



INTERVIEW MIT DEM REGISSEUR JACQUES AUDIARD

Wie haben Sie das Drehbuch erarbeitet?

Während des ersten Lockdowns habe ich schnell ein Treatment geschrieben und dabei festgestellt, dass es eher einem Opernlibretto als einem Filmdrehbuch ähnelt – es ist in Akte unterteilt, es gibt nur wenige Kulissen, die Figuren sind archetypisch...

Wollten Sie schon lange eine Oper inszenieren?

Ich war nicht verrückt danach, aber die Idee, eine Oper zu machen, kam mir während der Arbeit an DAS LEBEN: EINE LÜGE in den Sinn. Alexandre Desplat und ich hatten darüber nachgedacht, eine Verismo-Oper zu schreiben – eine schlichte Angelegenheit wie „Nixon in China“, „Die Dreigroschenoper“ oder Peter Brooks „Die Tragödie der Carmen“.

Haben Sie sich mit dieser Idee für eine Oper auf die Suche nach einem Musiker gemacht?

Das habe ich. Ein befreundeter Produzent, der auch ein Musikliebhaber ist, hat mir von Clément Ducol erzählt, und

ich habe mich mit ihm getroffen. Seine Lebensgefährtin Camille hat sich uns schnell als Texterin angeschlossen. Wir vier, einschließlich Thomas Bidegain, zogen uns in ein Haus außerhalb von Paris zurück und begannen mit der Arbeit. Das war im Frühjahr 2020.

Wann wurde aus dem Libretto ein Drehbuch?

Als ich begann, die Figuren des Romans zu verändern. In der Buchvorlage war der Anwalt ein Mann – ein abgehalfterter, desillusionierter Kerl, der am Ende seiner Kräfte war. Ich habe ihn in eine Frau verwandelt, die ebenfalls Anwältin ist, aber die jung, ehrgeizig, skrupellos, zynisch und mit Zoe Saldaña in der Rolle auch schwarz ist. Sie ist also eine Figur mit großem Potenzial für Entwicklung und Wendungen. Außerdem hatte ich das Gefühl, dass das Drehbuch, genau wie Emilia, genreübergreifend sein könnte.

Warum sind Sie einen solchen Umweg gegangen, um ein Drehbuch zu schreiben?

Ich bin mir nicht sicher, aber ich muss sagen, dass

es immer dasselbe ist – ich habe eine Intuition, einen Ausgangspunkt, und ich nutze die Zeit, die darauf folgt, um die Dinge zu verkomplizieren, das Wasser zu verwässern, mich hinter Masken zu verstecken. Am Ende, also während des Mischprozesses, ist der Film näher an meiner ursprünglichen Idee als all die verschiedenen Versionen dazwischen. „Was für ein langer Weg, den ich zurücklegen musste, um dich zu treffen“, sagt der Held am Ende von Bressons PICKPOCKET (1959).

In den meisten Ihrer Filme geht es um das Erbe der Gewalt. Sind Sie sich dessen bewusst, wenn Sie das Drehbuch schreiben?

Ich habe das Gefühl, dass ich sehr naiv bin und immer andere Dinge mache. Aber eines der wiederkehrenden Themen ist tatsächlich Gewalt und die Frage, wie man die Gewalt der Väter los wird? Ich muss zugeben, dass es schon von Anfang an so war. Mein erster Spielfilm heißt WENN MÄNNER FALLEN (Originaltitel: REGARDER LES HOMMES TOMBER). Das hätte meine Aufmerksamkeit erregen müssen, meinen Sie nicht?

Bei EMILIA PÉREZ gehen Sie etwas anders vor, da Sie das Thema Männlichkeit als integrales Nebenprodukt von Gewalt behandeln...

Es ist im Grunde eine Erlösungsgeschichte – hilft Ihnen der Geschlechterwechsel, die Gewalt von Männern in einem anderen Licht zu sehen? Um ehrlich zu sein, glaube ich das nicht. Emilias Figur mag zwar diese Überzeugung haben, aber sie ist immer noch in die Gewalt verstrickt. Die Reise, die sie aus diesem Kreislauf der Gewalt herausführt, ist an sich schon tugendhaft. Ob man nun sein Leben verliert oder überlebt, am Ende hat man auf dem Weg etwas gelernt.

