

StadtkinoFilmverleih und **wb** wild bunch
GERMANY
präsentieren



FESTIVAL DE CANNES
OPENING FILM
BEST DIRECTOR
COMPETITION
OFFICIAL SELECTION 2021

ANNETTE

EIN FILM VON
LEOS CARAX

Originalidee und Musik von **SPARKS**
Songtexte von **Ron Mael, Russell Mael & LC**
Länge: 140 Minuten
Mit **Marion Cotillard, Adam Driver, Simon Helberg**



Kinostart: 16. Dezember 2021

Presseheft

Verleih:

Stadtkino Filmverleih
Siebensterngasse 2/12
1070 Wien
Tel: 01 361 81 81
Georg.horvath@stadtkinowien.at

Pressebetreuung:

Pressebüro film7
Michaela Englert
Kaiserstraße 91/2/16
1070 Wien
Tel: +43 699 1946 3634
office@film7.at

Inhaltsverzeichnis

Besetzung & Stab	3
Kurzzinhalt & Pressenotiz.....	4
Inhalt	5
Im Gespräch mit Regisseur Leos Carax	9
Im Gespräch mit Marion Cotillard	23
Im Gespräch mit Adam Driver	27
Statement Simon Helberg.....	29
Statement Caroline Champetier – Kamerafrau	29
Im Gespräch mit Sparks	30
Die Darsteller	33
Marion Cotillard (Ann)	33
Adam Driver (Henry McHenry)	33
Simon Helberg (Der Dirigent).....	33
Der Stab.....	34
Leos Carax (Regie, Drehbuch)	34
Ron Mael und Russell Mael / Spark (Originalidee, Drehbuch, Musik, Texte)	34
Caroline Champetier (Kamera)	35

Besetzung & Stab

Henry McHenry
Ann Desfranoux
The Conductor
Annette
Sparks
Sparks

Adam Driver
Marion Cotillard
Simon Helberg
Devyn McDowell
Russell Mael
Ron Mael

Regie
Drehbuch
Originalidee, Musik & Lyrics
Produzenten

Leos Carax
Ron Mael, Russell Mael, Leos Carax
Ron Mael, Russell Mael
Charles Gillibert, Paul-Dominique Vacharasinthu,
Adam Driver

Koproduzenten

Fabian Gasmia, Geneviève Lemal, Benoît Roland,
Arlette Zylberberg, Kenzo Horikoshi,
Julio Chavezmontes, Consuelo Frauenfelder,
Grégoire Melin

Kamera
Schnitt
Szenenbild
Kostümbild
Puppenbauer
Ton

Caroline Champetier
Nelly Quettier
Florian Sanson
Pascaline Chavanne
Estelle Charlier, Romuald Collinet
Erwan Kerzanet, Katia Boutin, Maxence Dussere,
Paul Heymans, Thomas Gauder

Technische Daten:

Produktion: Frankreich, Belgien, Deutschland, USA 2021
Länge: 140 Minuten
FSK: 12



Kurzinhalt & Pressenotiz

Ann (Marion Cotillard) ist eine berühmte Opernsängerin, Henry (Adam Driver) ein polarisierender Stand-Up-Comedian. So unterschiedlich die beiden sind, so tief ist ihre Liebe. Als mediengefeiertes Star-Pärchen brausen sie durch die Häuserschluchten von Los Angeles, an blendenden Leuchtreklamen vorbei, und singen „We love each other so much“ in ihrem idyllischen Strandhaus. Doch die Geburt ihres ersten Kindes Annette, eines geheimnisvollen Mädchens mit einem außergewöhnlichen Schicksal, wird ihr Leben auf den Kopf stellen.

Leos Carax hat ein rauschhaftes, furioses Werk geschaffen, das von der Musik der Art-Pop-Pioniere Sparks getrieben wird und durch seine ungewöhnliche Inszenierung subtile Zwischentöne erfährt. Mit Adam Driver (PATERSON, MARRIAGE STORY) und Marion Cotillard (LA VIE EN ROSE, INCEPTION) herausragend besetzt, eröffnete ANNETTE die Filmfestspiele in Cannes, wo er mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet wurde. Nach DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF und HOLY MOTORS präsentiert uns der virtuose Leos Carax sein neuestes Meisterwerk – ein knalliges und intensives Drama voller mitreißender Musik, mit Momenten eindringlicher Schönheit und trockenem, absurdem Humor.

