

Filmladen Filmverleih präsentiert

eine Produktion der KGP Filmproduktion

MONEYBOYS

Ein Film von

C.B. Yi

Kinostart: 21. Januar 2022

Pressebetreuung:

Susanne Auzinger PR
susanne@auzinger-pr.com
Tel.: +43 664 263 92 28

Kooperationen:

Elisabeth Hinterholzer
e.hinterholzer@filmladen.at
Tel.: +43 676 / 7925280

Produktion:

KGP
welcome@kgp.co.at
+43 1 52 222 21
Seidengasse 15/3/19
1070 Wien

INHALT

Cast, Credits, technische Daten	3
Kurzinhalt & Synopsis	4
Pressenotiz, Über den Regisseur	5
Auszeichnungen & Festivals	6
Regiestatement in englischer Sprache	7
Interview mit C.B. Yi.....	13
Filmografie KGP Filmproduktion	19

CAST

Kai Ko	Fei
Chloe Maayan	Lulu, Hong, Liyu
Yufan Bai	Long
JC Lin	Xiaolai

CREDITS

Drehbuch und Regie	C.B. Yi
Kamera	Jean-Louis Vialard (A.F.C.)
Schnitt	Dieter Pichler
Musik	Yun Xie-Loussignian
Ausstattung	Huei-Li Liao
Kostüme	Zoe Wang
Maske	Jing-Wei Hsieh
Dramaturgie	Bernadette Weigel u.a.
Ko-Produzenten	Guillaume de la Boulaye
	André Logie
	Patrick Mao Huang
Produzentinnen	Barbara Pichler
	Gabriele Kranzelbinder
Produktion	KGP Filmproduktion
	Zorba Production
	Panache Productions & La Cie Cinématographique
	Flash Forward Entertainment

Förderer:

Österreichisches Filminstitut
ORF Film-/Fernsehabonnement
ARTE France Cinéma
Aides aux cinémas du monde
Eurimages
Taipei Film Commission
Belgium Tax Credit
Ministry of Culture of Taiwan
Totem Films

AT/FR/BE/TW 2021

120 Minuten
Sprache: Mandarin

KURZINHALT

Der junge Fei lebt in der chinesischen Großstadt und verdient sein Geld als illegaler Sexarbeiter, um seine Familie am Land zu unterstützen. Als ihm klar wird, dass seine Familie zwar sein Geld, nicht aber seine Homosexualität akzeptiert, stürzt er in eine tiefe Krise.

Nun sieht er sich gezwungen, sein Leben neu zu ordnen, sich zur Liebe zu bekennen und Verantwortung zu übernehmen – für sich selbst und für die Menschen, die ihm nahestehen.

SYNOPSIS

„Moneyboys“ sind männliche Prostituierte, die oft mit dem verdienten Geld ihre Familie unterstützen. Der junge Fei (Kai Ko) ist ein solcher. Er lebt in der chinesischen Großstadt, ist homosexuell und finanziert sich und seine Familie mit dem Verkauf seines Körpers an männliche Kunden. Dabei schwebt er in ständiger Gefahr, denn in China ist Sexarbeit verboten. Neben dem permanenten Risiko, verhaftet zu werden, besteht zudem die Gefahr, an gewalttätige Freier zu gelangen, denen man ohne Hoffnung auf Polizeischutz gnadenlos ausgeliefert ist. Eines Tages gerät Fei genau an einen solchen, obwohl sein Lebensgefährte Xiaolai (JC Lin) ihm dringend abrät, sich mit dem schon bekannten Sadisten einzulassen. Nach einem von Selbstjustiz und Liebe getriebenen Racheakt bekommt Xiaolai es mit den brutalen Schergen des Vergewaltigers zu tun, die ihn regelrecht zum Krüppel schlagen und ihn bei der Polizei auch noch wegen illegaler Prostitution anzeigen. Um der drohenden Verhaftung zu entgehen, muss Fei aus der gemeinsamen Wohnung fliehen.

Fünf Jahre später: Fei ist mittlerweile in eine andere Stadt gezogen, dem Job als „Moneyboy“ geht er weiterhin nach. Seinen ehemaligen Geliebten hat er aus den Augen verloren. Eines Tages gerät er in einen Hinterhalt der Polizei und wird verhaftet. Mit der Absicht, das Stadtleben hinter sich zu lassen und sich um seine Familie zu kümmern, kehrt er in sein Heimatdorf zurück. Der Empfang ist kühl. Zwar hat man das von ihm geschickte Geld stets gern angenommen – die Art und Weise, auf die er es verdient hat und die Tatsache, dass er homosexuell ist, akzeptieren seine Familie und die Dorfgemeinschaft jedoch nicht. Man wirft ihm vor, die Familienehre zu beschmutzen und drängt ihn dazu, sich eine Ehefrau zu suchen. Nur bei seiner Schwester (Chloe Maayan) und bei Long (Yufan Bai), einem Freund aus Kindertagen, findet er Verständnis und Unterstützung. Als aus der Heimat Verstoßener fährt Fei in die Stadt zurück. Dort steht plötzlich Long vor seiner Tür, der sich in ihn verliebt hat und von ihm nun die nötige Starthilfe beim Aufbau eines neuen Lebens in der Stadt erhofft. Da Fei seinen Beruf vor dem Freund aber verheimlichen und ihn davor bewahren will, es ihm nachzumachen, kann er ihn nicht bei sich aufnehmen. Long wirft ihm vor, ihn im Stich zu lassen. Er versteht nicht, wieso Fei ihn nicht in seine Geschäfte einweihen will.

Schließlich wird Long, seinem Freund zum Trotz, auch „Moneyboy“. Die beiden ziehen zusammen und Fei beginnt Longs Gefühle zu erwidern. Die beiden verbünden sich und eine Zeit lang sieht es so aus, als würde es ihnen gelingen, ein gemeinsames Glück aufzubauen.

Bis Fei eines Tages seiner alten Liebe Xiaolai wiederbegegnet, der mittlerweile geheiratet hat und Vater geworden ist. Kann es Fei gelingen, eine Zukunft zu gestalten, in der er Vergangenheit und Gegenwart miteinander vereint?

PRESSENOTIZ

Regisseur und Drehbuchautor C.B. Yi wuchs in einem chinesischen Fischerdorf auf und emigrierte mit 13 Jahren nach Österreich, wo er bei Christian Berger und Michael Haneke an der Filmakademie studierte. Während eines Austauschprogramms in Peking schloss er Freundschaft mit einigen Mitstudenten, die ihren Lebensunterhalt mit Prostitution verdienten. Fasziniert von ihren Geschichten, dem Doppelleben, das sie aufgrund finanzieller Not gezwungen waren zu führen, dem immanenten Konflikt mit gesellschaftlichen Moralvorstellungen und dem riskanten Unterfangen, ein in China illegales Gewerbe zu betreiben, beschloss C. B. Yi, das Drehbuch für seinen ersten Spielfilm diesem Thema zu widmen.

Daraus entstanden ist MONEYBOYS, eine österreichisch-französisch-taiwanesisch-belgische Koproduktion, die C. B. Yi 2021 in Cannes sogleich eine Nominierung für den besten Debütfilm einbrachte. Im Mittelpunkt steht der junge Fei: Äußerlich von fragiler Schönheit und gehüllt in einen Panzer aus Gefühlskälte, im Inneren aber vor aufgestauten Emotionen beinahe überlaufend (meisterhaft verkörpert vom taiwanesischen Filmstar Kai Ko). Jean-Louis Vialards Kamera fängt den Weg des Protagonisten in meist langen, ruhigen Bildern ein und kreierte damit zwischen Exotik und Alltäglichkeit changierende Tableaus, die den Blick der Betrachtenden auf das zentrale Spiel der Figuren lenken und das Gefühl vermitteln, selbst am Ort des Geschehens zu sein. Dazwischen setzt C. B. Yi immer wieder überraschende Akzente in der Bildgestaltung, wie beispielsweise bei der Fahrt auf einer kleinen Seilfähre: Als wäre sie selbst Teil des Ensembles, steigt die Kamera mit den Figuren auf das Boot und verharret dann auf Augenhöhe mit ihnen. Das Publikum wird dadurch zum Passagier, der in Echtzeit und intimer Nähe zu den Figuren über den Fluss gezogen wird.

