





# DÉSERTS

## Presseheft

Land: Frankreich, Deutschland, Marokko, Belgien, Katar  
Länge: 125 Minuten  
Sprachfassungen: Deutsch & Arabisch/Französisch mit UT  
FSK: ab 12 Jahren

**Kinostart: 27. Juni 2024**

**Verleih:**



CAMINO Filmverleih GmbH  
Herdweg 27  
70174 Stuttgart

**Pressebetreuung:**

**boxofficePR**

boxofficePR  
[info@boxofficePR.de](mailto:info@boxofficePR.de)  
Tel. 0171-2636681



### Cast

Hamid	Fehd Benchemsi
Mehdi	Abdelhadi Taleb
Der Entflohene	Rabii Benjhaile
Selma / Hadda	Hajar Graigaa
Lebensmittelhändler	Faouzi Bensaïdi

### Crew

Regie + Drehbuch	Faouzi Bensaïdi
Schnitt	Faouzi Bensaïdi, Véronique Lange
Kamera	Florian Berutti
Ausstattung	Véronique Sacrez
Ton	Patrice Mendez, Abderrazak Amouzoune, Luc Thomas
Produktion	Saïd Hamich Benlarbi (Barney Production)
Koproduktion	Nicole Gerhards (Niko Films), Sébastien Delloye (Entre Chien et Loup), Mont Fleuri Production

### SYNOPSIS

Mehdi und Hamid, langjährige Freunde, arbeiten für ein windiges Inkassobüro. Ihre Klientel besteht aus den Ärmsten der Armen, den Bewohnern der trostlosen Wüstenlandschaften im Süden Marokkos. In ihrem abgenutzten Renault reisen sie von einem gottverlassenen Dorf zum nächsten, um die säumigen Schuldner dazu zu bringen, Kredite zurückzuzahlen, die sie sich eh nie leisten konnten. Dabei schrecken sie auch vor unkonventionellen Methoden nicht zurück. Ihre skurrile Mission gerät jedoch ins Wanken, als sie plötzlich an einer Tankstelle einen Mann entdecken, der an den Gepäckträger eines Motorrads gefesselt ist – und eine rätselhafte, mystische Reise nimmt ihren Anfang...



Der in Cannes ausgezeichnete Marokkaner Faouzi Bensaïdi ist nicht nur Regisseur, sondern spielt auch selbst in den meisten seiner Filme. Mit DÉSERTS schafft er ein intensives, visuell herausragendes Werk, voll von skurrilem Humor und tragikomischen Begegnungen. Ein Roadmovie der besonderen Art, das eine unerwartete Wendung nimmt. DÉSERTS feierte seine Deutschland-premiere im Rahmen des Filmfest Hamburg 2023.

DÉSERTS wurde gefördert von Eurimages, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée und Filmförderungsanstalt (Minitraité), Aide aux cinémas du monde (CNC), Institut français, in Zusammenarbeit mit ZDF / ARTE, Tax Shelter via Belga Films Fund, MOIN Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, nordmedia- Film- und Mediengesellschaft Niedersachsen/Bremen mbH, Fonds d'aide à la production cinématographique nationale du Maroc, Fonds Image de la Francophonie und AFAC – The Arab Fund for Arts and Culture.

### **Interview mit Regisseur und Autor Faouzi Bensaïdi**

#### **Ein Wort zum Titel und seinem faszinierenden Plural:**

Das ist der ursprüngliche Titel. In meinem Kopf begann die Geschichte in diesem städtischen Randgebiet eines marokkanischen Dorfes - wie eine Wüste des Elends -, bevor sie sich buchstäblich in der Wüste fortsetzte. Es gab auch die Idee, dass es für jeden Menschen eine Wüste gibt. Ein nackter Raum, in dem jeder sich selbst gegenübersteht. Und schließlich ist es ein Plural, denn das Leben dieser Menschen ist auch eine emotionale Wüste.