Inhalt

Leos Carax sitzt im Tonstudio am Mischpult. Die Sparks bereiten sich vor, Gitarren werden eingestöpselt, Töne werden angeschlagen. Carax winkt seine Tochter Nastya her. „May we start“.

Das gilt auch für die Sparks, one, two, three, four: „So May We Start“ erklingt. Henry McHenry (Adam Driver) und Ann (Marion Cotillard) kommen die Treppen herunter, gehen mit der Band und den Backgroundsängerinnen auf die Straße. Leos Carax und seine Tochter schließen sich an. Der Dirigent (Simon Helberg) stößt dazu, eine Gruppe Kinder. Henry schlüpft in eine grüne Lederjacke, geht zu seinem Motorrad. Ann zieht ihren gelben Mantel an, steigt in eine Limousine. Der Chor ruft: „Bye, bye, Henry!“, „Bon voyage, Ann!“. Ann ist Opernsängerin. Sie lässt sich zur Oper chauffieren, Henry ist Stand-up-Comedian. Er rast mit seinem Motorrad zum Orpheum Theatre, wo seine ausverkaufte Show auf ihn wartet. In der Garderobe bereitet er sich vor, wie ein Boxer, im grünen Bademantel, schlägt ein paar Hiebe in die Luft, raucht, isst eine Banane. Das Publikum ruft schon nach ihm. Er soll es zum Lachen bringen. Das ist sein Job. Ann ist ebenfalls in ihrer Garderobe, liegt am Boden, mit einer Gesichtsmaske, ganz ruhig, konzentriert. Sie zählt immer wieder bis zehn.

Henry stürmt auf die Bühne, in seinem grünen Bademantel, endlich: „Hier bin ich, um euch zum Lachen zu bringen.“ Er feuert das Publikum an, die Menschen lieben ihn. Er scherzt, sagt, er wisse nicht, ob er es heute schaffe, alle zum Lachen zu bringen. Er zieht Papiere aus seiner Manteltasche. Sein Vertrag, in dem stehe, es sei ihm nicht gestattet, dass sich das Publikum totlache. Während sich bei Henry die Stimmung sich dem Siedepunkt nähert, wartet Ann auf ihren Auftritt in der Oper. Mit dem Rücken zu den Zuschauer*innen, im weißen Seidenkleid, mit langen roten Haaren, zitternd, als hätte sie Angst. Gleich wird sie sich umdrehen und ihre Sopran-Stimme zum Erklären bringen.

Bei Henrys Show kocht es weiter, das Publikum will wissen, warum er Comedian geworden sei. Wegen des Ruhms? Wegen des Geldes? Er erzählt von seiner neuen Liebe, dass er sich verlobt habe, mit Ann, dem Opernstar! Sie ist viel zu perfekt für ein einsames Insekt wie er es sei, schreit das Publikum. Aber er habe sich durch sie verändert, sagt er. Gleichzeitig veräppelt er die Welt der Oper: Dort werde immer nur gestorben. Das Publikum lässt nicht locker: Warum sei er nun Comedian geworden? Um die Menschen zu entwaffnen, um die Wahrheit zu sagen, ohne getötet zu werden. Schüsse fallen, Henry stürzt, das Publikum lacht und ist entsetzt zur gleichen Zeit. „Seht ihr, auch ich kann auf der Bühne sterben – und mich dann verbeugen“, scherzt Henry.

Henry fährt nach seinem Auftritt mit dem Motorrad zur Oper. Ann wird gefeiert, Bravo-Rufe, Blumen werden auf die Bühne geworfen. Henry wartet auf sie. Als sie aus dem Operngebäude tritt, wird sie von Fotografen umzingelt. Sie geht auf Henry zu, der immer noch seinen Motorradhelm trägt, sie küssen sich. „Wie lief es bei dir“, fragt sie. „Ich habe sie getötet“, sagt er. „Ich habe sie gerettet“, sagt sie. Die Fotografen wollen ein Foto von den beiden Frischverliebten.

Es ist Tag, Henry und Ann laufen Hand in Hand über eine Wiese, sie haben nur Augen füreinander. „We love each other so much“. Sie verbringen den ganzen Tag miteinander, abends kehren sie in ihr Haus im Wald zurück. Sie schlafen miteinander. „We love each other so much“. Ann liegt erschöpft im Bett, Henry kommt aus der Dusche und kündigt an, dass jetzt Kitzelzeit sei.