Neben der herausragenden Leistung Kai Ko's in der Hauptrolle und Yufan Bai's glaubhafter Verkörperung des entzückenden Dickkopfs Long, reiht sich der Taiwanese JC Lin in der Rolle von Xiaolai in die Riege der männlichen Darsteller. Die berühmte chinesische Aktrice Chloe Maayan zaubert in MONEYBOYS gleich drei unterschiedliche Frauenfiguren auf die Leinwand und zeigt in jeder dieser Rollen beeindruckende Stärke. „Ich bin gespannt wie das Publikum darauf reagiert.“, meinte C.B. Yi in einem Interview.

Texte: Manuel Schmale

ÜBER DEN REGISSEUR

C.B. YI, geboren als CHEN BO auf der Insel Yuhuan in China.

Studium der Sinologie an der Universität Wien.

Studien an der Wiener Filmakademie: Regie bei Michael Haneke, Kamera bei Christian Berger.

Auslandsstudium an der Beijing Film Academy 2003-2004

AUSZEICHNUNGEN & FESTIVALTEILNAHMEN

2021

LesGaiCineMad (Madrid, Spain)

Bester Film

Festival International de Cine de Gijón (Gijón, Spanien)

Rambal Award

CINEEUROPA (Santiago de Compostela, Spanien)

Beste Regie

Bester Film der neuen Jury

Thessaloniki International Film Festival (Thessaloniki, Griechenland)

Mermaid Award – Special Mention

Bergen International Festival Festival (Bergen, Norwegen)

Lobende Erwähnung

Internationale Filmfestspiele Cannes (Cannes, Frankreich)

Nominierung: Un Certain Regard

Nominierung: Queer Palm

Nominierung: Goldene Kamera

Taipei Golden Horse Film Festival and Awards (Taipei, Taiwan)

Nominierung Bester Hauptdarsteller - Kai Ko

Nominierung Bester Nachwuchsregisseur - C.B. Yi

Hawaii International Film Festival (Hawaii, USA)

Kau Ka Hōkū (Shooting Star) - Honorable Mention

Festivals

2021

Internationale Filmfestspiele Cannes – Un Certain Regard

Jerusalem Film Festival

Brussels International Film Festival

Lucca Film Festival

Vancouver International Film Festival

Busan International Film Festival

Everybody's Perfect – Geneva International Queer Film Festival

Bergen International Festival Festival

MIX Copenhagen

Viennale - Vienna International Film Festival

Pink Screens Queer Film Festival (Brüssel, Belgien)

Mezipatra Queer Film Festival (Prag, Brünn, Tschechien)

Thessaloniki International Film Festival

Hawaii International Film Festival

Seoul International Pride Film Festival

CINEEUROPA (Santiago de Compostela, Spanien)

Stockholm International Film Festival

The Tel Aviv International LTBTQ Film Festival

LesGaiCineMad (Madrid, Spain)

Taipei Golden Horse Film Festival and Awards

Festival International de Cine de Gijón

Melbourne Queer Film Festival

Chéries-Chéris (Paris, Frankreich)

Šumadija International Film Festival (Kragujevac, Serbien)

Filmfestival Max Ophüls Preis

Taiwan in Australia FF

REGIESTATEMENT von C.B. Yi

My final statement for MONEYBOYS

To put it simply, my understanding of movies is: Movies can serve as entertainment. They can depict reality by describing reality. Films reflect reality but without any claim to realistically display it. Rather more, film is to create atmospheric moments to stimulate the imagination of the audience, touch their emotions to resonate their solicitousness and sympathies. Then add a bit of luck and an indispensably essential magical moment. Under these circumstances I shot this film and experienced what it is like to be a director for the first time.

First Time Directing

Because I could not shoot this film in my home country for various reasons, we decided to shoot the film in Taiwan, with its rather different lifestyle and cultural development, adding to the fact that I have never been there before the shooting. So, I can say, I have personally experienced that as a director you cannot simply enforce your ideas no matter what, but you have to adapt your vision in accordance to the circumstances you find yourself in. In the process of solving problems, sometimes it is necessary to compromise and to learn to give up - to kill your darlings. You can't act like a spoiled child who rampages unless it gets what it wants. In the face of unexpected difficulties, it is essential for a film director to react immediately with conducive intuition in order to make correct and clear judgments so that a solution can be found in time. There is no absolute in anything. We must find a new way for the realization or even improve the original idea, to get new motivation trigger our inspiration to a higher level. In short, the film director's character should ideally be as flexible and hard as water – a character trait described in the "I Qing - The Book of Changes".

As a first timer with my strong formalistic demands and urge to shoot every scene as tracking shot (sequence shot/long take) without any cuts, my producer was very worried about the risks and eventually replaced a young talented French DOP with our well-known and experienced DOP Jean-Louis Vialard just one month before the shooting. The participation of Jean-Louis was supposed to persuade me to shoot more safety shots for each scene. Even at this point, I still had full confidence in my original concept of the film's grammar and finally I persuaded the DOP to support me on this and complete the film without dissolving a single scene by several shots.

When you have a new team on set, and no one you've worked with before, no one you know and trust, you'll have to invest precious time and energy in managing to fully supervise and control the set - precious time and energy that you may rather choose to invest in a director's central task on set, such as communicating with the actors and paying attention to the actors' voices through the headphones, actors' appearance on the monitor screen, and so on. The film director does not need to be omniscient, nor does he need to be the smartest person on the set. What is important though is to find like-minded department heads and reliable team members with whom to share your worries and reduce your burden. In this case, you do not need to utilize the authority of a film director, but you'll have the freedom to accept the opinions of trusted people in the crew and to listen to the opinions of the actors.

Due to the overall circumstances of the production and in order not to challenge the expenditures, many supporting actors I couldn't meet personally until the shooting day. Thus, the shooting day, was also the first and only time the actors met each other and got to rehearse. I've certainly been very lucky also throughout the production of MONEYBOYS to listen to the right person and to choose some most outstanding, enthusiastic and empathetic Taiwanese actors to achieve all my planted tracking shots - some scenes were about 9 minutes long. We filmed for a total of 35 days. The first cut version lasted more than 3 hours, but not all of the cut-out scenes

were bad. However, I was told that it would be difficult for a director's debut to be selected for Cannes when longer than two hours, so I gave in to the cuts.

The Different Themes of MONEYBOYS

I have always emphasized that we do not need to describe specific cultural and historical situations for MONEYBOYS. It is a universal story that could happen anywhere. It is also not just a story about or for the LGBT community, nor is it a story dedicated to someone specific or to a certain place. The film talks about the migration of young people from the countryside, showing a certain universality. It could have been shot in a studio mainly, but the settings that work for the story could have also been found in the city of Taipei.

The unavoidableness of working with actors that speak different dialects, other than those spoken in my home country, should remind the audience again and again that the conflicts in the film are not specifically "Chinese" or "Taiwanese" or "European", but rather general human conflicts. Do not believe these conflicts have nothing to do with you. Maybe a misfortunate friend right next to you, or someone in your neighborhood? No family without black sheep, and when there is society, there are those excluded from society, victims like Fei.