Der größte Teil des Films wurde auf einer Soundstage¹ in Paris gedreht. War das eine kreative Entscheidung oder eine technische Notwendigkeit?

Wir haben mehrmals Drehorte in Mexiko ausgekundschaftet. Aber es hat nicht gepasst – alle Kulissen fühlten sich zu echt an, zu robust, zu klein, zu kompliziert. Meine ursprüngliche

¹ Soundstage: Ein schalldichter Raum für die Filmproduktion. Damit können alle störenden externen Geräusche ferngehalten werden. Die Innenwände werden gepolstert, um bei den Tonaufnahmen einen Widerhall zu verhindern.

Intuition war mit einer Oper verbunden – warum also nicht zu dieser Prämisse zurückkehren? Warum nicht zum Kern der DNA des Projekts zurückkehren und auf einer Soundstage drehen? Dies veranschaulicht perfekt meinen vorherigen Punkt über die Zeit, die ich mit der Verleugnung meiner ursprünglichen Intuition verschwendet habe.

Wie haben Sie mit Ihrem Kameramann Paul Guillaume und Ihrer künstlerischen Leiterin Virginie Montel an der visuellen Gestaltung des Films gearbeitet?

Wenn man auf einer Soundstage dreht, ist das, so klischeehaft das auch klingen mag, ein unbeschriebenes Blatt und man muss alles erschaffen – die Beleuchtung, den Maßstab, die Farben, die Lebendigkeit. Man muss sich überlegen, was im Vordergrund stehen soll und wie man die Schärfentiefe einstellt. Ich hatte mir zum Beispiel überlegt, dass das erste Drittel des Films, in dem die Figur Manitas im Mittelpunkt steht, bei Nacht oder zumindest im Dunkeln stattfinden sollte. Das würde helfen, die Kosten für das Design zu senken und der Geschichte eine starke visuelle Identität zu geben. Mit Virginie Montel dachten wir auch daran, dass an einigen Stellen Statisten und

ihre Körperlichkeit als Kulissen dienen würden. In der Eröffnungssequenz auf dem Markt zum Beispiel spielt sich eine Art Gleichung zwischen Körper und Kulissen ab. Aber da der Film auf einer Soundstage auch schnell statisch werden kann, haben wir immer daran gedacht, dass wir Dynamik brauchen, entweder im Vordergrund oder durch Tiefenschärfe. Was die Sache mit dem Vorder- und Hintergrund angeht, haben wir uns auf jeden Fall auf das verlassen, was wir von EIN PROPHET (2009) gelernt haben.

Wie meinen Sie das?

Wenn ich vor EIN PROPHET (2009) zum Beispiel eine Straßenszene drehen musste, stellte ich die Schauspieler in den Vordergrund, passte ihr Schauspiel an und richtete dann das Geschehen im Hintergrund ein – Passanten, Autos etc. Bei EIN PROPHET (2009) funktionierte diese Aufteilung überhaupt nicht. Wenn ich den Vordergrund, die Hauptfiguren, einstellte und dann im Hintergrund die Statisten bearbeitete, war dieser Hintergrund leblos. Da fand ich heraus, dass ich zuerst den Hintergrund bearbeiten muss und erst, wenn das alles funktioniert, die

Schauspieler einsetzen sollte – mit anderen Worten, sie ins Leben rufen muss.

Den Film in Mexiko zu drehen, bedeutete von Anfang an, dass Sie wieder in einer anderen Sprache arbeiten würden. Warum wollten Sie nach DHEEPAN (2015), dessen Hauptfigur Tamilisch sprach, und THE SISTERS BROTHERS (2018), der komplett auf Englisch gedreht wurde, noch einmal in einer Fremdsprache arbeiten?

Im Französischen neige ich dazu, mich auf die Syntax, die Wortwahl, die Zeichensetzung zu konzentrieren. Alle möglichen Details, die kaum nützlich sind. Wenn ich hingegen in einer Sprache arbeite, die ich nicht gut oder kaum spreche, wird meine Verbindung zum Dialog des Films ausschließlich musikalisch.