It's Showbiz News: Opernstar Ann und der berühmte Comedian Henry McHenry haben geheiratet!

In der Oper sitzt der Dirigent (Simon Helberg) am Flügel. Etwas traurig gibt er zu, nur der Begleiter von Ann, dem Star, zu sein, aber immerhin könne er auf diese Weise dem Star nahe sein.

Henry bereitet sich wieder wie ein Boxer auf einen neuen Auftritt vor, Ann steht wieder fix und fertig in Kostüm und Maske auf der Opernbühne. Ihre Arie „Ich habe Angst“ erklingt. Sie ist auf der Suche nach Licht, wandert durch den dunklen Wald. „Ich habe Angst vor dir“. Parallel zieht Henry wieder seine Stand-up-Show ab. Anschließend fährt er zur Oper. Backstage sieht er Ann dabei zu, wie sie in ihrer Rolle stirbt. Applaus! Henrys Gesicht wirkt versteinert.

It's Showbiz News: Opernstar Ann und der berühmte Comedian Henry McHenry erwarten ihr erstes gemeinsames Kind, ein Mädchen!

Henry erlebt die Schwangerschaft im Zeitraffer, er fantasiert, Vater einer Holzpuppe zu werden. Dann ist der Tag der Geburt gekommen. Ann soll pressen, ein- und ausatmen. Und lachen! Ja, lache Ann, rufen die Ärzte. Dann ist es vollbracht: Willkommen auf dieser Welt, Annette! Tatsächlich: eine Holzpuppe. Henry merkt an: Sie ist nicht von dieser Welt.

Zuhause liegt Annette zwischen Ann und Henry, friedlich. Am Tag schaukelt Henry sie auf seinem Arm, er wirkt zufrieden – oder auch nicht... Er muss als Babysitter herhalten, weil Ann schon wieder auf der Opernbühne steht. Ihre Karriere geht steil bergauf, Henry schaukelt das Baby – und trinkt, schenkt sich immer öfter ein Glas Whiskey ein. Er versauert zuhause. Ann reist um die Welt, wird mit einem Chauffeur nachhause gefahren. Sie ist müde. Im Auto-TV laufen Nachrichten: Sechs Frauen klagen Henry wegen Belästigung und Gewalttätigkeit an. Oder hat sie das nur geträumt?

Zuhause legt sie sich hin, schläft tief und fest. Henry fährt mit seinem Motorrad los. Auf der Straße taucht immer wieder Ann vor seinem inneren Auge auf, wie sie auf der Bühne stirbt, wie sie als Opernstar gefeiert wird. Er ist auf dem Weg nach Las Vegas, als „Der Affe Gottes“ hat er dort seinen ersten Auftritt. Aber Henry ist nicht gut drauf. Auf der Bühne sagt er, ihm seien alle Witze gestohlen worden, er hätte die Show absagen sollen. Er referiert über seine kriselnde Ehe, „Verliebtsein macht krank“, er erzählt, dass er seine Frau zu Tode gekitzelt hätte. Das Publikum ist irritiert, buht ihn aus. Henry bekommt einen Wutausbruch, er rast, beschimpft die Zuschauer, „Wenn ihr nicht lacht, kriegt ihr meine Wut zu spüren!“. Henrys Stern ist tief gesunken, mit der Karriere geht es bergab. Kommende Shows werden nach diesem öffentlichen Ausraster abgesagt.

Ann macht sich zuhause Sorgen um ihren Mann. Gleichzeitig erinnert sie sich, wie sie ihren Weg ging. Wie sie sich von einem plumpen Mädchen zur gefeierten Sopranistin entwickelte. „Bis ihre Stimme ihr Königreich wurde“. Ihre Stimme habe sie befreit, brachte ihr Schönheit. „Das Publikum vergöttert mich; ich vergöttere Henry.“ Aber irgendetwas stimmt nicht mehr. Annette macht ihre ersten Schritte, sie wird von Ann liebevoll auf den Arm genommen, die beiden tanzen am Pool. Annette lacht und quietscht vor Freude. Henry kommt nachhause. Er ist in einer dunklen Stimmung. „Auf den Aufstieg folgt der Fall“.

It's Showbiz News: Das berühmte Ehepaar macht Urlaub auf seiner Yacht. Ein verzweifelter Versuch, die Ehe zu retten?