I started the project with the question: "What does a person actually live for?" Honoring your parents, ancestors, and ultimately the "mother state" is the Confucianist answer – this is what we call "filial piety". The word "tradition" is used similarly throughout Austria and Europe. And even if few individuals nowadays claim to live for family or cultural traditions, we often cling to ideals that impede us from being happy.

Some people sacrifice themselves for an idea, for their country, family or friends. They are worshipped as heroes. Fei is someone who sacrifices himself for his family and friends, but he is despised by law and family morals for prostituting himself. His self-sacrifice is not recognized because he falls out of the order of society and his family. He seeks approval and love from those who exclude him. This is not a problem of the Chinese society in particular. These conflicts take place in all societies, also in Europe. But we don't always do our fellow human beings and ourselves a favor by sacrificing ourselves for them. This is a topic that I deal with again and again in my films and scripts: How far can I be there for others without hurting myself? To what extent do I have to put caring for myself first in order to do good to others?

I believe, that we need to learn to take good care of ourselves first, learn to truly love ourselves without being egoistic, in order to being able to help others. MONEYBOYS is a film about self-acceptance and this is the central theme I wish the film to be interpreted by.

Devotion to fate, things take their course without being influenced – is more like what Fei believes in. And this being what does not allow him to see the possibilities of being happy. That fatalism isn't necessarily the message of the film. Letting go of the past is also one of the main themes in MONEYBOYS. But I like to create the story with multiple themes in mind. For example, it is also about finding the courage to be happy. Depending on the mood someone is in, a different topic comes to the surface. And the audience, who approaches the film with very different life stories, may jump to a topic that I hadn't even thought of myself. I wouldn't want to tell anyone what he or she should think or how to feel. It is more about stimulating thoughts and dialogue without determining the direction beforehand.

The Magic Number "3"

Although I originally planned to shoot this film in Mainland China, over the years of developing the script and shooting it became less and less realistic to realize this project in Mainland China. Eventually, we decided to shoot in Taipei. So now, you actually see the city of Taipei in the shots but at the same time the script suggests the story to take place in South China. In Chinese they'd say: "It is not like a three nor is it a four". Coincidentally, while I was preparing the shooting in Taipei, the number "3" started to follow me throughout the pre-production process. And it soon evoked a magical attraction on me.

Ever since I was a child, I felt that the famous Chinese story "3 Monks" was not quite correct. It goes, that 3 monks live together, but they don't manage to fetch their water together from the river. I never understood why the 3 monks couldn't equally divide the labor among them. Don't monks have a uniform education background? Isn't human nature supposed to be kind? For every society family stands out as highest priority. In the early version of the script, the resolution of the story was to let Fei (played by Kai Ko) form a patchwork family with Xiaolai (J.C. Lin) and his wife Li Yu (Chloe Maayan) after being abandoned by his family. That way, he could obtain a sense of security and belonging every one of us, I believe, longs for. I wanted to emphasize that home is the place where you feel being loved. And I was sure that 3 people could effortlessly divide family responsibilities evenly and therewith take even better care of the children. But one day, I figured out that this alternative concept of life is doomed to face opposition and failure in reality, since our society, or at least the society on which the film focuses on, is based on monogamic structures. Finally, I gave up the original idea. The least I wanted was to show the audience a utopic scenario, in the manner of a do-gooder with an overly idealistic view of what could be, if...

Fei is a son with a strong sense of filial duty. In order to substitute his absent mother, providing a sense of security and maternal love that he subconsciously knows he needs, and generating his motivation to continue support his family, I decided to create 3 female characters surrounding him. These 3 characters, played by one single actress Chloe Maayan, were based on the theory of the "Trinity". The concept of the Trinity, for example, reflects also in the movie camera as core equipment for filming, as the camera finds its greatest stability by support of the tripod. I met Chloe Maayan twice before shooting the film. And as luck would have it, when she won an award for her main role in the film "3 Husbands", I offered her these 3 roles, which she felt destined and agreed to immediately.

Over a period of eight years of preparing this film, it was the 3rd location, Taipei, that gave way for the shooting. Since it was soon clear that we had to mix different dialects for the filming, I thought we could intentionally increase the number of dialects to be more consequent. So, I insisted in terms of cast, that we have at least 3 mainland actors, including Chloe Maayan, to make it consistent. I remember, that our main actor, Kai Ko, joined our team 3 months before the shooting started. Our DOP Jean-Louis Vialard arrived in Taipei 3 weeks before the shooting. What's even more interesting is that I was alone in the early stage of preparations in Taipei. I spent too much energy communicating with the main production companies in Europe, so I insisted on an Austrian director's assistant to support me. The arrival of my assistant Hanus Polak also meant that I needed to speak 3 languages on the set: Mandarin, English and German.

The actors are the most important working partners for a director. What we can do is to provide them a safe and comfortable environment with lots of free space to create,

so their performance comes naturally with the right tint to the role. Of course, all actors have a different personality, but breaking it down, the director has 3 principal approaches: Some actors need to be given candy to eat, some actors need to be whipped, and some actors want to be ignored for a period of time so that they can develop their roles without interference.

When it comes to actors, I always pay special attention to their voice. I think voice is more important than facial expression. Maybe because in the mother's womb, we hear sounds only and not until later that we get exposed to faces. A big part of my work is to have a long and intimate talk with my actors on their role before the shooting. When we have developed a feeling of their character, I give them my permission to be that character. This is a bit like the "initiation" in the theory of performance. At that point, they can't do or act wrong anymore since they have become the character. While during the shooting I don't have to give them too many instructions nor intervene too much but mainly focus on the sounds and dialogues in my headphones and the small details of gestures, gazes, intonation, and how their acting accords with the camera image: So that the lived experience gets burned into celluloid with authenticity.

Editing and Visual Concept

MONEYBOYS never intended to seduce the audience with explicitly dramatized documentary insight of a male sexworker's daily work life for the purpose to foster the voyeurism in every one of us. The story is told in a minimalistic way that allows the audience to strain their own imagination. It calls upon to the audience's empathy to imagine the bad and violent situations related to sexwork. I do refer to the fact that Moneyboys are steadily exposed to violence - like in the prolog of the film - but it is not my main concern to document physical abuse and violence in my film. I imagine that the audience would go inside themselves when watching the film and find their emotional connection and their empathy for one of my characters.

If you look at the editing rhythm of MONEYBOYS, every scene is structured closer to poetry, every shot has a feeling for a pulsating rhythm, and the whole film seems to lack a clear main motivation, but the dramaturgical connections exist, just not at the place where one might expect them. The above elements promote the characters and all lead to some rupture, but this accurately reflects the relationship of belonging and connectedness between the characters, friends and lovers moving between city and countryside. It raises questions about where the beating heart should and could go. The close-up of the penultimate shot with the unknown doorbell reinforces this "unknown" to the last.

A scene with several cuts is like looking at something else during a conversation to avoid the intimacy that arises when you look each other in the eye for a long time. The rapid cuts may get you interested in the action for a short period of time, but at the same time distracts viewers rapidly from their observing position, only allowing them facily into the action without being able to really empathize.

MONEYBOYS is divided into two parts each starting with a scene at the tidal coast. The first part shows the tidal coast washed by the sea, representing a home in a natural state, that is, when Fei's mother is still alive. While the camera moves ahead to the end of the scene, a black pit hole announces a calamity. Fei looks backwards with his pair of nostalgic eyes saying farewell to his mother, the nature and his innocence. He turns towards part one of the film, his sex working life, where he has to hide this shame from his mother, his family and the society. That is also why throug-

hout all the tracking shots in part one with the steady cam where Fei tries to escape or hide, the camera still follows him from behind.