#### **Wie ist dieser Film entstanden?**

Filme entstehen bei mir, indem ich einen Moment fotografisch festhalte. Ich war in einem Hotel in Marrakesch zur Frühstückszeit, neben mir saßen zwei Männer in fast identischen Anzügen, jeder mit einem Aktenkoffer. Ich konnte nicht genau hören, was sie miteinander redeten, aber ihre Gesten waren fast synchron. Von da an ging alles los. Ich begann, mir ihr Leben vorzustellen. Sind sie im selben Zimmer, weil sie nicht genug Geld haben? Ich begann, mir Notizen zu machen, ohne zu wissen, wohin mich das führen würde. Am Anfang dachte ich, sie seien Steuerprüfer (lacht). Als ich einige Zeit später durch Casablanca lief, sah ich eine riesige Werbung für ein Inkassobüro. Da fingen die Dinge erst richtig an, sich zu entwickeln.



**Sie bewegen sich von einer burlesken Komödie zu einer abstrakten Tragödie. Fast schon mystisch. Was reizt Sie an diesem Nebeneinander sehr unterschiedlicher Genres?**

Zunächst einmal macht es viel Spaß, diese verschiedenen Genres zusammenzuarbeiten. Es ist wie eine Art Stickerei. Mein Kino ist immer in diese Richtung gegangen. Lange Zeit habe ich mich gefragt, warum das so ist. Wahrscheinlich kommt das aus der Kindheit. Ich wuchs in einem Haus auf, in dem meine Mutter die Komödie und mein Vater die Tragödie verkörperte. Meine Mutter lachte die ganze Zeit. Demgegenüber stand ein Vater, der den Ernst des Lebens kannte. Für ihn war alles wichtig. Er war in seinem politischen Engagement ein romantischer Mensch, er blieb seinen linken Ideen treu, aber er gab den Traum auf, Politiker zu werden, ihm fehlte die Gewalt. Er verwandelte alles in ernste Rituale, die meine Mutter mit ihrem Spott auflockerte. Ich bin in dieser Atmosphäre aufgewachsen und finde sie in meinem Schreiben wieder, wo es mir nicht schwerfällt, auch innerhalb einer Sequenz Wendungen zu machen. Ich war von Shakespeares Stücken fasziniert: Ein Autor, der die Grenzen der Genres überschreiten konnte, indem er es wagte, eine Narrenfigur in die Tragödie von König Lear einzufügen.

**Der Film gleitet vom Realismus ins Abstrakte...**

Ich spiele auf einer Art Gratwanderung. Ich mag es, wenn der Surrealismus den Realismus überlagert. Dass er aus Brüchen entsteht. Wie zum Beispiel die Szene, in der drei Superhelden auf dem Rücksitz des Autos sitzen. Wer sind sie? Dann nimmt einer von ihnen den Telefonhörer ab und erzählt seinem Gesprächspartner, dass sie kommen, dass sie zu ihrem Ziel fliegen. Und dann stellt sich heraus, dass sie einen beschissenen Job in einem Einkaufszentrum haben.

**Im Kino wird uns oft gesagt, dass wir auf Kohärenz achten sollen. Aber seit wann ist das Leben kohärent?**

Der zweite Teil des Films hat es mir ermöglicht, diese Inkohärenz, die natürlich die Inkohärenz unserer Existenz ist, zu nähren. In eine Welt vor der Sprache zu gehen, außerhalb der Zeit, in der Menschen, Tiere und Natur eins waren, in Richtung Westen und seine Mythologien, ohne sie aufzudrängen. Dennoch verliert sich das Drehbuch nie, es ist sehr genau aufgebaut. Ich bereite das Drehbuch, den Aufbau der Geschichte und den Schnitt sehr stark vor, um mir am Ende mehr Freiheiten zu lassen. Wie bei der Musik muss das Fundament solide sein, damit das Unerwartete beim Dreh seinen Platz findet. Der Film beginnt mit einer Landkarte, die zwei Männer an einem Autobahnrand in der Hand halten. Ich erzähle ihre Geschichte, aber ich warne die Zuschauer von Anfang an, dass sie, wenn sie in den Film einsteigen wollen, die Karte wie unsere Helden wegfliegen lassen müssen. Später kommt die Karte, wenn die Migrant\*innen eine Karte auf den Boden zeichnen. Dasselbe gilt für die Figuren: Ich baue auf und dekonstruiere gleichzeitig, um ihnen mehr Komplexität zu verleihen. So zum Beispiel die Sequenz des Firmenseminars mit der Leiterin des Inkasso-unternehmens, die alle Ambitionen des Films und seine politische Aussage in sich vereint: die Burleske, das Soziale, der grafische Aspekt der Bilder... Die Armen gegen die Armen: Die beiden Jungs sind wie alle Angestellten in einer prekären Situation und werden auf Leute gehetzt, die noch mehr in Schwierigkeiten sind als sie. Das ist die Uberisierung der Welt. In meinem Leben schwanke ich zwischen Euphorie, Lachen und tiefer Melancholie.