Ein ruhiger Familienurlaub sieht anders aus: Die Yacht von Ann und Henry wird von den Wogen des von einem Sturm wütenden Meers auf und ab geschleudert. Baby Annette liegt ängstlich im Bett, Ann singt ihr ein Schlaflied vor. „Meine unschuldige Kleine“. Ann macht sich auf die Suche nach Henry. Er liegt betrunken auf dem Deck. Als er Ann sieht, zieht er sie zu sich: „Lass uns Walzer tanzen!“ Ann erkennt ihren Mann nicht wieder. Sie hat Angst vor ihm. Baby Annette ist wieder aufgewacht, mit angstgeweiteten Augen hört sie ihre Eltern draußen streiten. Henry ist grob, schleudert Ann weg. Sie rutscht vom Boot und ertrinkt. „Da kann ich nichts machen“.

Im Rettungsboot paddelt Henry mit Annette an Land. „Ich werde mich um dich kümmern“, sagt er liebevoll. Als der Mond durch die Wolken bricht, ertönt zum ersten Mal Annettes engelsgleiche Stimme. Henry ist nicht ganz bei sich, er schläft ein, Annette verbeugt sich. Im Traum erscheint ihm Ann, sie werde ihn heimsuchen. „Ihre Stimme wird mein Geist sein. Ich bin jetzt die Rache.“

Die Polizei verhört Henry, es sei eine reine Routinebefragung, man zweifle nicht daran, dass Anns Tod durch höhere Gewalt verursacht worden war. Als Henry das Polizeigebäude verlässt und sich auf den Nachhauseweg macht, nimmt er sich vor, ein guter Vater zu sein. Er kauft seiner Tochter eine Lampe. Wenn man sie anknipst, dreht sich der Lampenschirm und Sterne und Mond kreisen als Lichter durchs Kinderzimmer. Wenn das Himmelslicht leuchtet, beginnt Baby Annette zu singen.

Der Dirigent leitet jetzt das beste Orchester der Stadt. Er ist nicht mehr nur Begleiter. Doch glücklich ist er nicht. Er trauert um Ann, seine geheime große Liebe, mit der er eine Affäre hatte, kurz bevor sie Henry traf. Sie wäre sicher stolz auf ihn und seine Karriere. Mulmig ist es ihm zumute, weil Henry ihn abends zu sich gebeten hat. Er weiß nicht, was er davon halten soll, weil er Henry auch verdächtigt, mit dem Tod von Ann etwas zu tun zu haben. Als er bei Henry eintrifft, führt dieser ihn zu Annette ins Kinderzimmer. Er zeigt ihm ihre Gesangskünste, schaltet die Lampe an. Der Dirigent kann es nicht fassen. Henry unterbreitet ihm seine Idee, zu dritt auf Tournee zu gehen, Wunderbaby Annette in der ganzen Welt feiern zu lassen. Der Dirigent wendet sich ab, das sei Ausbeutung. Henry wischt die Bedenken weg. Der Dirigent wisse genau, dass er in Geldnöten steckt.

Henry wird von Albträumen geplagt, träumt immer wieder von Ann, vom tosenden Meer. Seine Wut habe die getötet, die er liebt. „Ann, vergib mir“. Doch es gibt keine Vergebung.

Der Dirigent hat sich doch bereit erklärt, mit Henry und Baby Annette auf Tour zu gehen. Das Publikum ist wie versteinert. Baby Annette wird als Phänomen gefeiert. Doch es gibt auch Kritiker, die Henry beschimpfen, ein Ausbeuter zu sein. Das Trio reist um die Welt, feiert eine ausverkaufte Vorstellung nach der anderen. „Wir lieben Annette!“.

Zuhause passt der Dirigent auf das Mädchen auf. Er singt ihr „We love each other so much“ vor. Henry geht einstweilen feiern. Die Frauen lieben ihn, er ist von Selbsthass zerfressen. Sturzbetrunken kommt er nachhause. Als er Annette „We love each other so much“ singen hört, rastet er aus. Der Dirigent hätte kein Recht gehabt, Annette das Lied beizubringen. Es gehöre Ann und ihm! Doch der Dirigent erwidert, dass er es gewesen sei, der diesen Song geschrieben habe. Der Streit eskaliert. Als der Dirigent erzählt, eine Affäre mit Ann gehabt zu haben und der Vater von Annette sein könnte, brennen bei Henry die Sicherungen durch. Er ertränkt den Dirigenten im Pool. „Jetzt wird alles gut“, sagt er zu Annette. Sie wirft die Lampe vom Nachttisch.