The beginning of the second part shows the same tidal coast but during a dry afternoon. Fei's Mother is no longer with them. The nature displays its deterioration while the camera moves ahead to uncover the factory in a distance. The pristine home is no longer spared from changes brought upon by a capitalistic economy. Fei's "shameful" profession has been exposed and caused rejection by family and relatives. Fei now looks forward towards the far distance with a sentimental glance. He subconsciously seeks for a change, a new future. A future without being anxious, not having to hide, nor a need to escape. So, he walks steadily towards the backwards moving tracking shots with the steady camera in this part.

The significance of the number "3" in the visual concept

In my view, the still and distanced camera shots are a better way to actually encounter a character. When you stand too close to somebody you cannot really see the person anymore. Which is probably why we tend to hurt each other most when relationships are too close: We are so consumed with the immediate slights and fights, that we forget to see and understand the other as a person with a history and family. We need some distance to truly engage with each other.

1) The 3-camera-style: Static camera shots, camera dolly shots and tracking shots with steadycam

All the scenes that picture the external reality in the film are shown by the above 3 kinds of shots. The camera in the film has a sort of intrusive role. Fei feels guilty about his inability to fulfill social norms, and thus carries a big burden. He faces the fear of being "exposed" every day. Just as he tolerates the power of events repeatedly threatening his losing control over life, he also tolerates the camera breaking into his lonely private moments like a policeman, or sitting motionless at the table like a strange, silent guest. I focus on the feeling of being exposed, exposed to life, exposed to the eyes of others, or exposed to the eyes of a camera. We often live to suit the eyes of others. The others mentioned here stand for our family, our love, or our enemy. This camera concept targets to draw the audience into the story by giving them a sense of participation as observers who "stand in the corner of the scene." This makes us, like the protagonist, unable to hide. Faced with the camera that monitors the protagonist, he can't escape. Just like a prisoner behind bars, unable to get out of the frames.

Fei sacrificed himself for family and friends, but was despised for prostitution by the law and by his family's moral conviction. His self-sacrifice is not recognized because he violates the order of society and family. He seeks for approval and love from those who reject him, and involuntarily locks himself into an invisible camera prison. In contrast, Long (played by Bai Yufan) rejects this approach. He does not want to despise himself just because the society he lives in does not hold a better life option for him. Long is the only one character who steps out of the frame in a scene where he gets beaten by Fei. He says defiantly: "I go wherever I want to go."

Fei is not the only person who can't escape the camera frames, but also his family and friends. At the wedding scene, the hot-pot scene, as well as at the dinner with his relatives in his hometown, all are locked in the frames of the camera. The "family" is always in focus of the lens.

In the first part of the film, there are two tracking shots following Fei from behind, making Fei unable to escape. Although, secretly, Fei manages to escape his exposure from family and others, but the eyes of the police continue to follow him. The second part of the story, after the death of his mother, he gets exposed in front of his family. Consequently, Fei no longer needs to be afraid of being exposed, no need to care about this anymore. Inspired by this concept, the tracking shots are all shot in front of the character.

2) The 3-visual-image of Fei imagining Xiaolai's act of revenge

In the whole film, there are only 3 action shots without Fei in it located in the first part of the film. These are the 3 shots in which Xiaolai is taking revenge for Fei. These shots however continue to use the angle of Fei to narrate. The 3 shots are Fei's imagination of Xiaolai's act of revenge. The action sequences are deliberately shot less realistic. So, in the editing, the 3 shots are purposely edited "jumpy" to serve the form.

3) 3 POV of Fei's inner liberation

The liberating images are subjective (POV). There are also only 3 POVs in the whole film located in the second part of the film. Those directly express the subtle changes in Fei's heart.

When Fei sits in the bus, he for the first time experiences the sensation to live in the moment, which allows him to briefly sneak out of his self-enclosed self. Now he is looking at the road ahead intently, ignoring the conversations of the drivers. Staring at the twists and turns of the road in front of him, he realizes that life is in a constant flow. The second time Fei comes to live in the moment is when he walks with Long in the street, and sees the female dancer's performance. Her movement softly, like water, represents the same Taoist thought: the road of life is never straight, it is a constant continuity of movement and changes.

The image of the third liberation is the scene of dancing with Long. The anxiety that has been distressing Fei all these years fades away during the liberating dance. Fei then dances only for himself, forgetting all this worries. This moment is the magic moment of our shooting. It is the climax of Fei's self-emancipation. On the sky bridge Xiaolai can see Fei's unspeakable emotion at that moment. Deep in his heart, Fei still loves Xiaolai, but Long is the one who can truly liberate Fei from his anxieties, help him enjoy the very moment, be alive, and be at ease with life.

Epilogue

All the objects and furniture in the film seem to never been touched and used by Fei, they are captured as "dead compositions". Also, for the staging of the body, except the dance scene, there are hardly any scenes where bodies react intuitively to one another, where you can feel a lively contact between them. That all serves to the formalistic concept of the film, showing Fei's subconscious self-destruction that forbids him life, sensuality, and sexuality. Naturally, this corresponds to the prohibition Fei has imposed on himself: He doesn't allow himself to ejaculate, he forbids himself to live. All feelings are withdrawn from the surface. And that is also the composition of the film: The pain, the desire only reaches us from a distance. Every hint of feeling in Fei's facial expression is clouded by an all-round melancholy, just as the images are clouded by the lifeless horizontals and verticals. The decision to long shots targets to draw the audience out of the comfort zone and trigger an idea of the pain that people in the position of our character Fei experience. Some viewers sent me messages, to say that the movie comforted them. This is what gives me confidence that the many years I spent on making this film were well invested.

INTERVIEW mit C.B. Yi

«Im Kapitalismus wird alles zur Ware: Die Lebenszeit, der Körper, das Selbst.»

Fei ist ein Junge vom Land. Irgendwann hat es ihn in die Stadt gezogen, oder die finanzielle Not ihn dazu gedrängt. Das gute Geld, das er da am Strich verdient, nimmt seine Familie gern, doch sein Platz im Dorf und in der Familie ist ihm mit diesem Schritt abhanden gekommen. In seinem Spielfilmdebüt **MONEYBOYS** erzählt C.B. Yi nicht nur von der Verlorenheit eines jungen Mannes, sondern einer ganzen Generation, die zwischen dem wirtschaftlichen und moralischen Druck der Gesellschaft nur in einer Sackgasse landen kann.

Ich würde gerne mit einer biografischen Frage beginnen. Sie leben als Filmmacher in Österreich. Haben Sie zuvor auch in China gelebt? Wie sehr sind Sie mit beiden Kulturen sozialisiert?

C.B. Yi: Häufig werden Filmemacher*innen mit Migrationserfahrung als Erstes zu ihrem kulturellen Background gefragt. Das kann allerdings unfreiwillig dazu führen, dass man sie nichtmehr durch die Eigenart ihrer Werke, sondern zu aller erst durch die Brille ihrer Herkunft liest. Als Regisseur möchte ich Themen jenseits kultureller Fragen und meiner Herkunft besetzen. Ich arbeite grundsätzlich in verschiedenen Genres und mit verschiedenen Settings. Vor kurzem habe ich ein Drehbuch mit einem historischen Thema über das Frankreich der Siebzigerjahre beendet und schreibe nebenbei an einem Science Fiction Buch mit dem Titel *Zero*.