**Wie kam es zu der Idee mit der Farbpalette der Kostüme?** Am Anfang waren die Kostüme in einem banalen und identischen Grau gehalten. Dann dachte ich mir, dass es eine willkommene Dissonanz sein könnte, zwei Typen mit bunten Anzügen in die Wüste zu schicken. Als sie im Büro waren, nahmen sie ihren Platz im Bühnenbild ein: einer mit blauen, der andere mit grünen Kostümen. Dieser gewalttätige Liberalismus findet unter dem Deckmantel der Zuckerkulisse statt. Man schickt Leute, um Sie zu ermorden, aber sie sind in leuchtenden Farben gekleidet, tutti frutti.

#### **Das Schreiben greift oft auf Ellipsen zurück...**

Ich lasse gerne Lücken, weil das dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, seine Fantasie spielen zu lassen. Man muss die Materie zwischen seinem Auge und dem, was man ihm zeigt, zirkulieren lassen. Bei der Schlusssequenz habe ich darauf geachtet, dass es keine Antwort gibt. Es gibt zwei Brüche und Kippunkte in dem Film. Die Ankunft des Ausbrechers, der gegen den Sinn ins Bild kommt, verändert die Situation, sowohl in der Erzählung als auch in der Inszenierung... Er ist aus meinem Wunsch nach einem Western entstanden. Dann eine formellere Sequenz, die während der Dreharbeiten improvisiert wurde, in der das Auto durch den Staub fährt und in dem nebligen Stoff verschwindet, aus dem die Träume gemacht sind. Es ist mein formales und ästhetisches Engagement, das sich mit dem politischen Engagement des Films deckt, wenn ich Einstellungen, die von der vorherrschenden filmischen Grammatik als banale Schnittbilder betrachtet werden, einen Adelstitel verleihe. Ein Beispiel für diese Variation in der Inszenierung ist die Art und Weise, wie ich die Autosequenzen der beiden Helden gefilmt habe. Auf den ersten Blick scheint es einfach und banal zu sein, man stellt die Kamera auf und schon geht es los. Wenn man jedoch über die Bedeutung der Dinge nachdenkt, ändere ich plötzlich die Inszenierung. Während des ersten Teils filme ich das Auto immer von außen. Sobald der Ausbrecher mit ihnen fährt, um diesen Bruch zu markieren, geht die Kamera ins Innere und die Tonaufnahme ändert sich, denn sobald der Tontechniker seine Mikrofone aufstellt, gibt es keinen Ton mehr von der Straße, man ist von der Welt abgeschnitten. Als das Auto in die Hände des Flüchtigen übergeht, filme ich es diesmal von hinten, um das Ganze noch geheimnisvoller zu machen. Seine Geschichte wird zu einer mündlichen Erzählung, die am Kaminfeuer weitergegeben wird. Eine Geschichte in einer anderen... Ich habe es geliebt, diese asymmetrische Erzählung aufzubauen, die die Grenzen zwischen den beiden verwischt. Dieser Szene geht übrigens eine Einstellung voraus, in der der eine den anderen bittet, ihm etwas zu erzählen, das ihn vergessen lässt. "Aber Geschichten", antwortet er, "erinnern uns immer an etwas", und in der nächsten Sequenz beginnt die Geschichte des Ausbrechers. Wir haben mit dem Slapstick begonnen, der um zwei Figuren herum aufgebaut ist, und stellen uns vor, dass der ganze Film mit ihnen abläuft. Doch sie werden zur Nebensache, treten in den Hintergrund und machen Platz für den Entflohenen, mit dem wir ins Wunderbare, Verzauberte entfliehen.