It's Showbiz News: Henry McHenry verkündet der Welt, dass Baby Annette nur noch ein Konzert geben und dann ihre Karriere als Sängerin beenden wird. Sie wird nie mehr öffentlich auftreten.

Die letzte Vorstellung soll in der Halbzeitshow des Hyper-Bowls stattfinden. Vor dem größten Publikum, vor dem Annette bislang aufgetreten ist. Doch Baby Annette singt nicht. Henry steigen die Tränen in die Augen. Er ärgert sich über ihr Verhalten. Baby Annette sagt schließlich nur einen Satz: „Daddy bringt Leute um“.

Henry wird verhaftet. „Schau nie in den Abgrund“, sagt er am Schluss zu Annette, als sie ihn zum letzten Mal im Gefängnis besucht. Danach wendet sie sich ab. Sie lässt ihn allein. Mit sich. Und seiner Schuld, verdammt auf ewig.



Im Gespräch mit Regisseur Leos Carax

Wann sind Sie erstmals auf die Musik der Sparks aufmerksam geworden?

Ich war wohl 13 oder 14, ein paar Jahre, nachdem ich Bowie entdeckt hatte. Das erste Album von ihnen, das ich mir besorgt habe (gestohlen, wenn ich ehrlich bin), war „Propaganda“. Danach „Indiscreet“. Das sind bis heute meine Lieblings-Pop-Alben. Danach habe ich sie für Jahre mehr oder weniger aus den Augen verloren, weil ich als 16-Jähriger anfang, mich auf das Kino zu konzentrieren.

Wann und wie haben sie die Brüder Ron und Russell Mael kennengelernt?

Ein oder zwei Jahre nachdem mein vorangegangener Film, HOLY MOTORS, herausgekommen war. In dem Film gibt es eine Szene, in der Danis Lavant im Auto einen Song aus dem Album „Indiscreet“ spielt: „How Are You Getting Home?“. Sie wussten also, dass ich ihre Arbeit schätze, und nahmen Kontakt mit mir auf, weil sie mit mir über ein Musical-Projekt reden wollten. Eine Fantasy über Ingmar Bergman, der in Hollywood feststeckt und der Stadt nicht mehr entfliehen kann. Aber das war nicht wirklich mein Ding. Ich könnte niemals einen Film drehen, der in der Vergangenheit spielt. Und ich würde keinen Film drehen, in dem eine Figur den Namen Ingmar Bergman trägt. Ein paar Monate später schickten sie mir ungefähr 20 Demos und die Idee für ANNETTE.

Wie sieht Ihre Beziehung zu Musicals aus? Selbst bei Ihren älteren Filmen hat man den Eindruck, als brennten Sie nur darauf, ein Musical zum Vorschein kommen zu lassen. Oft sieht man in Ihren Filmen

wahnsinnige Szenen, in denen sich die Figuren durch Musik und Tanz ausdrücken. Hat Sie die Vorstellung, eines Tages ein Musical zu inszenieren, schon länger beschäftigt?

Seitdem ich begonnen habe, Filme zu machen! Mein dritter Film, DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF, hatte ich mir als Musical ausgemalt. Das große Problem, mein größtes Bedauern, ist, dass ich keine Musik komponieren kann. Und wie wählt man einen Komponisten aus? Wie arbeitet man mit ihm? Das hat mir Sorge bereitet.

Als junger Mann habe ich mir nicht viele Musicals angesehen. Ich kann mich erinnern, dass ich Brian De Palmas DAS PHANTOM IM PARADIES ungefähr zu der Zeit gesehen habe, als ich die Sparks entdeckte. Die großen Musicals aus Amerika, aus Russland, aus Indien habe ich erst später entdeckt. Und die Filme von Jacques Demy natürlich.

Musicals geben dem Kino eine andere Dimension – fast buchstäblich: Man hat Zeit, Raum und Musik. Und sie geben einem eine wunderbare Freiheit. Man kann eine Szene inszenieren, indem man einfach nur der Musik folgt. Oder indem man gegen sie anspielt. Man kann alle erdenklichen widersprüchlichen Emotionen zusammenmischen, auf eine Weise, die völlig undenkbar wäre in Filmen, in denen Menschen nicht singen oder tanzen. Man kann grotesk und tiefgreifend sein, zur selben Zeit. Und Stille! Stille wird zu etwas völlig Neuem. Weil die Stille nicht nur im Kontrast zum gesprochenen Wort und den Klängen der Welt steht, sondern eine tiefere Bedeutung erhält.