Meine Kindheit habe ich in einem Dorf am Meer verbracht, meine Jugend in einer österreichischen Kleinstadt und während meiner Studienzeit habe ich Wien und Peking kennengelernt, bevor ich ein Studium an der Filmakademie Wien begonnen habe. Ich hatte eine unbeschwerte Kindheit, auf die ich gerne mit Nostalgie zurückblicke. In den frühen Filmen des taiwanesischen Regiemeisters Hou Hsiao Hsien finde ich heute noch Orte und Spuren dieser Zeit. Selbst in manchen Filmen des japanischen Altmeisters, Yasujirō Ozu, finde ich herzliche Momente und die Güte der Menschen wieder, die ich in meiner Kindheit erleben konnte. Um diese Zeit lief im Kino unseres Dorfs die klassische Sissi-Trilogie mit Romy Schneider, die in China ein großer Erfolg war. Da war mein Vater schon ein Jahr in Österreich. Das war so ein merkwürdiger Zufall: Mein Vater war nach Österreich gegangen und Romy Schneider war an seiner Stelle in unser Dorf gekommen. Ich war fasziniert von den prunkvollen Sälen, den glitzernden Kostümen und Romy Schneiders blauen Augen. Ich habe mein ganzes Taschengeld ausgegeben damals, um immer wieder die Sissi im Kino zu sehen. Romys engelhaftes Lächeln im dunkeln Kinosaal war tröstend. Erst als 13-Jähriger kam ich zu meinen Eltern nach Österreich. In der ersten Woche erklärte mir mein Vater ernst, dass wir uns in einem fremden Land rasch anpassen müssen, um nicht negativ aufzufallen. Ich war ein eigenbrötlerischer Teenager. Ich schwänzte oft den Unterricht, um mir die verbotenen Horrorfilme aus der Videothek anzusehen, habe mehrmals die Schule abgebrochen und verschiedene Jobs ausprobiert. Als Migrant hat man oft das Gefühl, dass man nur mit einem Fuß in der Kultur und den Lebensformen steht, die einen umgeben. Diese Zwiespältigkeit versetzt einen in eine Beobachterposition am Rand: Man lernt zu beobachten, sich anzupassen, das Geschehen zu reflektieren und sich einzuschmiegen. Ich wünschte sehr, ich könnte sagen, es ist wie das Element Wasser im Taoismus: Es hat keine feste Form, sondern bahnt sich seinen Weg frei um alle Hindernisse herum.

Stand es immer fest, dass Ihr Spielfilmdebüt in China spielen würde?

C.B. Yi: Dass ich die Geschichte in China verortet habe, hat vor allem persönliche Gründe. Auf dem chinesischen Land großgeworden zu sein, ist mit so vielen Erfah-

rungen verbunden, die durch mein Leben in Europa nicht so präsent sind, aber die ich in mir trage wie eine Muttersprache, die man lange nicht mehr gesprochen hat. Mich mit der Welt meiner Heimat zu beschäftigen, hat mir in meiner Arbeit ein Gefühl von Vertrauen und Sicherheit gegeben, weil ich eine besondere Verbindung zu den Menschen, ihren Eigenarten und Konflikten spüre. Wahrscheinlich ist es auch wichtig, sich einmal in seiner künstlerischen Karriere mit seiner Herkunft auseinandergesetzt zu haben. Mein nächstes Projekt Pureland entwickelt die Themen von Migration und Selbstaufopferung weiter, aber in einem ganz anderen Kontext und anderen sozialen Verhältnissen – dem Migrant*innen-Milieu in Paris. Anders als die Hauptfigur in MONEYBOYS haben die Sexarbeiter*innen in Pureland die Initiative übernommen, für sich einzustehen und eine eigene Gemeinschaft zu bilden, um einander zu beschützen.

Wie gängig und weit verbreitet ist dieses Phänomen, dass junge Männer vom Land in die Städte gehen, sich prostituieren und damit ihre Familien in den Dörfern unterstützen? Wie sieht die legale Situation in China gegenüber Homosexualität und Prostitution aus?

C.B. Yi: MONEYBOYS spielt zwar mit einer sehr speziellen Situation, der Migration eines jungen Manns aus dem ländlichen China, aber es ist für mich eine universelle Geschichte über zwischenmenschliche Beziehungen, die an vielen Orten auf der Welt so passieren könnte. Einige Menschen opfern sich auf für eine Idee, für das Vaterland, die Familie oder Freunde, um ihnen ein besseres Leben zu ermöglichen. Die verehrt man – vielleicht zu oft – als Helden. Fei ist jemand, der sich aufopfert für seine Familie und Freunde, aber er wird vom Gesetz und von der Moral der Familie verachtet, weil er sich prostituiert. Sexarbeit ist in China wie in vielen Ländern verboten. Feis Selbstaufopferung wird nicht anerkannt, weil er aus der Ordnung der Gesellschaft und seiner Familie herausfällt. Er sucht Anerkennung und Liebe von denjenigen, die ihn ausschließen. Das ist kein Problem der chinesischen Gesellschaft im Besonderen. Diese Konflikte spielen sich in allen Gesellschaften, auch in Europa, ab. Homosexualität wird allgemein oft instrumentalisiert, um Feindbilder zu schaffen, die von den wirklichen Problemen der Gesellschaft ablenken.

Es ist Ihr erster Spielfilm. Haben Sie mit professionellen Schauspielern oder mit einem gemischten Cast gearbeitet?

C.B. Yi Für die Hauptrolle habe ich sowohl Laiendarsteller als auch professionelle Schauspieler gecastet. Für mich stand dabei fest: Wenn Fei nicht von einem Laiendarsteller gespielt wird, dann muss es ein sehr talentierter, erfahrener Profischauspieler sein, der auch Rollen jenseits seines Erfahrungsraums und seines Milieus überzeugend verkörpern kann. Der taiwanische Schauspielstar Kai Ko, der mir bereits bekannt gewesen war, war einer meiner Favoriten für die Rolle von Fei. Kai Ko ist ein Schauspieler mit großer Begabung. Er gehört zu der Sorte Schauspieler, die eine halbe Minute vor dem Dreh noch mit den anderen Teammitgliedern Scherze machen, und sofort in ihre Rolle eintauchen können, wenn „Action“ gerufen wird. Seine ersten Takes waren stets die Besten. Und auch wenn wir wegen anderer Probleme noch zehn weitere Takes brauchten, blieb er immer geduldig und spielte auf den Punkt.

JC Lin, Yufan Bai und Chloe Maayan sind ebenso talentiert und konnten ohne viel Intervention meinerseits eigenständig arbeiten. Chloe, die davor für ihre Hauptrolle in Three Husbands mehrere Preise erhalten hatte, spielt in MONEYBOYS tatsächlich drei verschiedenen Rollen – ich bin schon gespannt, wie das Publikum darauf reagieren wird. Dank der eigenständigen Arbeit der Hauptschauspieler konnte ich mehr Zeit und Aufmerksamkeit am Set auf die Arbeit mit den Nebendarstellern verwenden, von denen ich die meisten zum ersten Mal erst am Drehtag getroffen habe.

In MONEYBOYS habe ich hauptsächlich mit Profischauspielern gearbeitet. Aber ich habe in der Vergangenheit bereits mit Laienschauspieler*innen und gemischten Casts gearbeitet und würde mich sehr freuen, wenn ich in der Zukunft einmal die Gelegenheit hätte, ein neues Schauspieltalent zu entdecken. Beim Cast achte ich immer besonders auf die Stimme. Die Stimme finde ich oft sogar wichtiger als das Gesicht. Durch sie entsteht oft eine unmittelbare Beziehung – vielleicht weil wir ja schon im Mutterbauch gehört haben, bevor wir sehen und Gesichter erkennen konnten.

MONEYBOYS beginnt als Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Männern, nach und nach entfaltet sie sich von der individuellen Ebene zur kollektiven über die familiäre zur gesellschaftlichen Ebene im Stadt- und Landgefälle und stellt am Ende grundlegende existentielle Fragen. Sie haben auch das Drehbuch verfasst. Wie hat sich nach und nach der Schreibprozess entwickelt?

