based on something. This could be called vision. I would prefer to replace hope with vision. A vision is charged with energy and passion; it's not passive; it demands fulfilment. In a time in which the end of utopia is being proclaimed, it is extremely important to have the courage to think in a utopian way, to open our minds, to be able to go beyond the very limited pragmatism that focuses our thinking and feeling on a very material level of our existence and ignores our intellectual, emotional and creative abilities and possibilities. To live without hope; to believe in life and its possibilities without hope or desperation; to move beyond these illusions and enter the space of reality where we can see, with an unspoiled gaze, what life is really like; to think the unthinkable without limiting ourselves; to act authentically; to not be afraid of Utopia even if there is no promise of fulfilment; to extend our mental and emotional boundaries; to love without expectations and reward, would be an act of human dignity and beauty – even though it is terribly difficult.

Interview: Erika Richter, Berlin, January 23, 2005

Biofilmography

Fred Kelemen was born in Berlin in 1964. He studied painting, music, philosophy, religious studies, and theater and worked as an assistant director at several theaters. In 1989, he began studying at the German Film and Television Academy in Berlin. He has since made a number of films and videos and directed at various theaters in Germany. Kelemen has also worked as a cameraman for feature and documentary films with such directors as Béla Tarr, Hectór Faver, Yesim Ustaoglu and Gariné Torossian. He is also a guest lecturer at the Catalanian Center for Cinematographic Studies (C.E.C.C.) in Barcelona, at the College for Visual Arts (ESBAG) in Geneva, and at the Latvian Culture Academy (LKA) in Riga.

Films / Filme

1991/93: *Kalyi – Zeit der Finsternis*. 1994: *Verhängnis / Fate*. 1997/98: *Frost* (Forum 1997). 1999: *Abendland / Nightfall*. 2005: *KRISANA / FALLEN / GLUT*.