**Die Inszenierung markiert ihr Territorium auf präzise und dennoch evolutionäre Weise.**

Ich bin vielleicht ein bisschen extrem (lacht), aber ich betrachte die Regie im Kino als etwas Souveränes. Das hindert mich nicht daran, meine Schauspieler zu lieben und sie gerne zu filmen. Meine Filme kommen von ihnen. Aber ich mag es, wenn die Regie ihre Arbeit macht, d.h. wenn sie einen Teil der Erzählung übernimmt. Das Drehbuch existiert, aber es ist vergänglich. Es kommt darauf an, wie man Geschichten erzählt, fast mehr als die Geschichten selbst. Auch wenn ich den Charakteren, der Handlung und dem Aufbau viel Bedeutung beimesse. Das wichtigste Ziel ist, dass die Inszenierung all das aufgreift und eine Bedeutung konstruiert. Der erste Teil basiert auf Einstellungen mit einer sehr präzisen Symmetrie, die jedoch durch ein Detail im Rahmen, das die Geradlinigkeit unterbricht, einen Riss bekommt. Ich kann die Kamera instinktiv an einem bestimmten Ort platzieren und nicht woanders. Mein Ansatz hat etwas Geometrisches und Mathematisches an sich. Aber ich bin mir immer der Notwendigkeit bewusst, Fenster zu öffnen und das Leben hereinzulassen. Ansonsten verfällt man in ein eiskaltes Kino, das die Charaktere einfriert und sie einzuengen droht.

**Diese Details werden nie überbetont. Sie verwenden keine Inserts...**

Nein, niemals. Das ist ein Risiko, denn bei dieser Art des Filmemachens muss zu einem bestimmten Zeitpunkt alles gleichzeitig funktionieren, und es gibt immer einen Moment am Set, in dem man mir mit viel Wohlwollen sagt, dass ich mich absichern soll. Ich solle eine Aufnahme machen, ein Insert einfügen, um einen anderen Take zu schneiden. Und so das Risiko zu minimieren. Aber so funktioniere ich nicht. Ich mag die Wette, die das bedeutet, denn sie gibt jedem die Energie, sich auf den Weg zu machen. Ich bin mir bewusst, dass ich mit dem Feuer spiele, aber ich werde depressiv, wenn "ich mich öffne", weil ich das Gefühl habe, nicht an das zu glauben, was ich tue (lacht).

**In Ihrem Film gibt es fast keine Nahaufnahmen.**

Von Anfang an wusste ich, dass es fast keine geben würde und dass ich sie nur für einen erhabenen Moment als Wert verwenden würde. Die beiden einzigen Nahaufnahmen des Films sind dem entflohenen Sträfling und seiner Frau vorbehalten: zwei Nebenfiguren, deren wunderschöne Liebesgeschichte auf diese Weise zelebriert wird. Dem Zuschauer, der den ganzen Tag über mit Großaufnahmen gefüttert wird, wird eine Art Diät auferlegt, er muss den Einbruch der Großaufnahme in den Film körperlich spüren. Sie ist das Glas Wasser, das dem Durstigen angeboten wird.

**Ist das eine Anspielung auf den Western?**

Sehr schnell habe ich mir gesagt, dass es entweder Scope oder 4/3 ist, das ist intuitiv, aber ich wusste, dass ich kein Zwischenformat wollte. Scope hat sich gegen das Quadrat durchgesetzt, weil ich sehr mag, was es als Möglichkeit für die Symmetrie bietet, von der wir gesprochen haben. Die Art und Weise, wie es die kleine Verzerrung hervorhebt, die dank dieses Formats auf der Leinwand eine enorme Bedeutung erlangt.