C.B. Yi: Tatsächlich hat sich das Projekt vom Allgemeinen zum Besonderen entwickelt. Während eines Auslandsstudiums in Peking war ich mit einigen Schauspielstudenten befreundet. Viele von ihnen waren mittellos. Um ihren Traum, Schauspieler zu werden, zu verwirklichen, waren sie gezwungen, Sugar Mummies und Sugar Daddies zu finden, die ihnen ihr Studium finanzierten. Einer meiner Freunde arbeitete heimlich als Sexarbeiter, um die Krankenhauskosten seiner Mutter zu bezahlen. Seine Aufopferung hat mich beeindruckt. Ich fand heraus, dass viele Sexarbeiter*innen ihren Körper heimlich zum Wohle ihrer Familien verkaufen – ein Opfer, das sie vor ihren Nächsten geheim halten müssen.

Das hat mich auf die Frage gestoßen: Wofür lebt ein Mensch eigentlich? In China ist es der Konfuzianismus mit dem Wort "Pietät", das bedeutet Vater und Mutter, die Ahnen ehren und schließlich den „Mutter-Staat“ ehren. Kaum anders als das Wort "Tradition" in Österreich. Auch wenn heute vielleicht nicht mehr viele Leute behaupten würden, sie lebten für die Tradition der Familie oder des Staats, halten wir oft bestimmten Ideen die Treue, die uns darin hindern, glücklich zu werden. Während meiner Recherchereise 2009 für mein erstes Drehbuch Enten – eine Geschichte über das Machtverhältnis zwischen drei Callboys und deren reichen, chinesischen Kundinnen – habe ich Kontakt mit einem Soziologen aufgenommen, der in einer Studie für die WHO über 2000 männliche Sexarbeiter nach ihren Werdegängen befragt hat. Am Anfang habe ich ein dokumentarisches Drehbuch über fünf Sexarbeiter geschrieben, wie sie zu ihrem Beruf gekommen sind und wie sie mit dem sozialen Druck ihrer Familien umgehen, mit denen sie sich trotz allem verbunden fühlen. Durch Gespräche mit meinem Professor Michael Haneke wurde mir klar, was für eine große Verantwortung es ist, echte Sexarbeiter*innen vor die Kamera zu bringen. In einem Film gezeigt zu werden, kann Auswirkungen auf das Leben der Protagonist*innen haben, die keiner von uns vollständig überblicken konnte. Als Regisseur trägt man die Verantwortung, diejenigen zu schützen, die ihre Geschichte mit dir teilen. Also habe ich die verschiedenen Lebensberichte in einen Spielfilm übertragen. Das gab mir auch die künstlerische Freiheit, die verschiedenen Lebenserfahrungen auf die wesentlichen Probleme zu verdichten, ohne die Einzigartigkeit der jeweiligen Erfahrung zu verletzen.

Der Film enthält einen Zeitsprung ziemlich zu Beginn des Films. Sie erlauben sich einen kleinen formalen Kniff, nämlich bei diesem zeitlichen Schnitt noch einmal den Filmtitel einzufügen, als würde der Film noch einmal beginnen. Der Neubeginn (oder die Möglichkeit dazu) ist eine Art Leitmotiv in Feis Lebensgeschichte. Wenn er in die Stadt kommt, wenn er nach dem Vorfall mit Xiaolai, seinem Freund, in eine andere Stadt zieht, wenn er ins Dorf zurückkehrt, wenn er an Long seine eigene Geschichte wiedererlebt? Welche Gedanken setzt das Motiv des Neubeginns in Gang?

C.B. Yi: Der „Prolog“ oder das erste Kapitel vor dem Titel beschreibt Feis „Initiation“ in das Sexworker-Business. Der Moment, in dem Fei vor der Polizei flüchtet, ist ein point of no return – bis dahin hätte er vielleicht noch abrechen können – jetzt ist er ein Stricher, ein Geächteter. Von da an ist Fei den Problemen ausgesetzt, unter denen viele Sexarbeiter*innen leiden. Ihr Gedanke der späte Titel markiere ein Motiv des Neuanfangs gefällt mir sehr gut. Aber ich würde vielleicht bei Feis Leben weniger von Neuanfängen als von einem Wandel sprechen. Es ist kein Anfang ex nihilo, sondern es entstehen immer wieder neue Situationen, zu denen sich Fei neu positionieren muss. Das ist eher eine Bewegung die sich aus dem Wechselspiel der Kräfte ergibt. Man lebt weiter, man bewegt sich weiter.

Schlüsselszenen spielen oft rund um einen Tisch. Warum?

C.B. Yi: Das Essen ist eine notwendige Tätigkeit, und spielt in allen Kulturen eine zeremonielle Rolle, aber das gemeinsame Essen ist besonders essentiell für die chinesische Kultur. Durch den Wohlstand der jüngeren Vergangenheit Chinas wurde das Essen wieder kultiviert und zelebriert. Am Essenstisch tauscht man sich aus, trifft wichtige Entscheidungen, nimmt Abschied. Ein runder Tisch gibt oft eine Ebenbürtigkeit und Gemeinsamkeit unter den Gästen vor. Hinter diesem Bild der Gleichheit kommen die Hierarchien, die Konflikte und Differenzen oft umso deutlicher zum Vorschein.

Wie sehr knüpft die ästhetische Entscheidung, in Plansequenzen zu drehen, an diesen Gedanken und die Idee, wie sehr die Dinge ihren Lauf nehmen, ohne dass man darauf Einfluss hat, an.

C.B. Yi: Eine Szene mit vielen verschiedenen Einstellungen und Schnitten, das ist oft, wie wenn man bei einem Gespräch immer wieder woanders hinguckt, um die Intimität zu vermeiden, die entsteht, wenn man sich lange in die Augen schaut. Die Plansequenzen zwingen den Zuschauer in eine Beobachterposition: Die Figuren im Film sind seinem Blick ausgesetzt. Dieses Getrenntsein kann eine intensivere, intimere Begegnung mit den Figuren ermöglichen. Die Dynamik schneller Schnitte lenkt uns vielleicht schneller davon ab, dass wir in einem Kinosaal sitzen, aber man wird nur oberflächlich in die Handlung hineingenommen, ohne sich wirklich einfühlen zu können. Ich finde es spannend, innerhalb einer Plansequenz die Personen so zu arrangieren und sich gegeneinander bewegen zu lassen, dass innerhalb des Verlaufs einer Szene verschiedene Ansichten und Kadrierungsgrößen zustande kommen. So kann eine visuelle Dynamik und Bildvariation erzeugt werden, ohne dass die emotionale Kontinuität der Szene unterbrochen wird. Die Plansequenzen, haben sicher etwas mit der Frage der Handlungsmacht oder agency zu tun, wie Sie andeuten. Da möchte ich die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf ein Individuum und seine Entscheidungen lenken, sondern auf ein Netz von wechselnden Positionen und Beziehungen, in denen sich die Menschen befinden. In einer Plansequenz können kleine Verschiebungen der Distanz zwischen den Personen ganz andere Stimmungen erzeugen: eine subtile Macht ausüben, erotische Anziehung, Scham oder Angst auslösen. Die Entscheidungen, die wir im Leben treffen, ergeben sich aus diesen Feldern von Macht und Affekt, Anziehung und Abstoßung: Aus einer unerwarteten Nähe, einem plötzlichen Schweigen, oder dem Gefühl der Kälte, das sich zwischen Personen ausbreitet, die einander nichts mehr zu sagen haben.