Mich hat immer schon fasziniert, wie Sie formelle und experimentelle Risiken eingehen, aber auch keine Angst haben vor visuellen Gags mit diesen sehr körperlichen Schauspielern. In ANNETTE geht es um zwei Performer. Wie haben Sie deren jeweilige Domänen ausgearbeitet?

Erst habe ich mir überlegt: Warum ist sie eine Opernsängerin, warum ist er ein Stand-up-Comedian? Die Welt der Sparks ist Pop-Fantasy, mit vielschichtiger Ironie. Aber erst einmal musste ich alles todernst nehmen. Und ich wusste nichts über die Oper und nur ganz wenig über Stand-up-Comedy. Mein Interesse war schnell geweckt. Diese beiden Formen, so weit voneinander entfernt, teilen sich einige Dinge. Die Nacktheit, Verletzlichkeit, der Opernsänger und der Comedians auf der Bühne. Das Spiel mit dem Tod: Bei der Oper geht es regelrecht um Frauen, die auf der Bühne sterben, in allen erdenklichen Formen, während sie ihr schönstes, bewegendstes Lied singen – die Arie; und die ganz großen Comedians wie Andy Kaufman flirteten auf der Bühne offen mit dem Tod. Das Groteske ist essenziell für Comedy, während die ernste Oper zwar einen großen Bogen darum macht, aber dennoch oft als grotesk verlacht wird. Und Singen und Lachen sind sehr organische Vorgänge. Sie stützen sich auf ein komplexes anatomisches System, dasselbe lebensnotwendige System, das fürs Atmen zuständig ist.

Ich begann den gesamten Film als Metapher für das Atmen zu begreifen: Leben und Tod selbstverständlich, und Lachen, Singen, Leben schenken, den Atem anhalten... und auch, ja, Atmen als musikalischer Rhythmus.

Im Prolog hören wir Ihre Stimme, wie Sie das Publikum bitten, konzentriert zu bleiben und den Atem anzuhalten.

Was jetzt eine völlig neue Bedeutung hat, weil ANNETTE, den wir vor Covid gedreht haben, in der Covid-Ära in die Kinos kommen wird, eine Zeit, in der man in der Gegenwart anderer am besten nicht zu sehr atmen soll. Leben und Tod, gleich noch einmal.

Die Geschichte von ANNETTE ist archetypisch und zugleich absolut zeitgemäß. Ich musste an A STAR IS BORN denken, an PINOCCHIO und DIE SCHÖNE UND DAS BIEST. Erinnern Sie sich an Ihre erste emotionale Reaktion, als die Sparks Ihnen die Geschichte unterbreiteten?

Ich habe die Songs sofort ins Herz geschlossen. Ich fühlte mich vom Glück geküsst, dankbar. Aber zunächst einmal sagte ich ihnen, dass ich den Film unmöglich machen könne. Ich hatte persönliche Bedenken. Ich habe eine junge Tochter – sie war zu diesem Zeitpunkt neun Jahre alt. Und obwohl die Brüder nichts über mein Leben wussten (denke ich), gab es ein paar Elemente in der Geschichte, die ihr ziemlich an die Nieren hätten gehen können. Und wollte ich – konnte ich – an diesem Punkt in meinem Leben wirklich einen Film über einen so „schlechten Vater“ machen? Aber je öfter ich mir die Lieder anhörte, desto mehr gefielen sie auch meiner Tochter. Sie fragte mich, worum es sich bei ihnen dreht. Ich erklärte es ihr und bemerkte dabei, wie viel sie davon schon verstand. Und dass an dem Zeitpunkt, an dem der Film gemacht werden könne (wenn überhaupt), sie bereits verstehen würde, wie ein Filmprojekt entsteht. Also sagte ich „Ja“!

Entwickelten Sie Strategien, um den Stoff zu Ihrem eigenen zu machen, damit es Ihr Film werden würde?

Musik ist so intim. Ich könnte mir nicht vorstellen, ein Musical zu drehen, wenn ich nicht jede Note in jedem Song spüren würde. Das bereitete mir Sorgen, zumal wir versuchten, den gesamten Film ausschließlich in Liedern zu erzählen. Musicals bestehen normalerweise aus zehn bis zwanzig Liedern – die Hälfte davon langweilig. Aber wir benötigten 40 Lieder. 40 Lieder, die ich zuerst vor meinem inneren Auge sehen musste, um sie danach filmen zu können. Und wie arbeitet man mit Musik, wenn man selbst kein Musiker ist?