Hat die Übersetzung die Musikalität der Dialoge, die Sie auf Französisch geschrieben hatten, verändert?

Ja, natürlich, und genau darum ging es – eine Oper auf Spanisch zu schreiben, was eine sehr starke, sehr körperliche und sehr akzentuierte Sprache ist.

EMILIA PÉREZ ist Ihr zehnter Spielfilm. Was haben Sie seit Ihrem ersten Film als Regisseur im Jahr 1993 gelernt?

In meinen ersten drei Filmen habe ich ganz spezifische Dinge gelernt, die ich seither immer wieder einsetze und anwende, während ich stetig immer wieder neue Dinge entdecke. Mit zunehmender Erfahrung kann man die Schauspieler auf die nächste Ebene bringen, die Art von Bildern, die man im Kopf hat, einfacher drehen und am Set besser mit den Leuten teilen, die davon wissen müssen – also der Crew. Als ich selbstbewusster wurde, gewann ich mehr Freiheit. Ich weiß, wo ich hin will, aber auch nicht zu sehr.

Konnten Sie vor den Dreharbeiten mit den Hauptdarstellerinnen proben?

Normalerweise sind Proben immer ein gewisser Luxus, den man den Leuten auferlegt, aber bei einem Projekt wie diesem mit der Choreografie, dem Gesang und den komödiantischen Einlagen war es eine Notwendigkeit. Damien Jalet hat die Choreografie entworfen und die Proben geleitet. Clément Ducol und Camille schrieben

die Musik und die Texte, nahmen die Mockups auf und brachten sie zu den Schauspielerinnen... An jedem Tag mussten wir drei oder vier Bereiche abdecken. Das war anstrengend, aber auch aufregend.

Erzählen Sie uns etwas über den Casting-Prozess.

Ich traf Selena Gomez eines Morgens in New York. Ich erinnerte mich an sie aus Harmony Korines SPRING BREAKERS (2013), aber ich wusste kaum etwas über sie. Nach zehn Minuten wusste ich, dass sie es sein würde. Ich habe es ihr sogar gesagt, aber sie wollte mir nicht glauben. Als wir sie ein Jahr später anriefen, um ihr zu sagen, dass der Film grünes Licht bekommen hatte, dachte sie, ich hätte sie vergessen!

Wie war es mit Zoe Saldaña?

Zoe erfüllte alle Kriterien auf einmal – sie konnte singen und als Vortänzerin tanzen; außerdem ist ihre Schauspielerei auffallend charismatisch. Sie wollte den Film unbedingt machen, aber sie war sehr beschäftigt. Wir haben ein Jahr lang auf sie gewartet.

Was ist mit Karla Sofia?

Ihre Rolle war am schwierigsten zu besetzen. Ich habe in Mexiko-Stadt eine ganze Reihe von Transgender-Schauspielerinnen getroffen, aber ich konnte nicht die richtige Person finden. Karla Sofía war ein Schauspieler, bevor sie zur Schauspielerin wurde, aber es gibt eine Beständigkeit in ihrem Weg. Sie ist scharfsinnig, sie hat einen tief sinnigen Verstand, sie ist erfinderisch, und sie hat einen großen Sinn für Komik.

Wie haben Sie die Sprachbarriere mit den Schauspielern gemeistert?

Wenn es zu schwierig wurde, habe ich einen Übersetzer eingesetzt. Aber mit den Schauspielerinnen und Schauspielern ist die Kommunikation wie Esperanto. Ich mochte sie alle sehr und habe die Arbeit mit ihnen jeden Tag aufs Neue genossen.

Wie bauten Sie die Figur Manitas innerhalb der verschiedenen Abteilungen auf?

Ich führte lange Gespräche mit Virginie Montel darüber. Wie konnten wir aus Manitas Emilia machen – und in

welchem Ausmaß? Virginie hat mit ihrem Team, bestehend aus Maskenbildnern, VFX-Künstlern und Kostümbildnern, einige Tests durchgeführt, bis sie auf diesen Look einer sanften Bestie mit einer Engelsstimme kam. Als ich die ersten Bilder von Manitas sah, konnte ich Karla Sofía nicht wiedererkennen.