Aber diese Schicksalsergebenheit, die Sie ansprechen, dass die Dinge ihren Lauf nehmen, ohne dass man Einfluss darauf hat – das ist eher die Idee, an die Fei glaubt, und die ihn nicht sehen lässt, welche Möglichkeiten sich ihm bieten, glücklich zu sein. Dieser Fatalismus ist nicht unbedingt die Botschaft des Films. Vielleicht sogar genau das Gegenteil. Ein Appell in diese Richtung liegt für mich besonders in der letzten Szene des Films. Fei gehört zu den Menschen, die alle Probleme auf sich nehmen aus Schuldgefühl gegenüber den Normen der Gesellschaft, die sie nicht

erfüllen können. Er ist tagtäglich mit der Angst konfrontiert, entlarvt zu werden. So wie er die Macht der Ereignisse duldet, die immer wieder seinen Halt in der Welt bedrohen, so duldet er auch die Kamera, die ihm aufdringlich wie die Polizei in die einsamen, privaten Momente verfolgt, oder unbeweglich wie ein fremder, stiller Gast am Tisch sitzt, und beobachtet.

Mich beschäftigt dieses Gefühl des Ausgesetzt-Seins – gegenüber dem Leben, gegenüber dem Blick der Anderen – oder dem Blick der Kamera. Wir leben oft für die Augen der anderen – unserer Familie, unserer Geliebten oder unserer Feinde. Wenn jemand weint, auch wenn er allein ist, denkt er oft heimlich daran, wie es wohl für eine bestimmte Person wäre, ihn jetzt so weinen zu sehen. Darum finde ich auch das Schweigen in vielen Szenen wichtig. Wirkliche Verbindung zwischen Menschen passiert selten, wenn man die ganze Zeit spricht. Das entsteht erst, wenn man auf einmal aufhört zu quasseln, und sein Gegenüber spürt. Ruhe. Und dann weiß man auf einmal: Das war's. Das ist das letzte Mal, dass wir uns sehen. Oder: Das ist der Beginn einer großen Liebe.

Viele Zuschauer*innen haben vielleicht vergessen, wie einem die Geduld des Zuschauens auch ein tieferes Erleben, und vielleicht sogar eine innere Ruhe zurückgeben kann. Aber ich will durch eine fesselnde Geschichte auch die Zuschauer*innen erreichen, die es vielleicht nichtmehr gewohnt sind, länger bei einem Geschehen zu verweilen. Gleichzeitig setze ich gerne einzelne überraschende Szenenwechsel in eine ganz andere Atmosphäre, die die Zuschauer so nicht erwarten würden.

Was hat es in der Praxis bedeutet, in Plansequenzen zu drehen: Wie haben Sie besonders die langen Szenen bei Tisch im Dorf, bei der Hochzeit, Lulu und ihr Mann nehmen Abschied mit den Schauspieler*innen erarbeitet. Wie haben Sie sich mit dem Kameramann Jean-Louis Vialard vorbereitet?

C.B. Yi: Für Michael Haneke war es immer wichtig, seine Schauspieler zu beschützen. Sie sind oft wie Kinder, denen man Sicherheit und Respekt schenken muss. Es geht viel darum, eine vertrauensvolle Umgebung und Freiräume zu schaffen, damit sie in ihrer Rolle aufgehen können. Meistens habe ich vorher mit den Schauspielern ein langes Gespräch über ihre Rolle. Wenn ich merke, es ist soweit, da ist ein intimes Feeling für die Rolle da, gebe ich ihnen die „Erlaubnis“, ab jetzt dieser Charakter zu sein. Ein bisschen wie eine Initiation. Ab da ist klar: Sie können nichts falsch machen, weil sie jetzt ihre Rolle sind. Beim Dreh muss ich dann nicht mehr viel Anleitungen geben. Ich konzentriere mich vor allem auf die kleinen Details, Gesten, Blicke, im Verhältnis zum Kamerabild und kontrolliere, ob sich die Intensität des gelebten Moments vor der Kamera auch auf dem Filmbild wiederfindet.

Wenn die Location steht, besprechen wir einmal die Kamerabewegungen. Während des Drehs wird dann nur noch wenig geändert. Vor Ort entwickle ich meistens sehr schnell eine Vorstellung von der Kadrierung mit Jean-Louis. Manchmal auch direkt mit dem Steadicam-Mann, da wir 18 von 35 Drehtagen mit Steadicam gearbeitet haben. Beim Setting, den Positionen und den Bewegungsabläufen ist es ähnlich. Sobald die Location klar ist und ich die Gespräche mit den Nebendarstellern geführt habe, weiß ich spontan genau, wer welche Position haben muss und wo die Kamera sein soll, etc. Diese Sachen plane ich also nicht lange im Vorhinein, sondern entscheide sie erst direkt vor Ort. Jean-Louis und sein Team sind immer gut vorbereitet und konnten rasch darauf reagieren. Für diese Art des spontanen und situativen Arbeitens ist es wichtig, ein familiäres Team zu haben, d.h. regelmäßig mit denselben Leuten zusammenzuarbeiten, die einander kennen, verstehen, respektieren und vertrauen. Wenn man mit Gleichgesinnten zusammenarbeitet, gelingt die Bildfindung vor Ort effizienter und fruchtbarer: Ein Vorschlag da, ein Hinweis dort, und man findet schnell Einstellungen, die man dann im Laufe des Drehs nicht mehr viel verändern muss. Als Regisseur geht es nicht sowieso nicht sehr darum, alles zu können, der Cleverste zu sein, sondern für alles die richtigen Leute um sich zu scharen. Deswe-

gen habe ich vor Kurzem mit meinem französischen Compagnon Antoine Sorange eine eigene Produktionsfirma gegründet unter dem Namen „Chengefilm“, um mit Gleichgesinnten gemeinsam gute Filme effizient zu produzieren.

MONEYBOYS wirft auch die grundsätzliche Frage auf, was es im kapitalistischen System bedeutet, seinen Körper bzw. sich zu verkaufen. Jeder ist auf seine Weise ein Moneyboy und für Fei und seine Altersgenoss*innen scheint keine Entscheidung die richtige Entscheidung zu sein.

C.B. Yi: Diese Frage wird sogar explizit angesprochen. Wenn jemand in einer Lederfabrik schuftet, um seine Familie zu ernähren, wird er nicht genauso gezwungen, seinen Körper zu verkaufen? Im Kapitalismus wird alles zur Ware: Die Lebenszeit, der Körper, das Selbst. Wir wissen das, möchten es aber lieber nicht wissen. Das ist sicher ein Grund, warum Sexarbeit immer noch verachtet wird. Wer seinen Körper verkauft, verliert oft in den Augen der Familie und der Gesellschaft seine Würde. Der junge Stricher Long weigert sich, sich selbst zu verachten, nur weil er in einer Gesellschaft lebt, die kein anderes Leben ermöglicht, als eines, das sich verkauft. Wieso sollte er sich darum sorgen, eine Idee von Würde zu verlieren, die für ihn in dieser Gesellschaft nicht möglich ist? Ich will damit nicht sagen, dass jede Art von Lohnarbeit gleich sei: Es ist etwas ganz anderes in einem Büro zu arbeiten, in einer Lederfabrik oder auf dem Strich. Bestimmte Gruppen wie Sexarbeiter*innen sind in besonderem Maß körperlicher und psychischer Gewalt ausgesetzt. Dazu trägt sicher auch das Bild bei, dass bei der Sexarbeit nicht nur die Arbeitszeit, sondern der Körper selbst als Konsumgut verkauft wird – als eine Sache, die besessen, verbraucht und ersetzt werden kann.