Der Prozess mit den Sparks erwies sich indes auf wundersame Weise als simpel. Sie sind ungeheuer einfallreich und bescheiden und schnell, mit einem untrüglichen Gespür für Melodien und Rhythmus, Melancholie und Freude. Und mir war ihre Musik schon seit so langer Zeit vertraut. Es fühlte sich an, als würde ich nach Jahrzehnten zum Zuhause meiner Kindheit zurückkehren – allerdings ein Haus ohne Geister.

Es besteht das Risiko, dass der Film sich anfühlen könnte wie Pampe, wenn man so viele Lieder hat, egal wie großartig sie sind. Oder eine Jukebox, die zu lang zu laut dröhnt und einfach nicht aufhören will. Was natürlich ein Killer gewesen wäre, das Ende der von uns intendierten Erfahrung. Also muss man ganz sorgsam umgehen mit dem gesamten Score, wie man es auch mit der Totalität des Films tun muss, wenn man sich im Schneiderraum befindet. Es geht darum, den natürlichen Atem des Films zu finden.

Eine weitere Sorge war: Wie erschaffen wir Henry? Ein Henry, den ich nachempfinden kann. Und welche wahrhaftige Vater-Tochter-Beziehung ich mir vorstellen konnte in diesem Kontext der „Exploitation“...

Können Sie ein wenig über die Eröffnungssequenz erzählen, die zu „So May We Start“ orchestriert wurde? Kann man sie als Einführung in den Film betrachten?

Weniger in den Film, als vielmehr in die spezifische Form des Films. Wir stehen tief in der Schuld von Sondheim's großartigem „Invocation and Instructions to the Audience“. Und natürlich der Tradition des Opern-Prologs, besonders der wunderbare Anfang von Bartoks „Herzog Blaubarts Burg“.

Wie schon beim Auftakt von HOLY MOTORS sind auch Sie selbst zu sehen...

Ja, und wieder mit meiner Tochter. Das hatte ich mir für mich, für sie und für unsere Hunde ausgemalt, nur dass ich die Hunde nicht mit nach Los Angeles nehmen konnte. Bei HOLY MOTORS war es wichtig, am Anfang des Films mit ihr zusammen zu sein. Vielleicht um mich selbst abzusichern, dass ich nach all den Jahren, in denen ich keinen Film gemacht hatte, nicht mehr als ein kleines, experimentelles Home-Movie drehen würde. Für mich sind diese beiden letzten Arbeiten experimentelle Filme. ANNETTE ist ein großer, HOLY MOTORS war ein kleiner. Ich stelle sie mir vor als „Filme, die ich gemacht habe, seitdem ich ein Vater wurde“.

Ein Vergleich dieser beiden Filme ist interessant. HOLY MOTORS war ungeheuer experimentell, und auf ANNETTE trifft das auch zu. Und doch lässt sich ein durchaus traditioneller Handlungsbogen entdecken.

Mehr als bei jedem anderen meiner Filme, würde ich sagen. Das kommt von den Sparks. Dieses düstere Märchen stammt von ihnen, und ich habe das respektiert.

Hatten Sie davor schon einmal das Bedürfnis, einen Film in Amerika zu drehen?

Auf Englisch zu drehen, das ganz gewiss. Englisch ist meine Muttersprache. Aber in Amerika zu drehen, nein, das stand nie weit oben auf meiner Agenda. Vor ungefähr 20 Jahren hatte ich ein Projekt mit dem Titel „Scars“, eine Geschichte, die in Russland und Amerika angesiedelt war – in New York und auf der Straße Richtung Westküste. Und in den 1990ern gab es eine Adaption einer Vorlage von Peter Ibbetson, die in Frankreich und den USA gespielt hätte. In den Jahren nach DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF war es mir unmöglich, wieder einen Film in Frankreich zu drehen. Da stand es schon im Raum, Filme in den Staaten zu machen. Das erschien möglich. Oder besser gesagt: weniger unmöglich. ANNETTE startete als amerikanisches Projekt, mit Produzenten aus Los Angeles. Sie schickten mir unentwegt Emails, in denen auffällig oft das Wort „hyperexcited“ auftauchte. Aber es ging nichts voran. Also nahm ich das Projekt zurück nach Europa.