Wie viel haben Sie während der Vorproduktion zum Thema Transgender-Identität recherchiert?

Ich habe kein akademisches Wissen über die Transgender-Thematik. Karla Sofía hat mich über dieses Thema aufgeklärt. Ich habe ihr per E-Mail Fragen gestellt und sie hat mir geantwortet. Was mir in Erinnerung blieb, ist ihre Entschlossenheit und ihr Mut, sowohl mental als auch körperlich. Wie mutig sie gewesen sein muss, sich operieren zu lassen, und wie viele Schmerzen sie vor der Operation hatte. Sie war ein ganzes Leben lang in einem Körper gefangen, in den sie nicht gehörte. Noch etwas über sie: Karla lebt immer noch bei der Mutter ihrer Tochter, die jetzt etwa 15 Jahre alt sein muss. Ich weiß nicht, ob man behaupten kann, dass dies ein Beispiel für Freiheit ist, aber im Grunde neige ich dazu, das zu glauben.

DER REGISSEUR JACQUES AUDIARD

Als Sohn des bekannten Regisseurs und Drehbuchautors Michel Audiard (DER KÖRPER MEINES FEINDES) kam Jacques Audiard 1953 in Paris zur Welt. Trotz anfänglichen Zögerns, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, zog es ihn mehr und mehr ins Filmgeschäft: Erst als Schnittassistent, dann als Theaterregisseur und schließlich als Drehbuchautor. Gemeinsam mit seinem Vater verfasste er 1983 das Drehbuch zum Psycho-Thriller DAS AUGEN, der fünf César-Nominierungen erhielt. Sein Erfolg als Drehbuchautor setzte sich während der 1980er Jahre fort, bis er Mitte der 1990er Jahre seine ersten Regiearbeiten realisierte: WENN MÄNNER FALLEN (1994) und DAS LEBEN: EINE LÜGE (1996).

Schicksalhafte Begegnungen, die den Verlauf des Lebens für immer verändern, und die daraus entstehenden Prozesse der historischen, seelischen und körperlichen Transformation stehen von Beginn an im Mittelpunkt von Audiards Schaffen. Seine Figuren sind die Protagonisten privater und politischer Umwälzungsprozesse. Verlorene, flüchtende Menschen, Einzelgänger und Systemverlierer. Der 19-jährige Kriminelle Malik (Tahar Rahim) und Mafiaboss César (Niels Arestrup) in EIN PROPHET (2009),

die verletzte Wal-Trainerin Stéphanie (Marion Cottillard) und der Taugenichts Ali (Matthias Schoenaerts) in DER GESCHMACK VON ROST UND KNOCHEN (2013) oder Studentin Nora und Cam-Girl Amber Sweet in WO IN PARIS DIE SONNE AUFGEHT (2021) – eine tiefe Verbundenheit jenseits der Sprache bestimmt diese Beziehungen gegenseitiger Abhängigkeit.

Bereits in seinem letzten Meisterwerk WO IN PARIS DIE SONNE AUFGEHT unternahm Audiard den Versuch, die Sprache des Begehrens und der Liebe für das Kino neu zu dechiffrieren. Wie leben und lieben wir in unseren Zeiten? Wie und vor allem wo konstruieren sich Identität und Realität, jetzt da viele unserer wichtigsten Begegnungen zwischen den Oberflächen von Laptop-Bildschirmen stattfinden? Eine Schlüsselrolle spielt dabei der menschliche Körper im Wandel seiner filmischen Darstellung. Audiards Kamera wirft seit jeher einen sinnlichen Blick auf menschliche Körper. Ihre Beschaffenheit, Veränderbarkeit und Relation zueinander stellen in seinem Kino die verschiedensten Identitäten erst her. Jeder Körper bildet eine individuelle Lebensrealität ab, die inszeniert, verfälscht, verändert und abgelesen werden kann. In EMILIA PÉREZ findet