Interview: Karin Schiefer
Juli 2021

FILMOGRAFIE KGP Filmproduktion

Filme in Verwertung – Auswahl:

MONTE VERITÀ – DER RAUSCH DER FREIHEIT, Stefan Jäger, CH/AT/DE 2021, Spielfilm

Weltpremiere: Locarno Film Festival 2021 – _Piazza Grande

MONEYBOYS, C.B. Yi, AT/FR/BE/TW 2021, Spielfilm

ANOTHER COIN FOR THE MERRY-GO-ROUND, Hannes Starz, AT 2021, Spielfilm

Weltpremiere: Diagonale. Festival des österreichischen Films 2021

Preise: Diagonale. Festival des österreichischen Films 2021: Bestes Sounddesign

OUTSIDE NOISE, Ted Fendt, DE/AT 2021, Spielfilm

Weltpremiere: 22. Jeonju International Film Festival 2021

EPICENTRO, Hubert Sauper, AT/FR 2020, Dokumentarfilm

Weltpremiere: Sundance Film Festival 2020

Preise: Sundance Film Festival 2020: World Cinema Documentary - Grand Jury Prize, Vienna International Film Festival 2020: Wiener Filmpreis - Bester österreichischer Film; MAKEDOX 2020: Onion Award – _Bester Film; Hainan Island International Film Festival 2020: Best Documentary Feature und Nominierung: Golden

Coconut; Diagonale. Festival des österreichischen Films 2021: Bester Filmschnitt;

Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern 2021: Beste Kamera; K3 Film Festival

2020: Langfilmpreis; Minsk International Film Festival 2020: Grand Prix Documentary

Nominierungen: CPHXDOX 2021: CPH:DOX Award; Österreichischer Filmpreis

2021: Bester Dokumentarfilm und Bestes Sounddesign; Adelaide Film Festival 2020:

International Documentary Award; Valladolid International Film Festival 2020: Tiempo de Historia Award; Free Zone Film Festival 2020: International Competition – Best

Film

IN DER KASERNE, Katharina Copony, AT, 2019, Dokumentarfilm

Weltpremiere: Diagonale. Festival des österreichischen Films 2019

SO LEBEN WIR BOTSCHAFTEN AN DIE FAMILIE, Gustav Deutsch, AT 2017, Dokumentarfilm

Weltpremiere: Festival du nouveau cinéma 2017

LIFE GUIDANCE, Ruth Mader, AT 2017, Spielfilm

Weltpremiere: Venice International Film Festival 2017

Preise: Transilvania International Film Festival 2018: FIPRESCI – Preis der International Federation of Film Critics

LOU ANDREAS-SALOMÉ, Cordula Kablitz-Post, GER/AT 2016, Spielfilm

Weltpremiere: IFF Shanghai 2016

Preise: Internationales Filmfest Emden-Norderney 2016: NDR-Filmpreis

MAIKÄFER FLIEG, Mirjam Unger, AT 2016, Spielfilm

Weltpremiere: Eröffnungsfilm der Diagonale. Festival des österreichischen Films

2016

Jury Award for Cinematic Bravery; Berlin International Film Festival: Peace Film Prize; Planete + Doc Film Festival Warsaw 2014: Millennium Award; Subversive Film

Festival Zagreb 2014: Wild Dreamer Award; Jihlava International Documentary Film

Festival 2014: Best Central and Eastern European Documentary; Vienna International

Film Festival 2014: Wiener Filmpreis - Bester Dokumentarfilm; Österreichischer

Filmpreis 2014: Bester Dokumentarfilm

GRAND CENTRAL, Rebecca Zlotowski, FR/AT 2013, Spielfilm

Weltpremiere: Cannes Film Festival 2013 – Un Certain Regard

Preise: Vienna International Film Festival 2013: FIPRESCI Preis; Prix Lumières

2014: Special Jury Prize & Best Actress

SHIRLEY - VISIONS OF REALITY, Gustav Deutsch, AT 2013, Spielfilm

Weltpremiere: Berlin International Film Festival 2013

Preise: Chicago Blow-Up International Arthouse Film Festival 2016: Cedric Gibbons

Award; Österreichischer Filmpreis 2016: Beste Kamera, Bestes Bühnenbild, Bestes Kostüm; Golden Eye Film Festival 2014: Beste Kamera; Vienna International Film Festival 2013: Erste Bank MehrWERT-Filmpreis

MUSEUM HOURS, Jem Cohen, AT/USA 2012, Spielfilm

Weltpremiere: Locarno Film Festival 2012 – Wettbewerb

Preise: Independent Spirit Award 2014: John Cassavetes Award & Best Editing

WHAT IS LOVE, Ruth Mader, AT 2012, Dokumentarfilm

Weltpremiere: Berlin International Film Festival 2012 – Forum

TENDER SON, Kornél Mundruczó, HU/DE/AT 2010, Spielfilm

Weltpremiere: Cannes Film Festival 2010 – Official Selection

Preise: Sarajevo IFF 2010: Special Jury Award; Filmfest München 2010: Besondere Erwähnung; Ostrava Kamera Oko 2010: Besondere Erwähnung der Jury

Preise: Sarajevo International Film Festival 2010: Special Jury Award

MUEZZIN, Sebastian Brameshuber, AT 2009, Dokumentarfilm

Weltpremiere: Karlovy Vary International Filmfestival 2009

Preise: MedFilm Festival 2010: Open Eyes Award & Bester Dokumentarfilm

UNIVERSAL LOVE, Thomas Woschitz, AT/LUX/SRB 2008, Spielfilm

Weltpremiere: Toronto International Film Festival 2008

Preise: Filmfestival Max Ophüls Preis 2009: Max Ophüls Preis; Diagonale. Festival des österreichischen Films 2009: Beste Kamera Spielfilm; Thomas-Pluch-Drehbuchförderpreis 2010

LOVE AND OTHER CRIMES, Stefan Arsenijevic, SRB/DE/AT/SL 2008, Spielfilm

Weltpremiere: Berlin International Film Festival 2008 – Panorama Spezial

Preise: Sofia International Film Festival 2008: Beste Regie; GoEast 2008: Beste Regie; Crossing Europe 2008: Ray Publikums Preis; Cinema City 2008: Bester Serbischer Film; Sopot Film Festival 2008: Bestes Drehbuch & Beste Hauptdarstellerin

Filme produziert unter dem Namen Amour Fou:

TAXIDERMIA, György Pálfi, HU/AT/FR 2006, Spielfilm

Weltpremiere: Cannes Film Festival 2006 – Un Certain Regard

Preise: Cottbus Film Festival 2006: Don-Quijote Preis; Chicago International Film Festival 2006: The Silver Hugo; Brussels Film Festival 2006: Iris Award – Bester Film; Transilvania International Film Festival 2006: Beste Regie;

Hungarian Film Week 2008: Großer Preis; Mexico International Film Festival 2006: Regie Preis Ficco; Gene Moskowitz Preis 2006: Bester männlicher Nebendarsteller, Beste Nebendarstellerin, Bestes Visual Design, Großer Preis der Studentenjury

CRASH TEST DUMMIES, Jörg Kalt, AT/DE 2005, Spielfilm

Weltpremiere: Berlin International Film Festival 2005 – Forum

Preise: Festival De Sevilla 2005: Silberner Giraldirillo; Thomas-Pluch-Drehbuchförderpreis 2005; Cinessonne – European Film Festival 2005: Spezialpreis der Jury

STRUGGLE, Ruth Mader, AT 2003, Spielfilm

Weltpremiere: Cannes Film Festival 2003 – Un Certain Regard

Preise: Torino Festival: 2003: CIPPUTI Award; Filmfestival Max Ophüls Preis 2003: Bestes Drehbuch Saarländischer Rundfunk & ZDF Award, Kiev Molodist International Film Festival: FIPRESCI Preis; Diagonale. Festival des österreichischen Films 2003: Beste Kamera; Umbria Film Festival 2003: Sonderpreis der Jury

IL MARE E LA TORTA, Edgar Honetschläger, AT 2003, Dokumentarfilm

Weltpremiere: International Film Festival Rotterdam 2004