**Wie arbeiten Sie mit den Schauspielern, denen Sie, sobald der Rahmen gesetzt ist, die Verantwortung für die Länge der Szene überlassen?**

Ich verlange viel Vorbereitung vor dem Film und Dinge, die nicht unbedingt mit dem Film selbst zu tun haben. Ich arbeite an den Rändern der Figuren. Die Freundschaft, die mich mit den Schauspielern verbindet, ermöglicht es mir, sie zu Arbeitssitzungen einzuladen, die nicht direkt mit dem Drehbuch in Verbindung stehen. Es handelt sich nicht um Proben, sondern um Überlegungen zu den Nebenschauplätzen der Figuren. Wenn sie am Set ankommen, sind sie mit Geschichten beladen, die nicht im Film vorkommen. Ich improvisiere auch über Geschichten, die nicht gedreht werden. Bei Hamid und Medhi wollte ich, dass ein früheres Leben bereits vor dem Film existiert. Stattdessen gebe ich ihnen beim Dreh Anweisungen, lasse ihnen aber gleichzeitig viel Freiheit bei der Wahl des Bildausschnitts. Ich erwarte Vorschläge von ihnen. Sie befinden sich in einem bestimmten Filmrahmen, in dem sie aber, wie ich glaube, viel Autonomie und Freude haben. Ich kenne die innere Musik des Films so gut, dass ich es mir erlauben kann, während der Dreharbeiten eine Abzweigung zu nehmen. Die Tatsache, dass ich auch Schauspieler bin, bringt mich auf eine andere Ebene. Es gibt die Idee, dass wir zusammen auf dem Feld sind, in einem Klima des Vertrauens und der gegenseitigen Initiative. Wie Musiker sind wir manchmal ein Quartett, manchmal eine Rockband, je nachdem, welchen Film wir gerade machen.

**Ihr Film hat an vielen Stellen eine politische Dimension.**

Offensichtlich, aber das ist kein Aushängeschild, ich möchte in erster Linie als Filmemacher gesehen werden, und ich habe den Eindruck, dass die Filme, die von hier kommen, eher auf dem Gebiet des "Themas", der verkauften Tabus, als auf dem des Kinos erwartet werden. Ich verkaufe keine Ideologie. Meine Filme sind engagiert, aber mein erstes Engagement ist ästhetisch. Es ist ein Engagement, heute ein Kino mit seinen Ellipsen vorzuschlagen, das die Intelligenz des Zuschauers respektiert, das sich dafür entscheidet, eher zu evozieren als zu zeigen. Und ja, ich wollte, dass dieser Film viel über die Prekarität, die Vernachlässigung ganzer Bevölkerungsgruppen, die territorialen Brüche und den Kapitalismus aussagt, der unser Leben, unsere Gefühle und unsere Emotionen zermalmt. Ich tue dies nicht, weil es eine Welle ist, auf der es "gut" wäre, zu surfen. Nein, es ist ein Ozean, dem ich mich stelle, bewaffnet mit meiner Leidenschaft für das Kino und meinem Glauben an die Menschheit, trotz allem.



### **Faouzi Bensaïdi**

Der Theaterregisseur und Schauspieler Faouzi Bensaïdi drehte 1997 seinen ersten mehrfach ausgezeichneten Kurzfilm „La Falaise“. Danach schrieb er gemeinsam mit André Téchiné den Film „Loin“. Im Jahr 2000 drehte er zwei Kurzfilme: „Le Mur“, der bei der Quinzaine des Réalisateurs gezeigt wurde, und „Trajets“, der bei der Mostra de Venise ausgezeichnet wurde. Sein erster Spielfilm „Mille mois“ wurde 2003 mit dem Prix Le premier regard und dem Prix de la Jeunesse bei Un Certain Regard in Cannes ausgezeichnet, gefolgt von „WWW - What a Wonderful World“ bei den Filmfestspielen von Venedig (2006), „Mort à vendre“, der 2011 bei der Berlinale mit dem Prix Art et Essai ausgezeichnet wurde, und „Volubilis“, der 2017 bei den Giornate Degli Autori in Venedig gezeigt wurde.

### **Fehd Benchemsi**

Marokkos Top-Filmstar steht an der Spitze der neuen Welle arabischer Schauspieler. Kürzlich spielte er in der gefeierten Hulu-Serie „The Looming Tower“ (2018) an der Seite von Jeff Daniels und Tahar Rahim. „Königin der Wüste“ (2015) und „American Sniper“ (2014), TV „Homeland“ (2020)