Sie arbeiten nach Jean-Yves Escoffier mit der Kamerafrau Caroline Champetier und der Editorin Nelly Quettier. Können Sie etwas über diese anhaltenden Kooperationen erzählen?

Als ich im Kino begann, war ich immer der Jüngste am Set, abgesehen von Hauptdarstellerin und Hauptdarsteller. Und ich habe in erster Linie mit Männern im Stab gearbeitet. Aber jetzt ist es fast das

Gegenteil. Ich bin fast der Ältteste beim Dreh, und ich arbeite fast nur mit Frauen. Ich habe Nelly bei der Arbeit an meinem zweiten Film kennengelernt, und wir haben seither nicht mehr aufgehört, miteinander zu arbeiten. Es fällt mir schwer, genau zu benennen, was sie so besonders und außergewöhnlich macht, weil ich ja im Grunde nie mit einer anderen Editorin gearbeitet habe. Also kann ich nur sagen: Sie ist wunderbar. Als Mitstreiterin ebenso wie als Mensch. Sehr loyal, sehr offenherzig. Wir streiten ziemlich viel, aber wir sind nicht nachtragend.

Caroline habe ich viel später kennengelernt, bei einem kleinen Film, den wir vor zwölf Jahren in Tokio gedreht haben (Anmerkung: „Merde“, ein Beitrag für den Anthologiefilm „Tokyo!“). Ich hatte meine ersten drei Filme in den Achtzigerjahren mit Jean-Yves gemacht. Als er völlig überraschend in Los Angeles verstarb, wusste ich, dass ich nicht mehr auf Film arbeiten würde, arbeiten könnte. Nicht ohne ihn. Also entdeckte ich das digitale Kino durch die Augen von Caroline. Es war ein Albtraum, aber dank ihr auch ein Weg, mich selbst zu retten. Ich schulde ihr viel, auch sie ist eine sehr offenherzige und loyale Person. Ich fordere bei einem Film von meinen engen Mitstreitern viel Zeit ein. Caroline arbeitete mit mir an ANNETTE schon drei Jahre bevor die erste Klappe fiel. Nicht viele Kameraleute würden so etwas auf sich nehmen. Vielleicht niemand außer Caroline.

ANNETTE markiert eine Rückkehr zu dem Boy-meets-Girl-Thema Ihrer frühen Filme. Ich habe in Henry Merkmale von Alex (Denis Lavants Figuren in den ersten drei Carax-Filmen) und Pierre (Guillaume Depardieu in POLA X) entdeckt. Sie treffen jemanden, der ihnen spirituell ungemein nahesteht, aber weil sie ihren hohen Erwartungen an die Beziehungen und sich selbst nicht gerecht werden können, stürzen sie sich in einen Todestrieb, um sich selbst und die Beziehung zu zerstören. Können Sie eine Verbindung zwischen diesen männlichen Figuren entdecken?

Ich sehe eine Verbindung zwischen den Schauspielern: Denis, Guillaume, Adam. Zunächst einmal sind sie ausgesprochen interessante Menschen, und das trifft nicht auf alle Schauspieler*innen zu. Ich hatte Adam nur in der Serie „Girls“ gesehen und ich dachte mir, wie Prinz Myshkin, als er Nastasya Filippovna erstmals erblickt: „Was für ein außergewöhnliches Gesicht!“ Und außerdem noch was für ein außergewöhnlicher Körper. Er erinnerte mich ein bisschen an Denis, auch wenn Denis ein kleiner Mann ist, wie ich, und ein Gesicht hat, das andere Menschen als „eigenartig“ beschreiben. Adam ist groß, mit einem schönen Gesicht, das manche vielleicht als „eigenartig“ ansehen könnten. Guillaume und Adam haben eine vergleichbare Körperlichkeit: Sie sind kräftige, katzenartige, sehr attraktive junge Männer, die etwas Feminines ebenso ausstrahlen wie etwas Maskulines.

Was die Figuren anbetrifft, die sie spielen, kann es schon sein, dass es Ähnlichkeiten gibt. Sie wollen retten, aber sie zerstören. Aktuell arbeite ich an kurzen Videos für eine Ausstellung im kommenden Jahr (im Centre Beaubourg Pompidou, Mai bis Juni 2022). Einer der Beiträge behandelt männliche Figuren in Filmen, die von Männern gemacht wurden. Er heißt „Man, cinema forgives you everything“. Vielleicht sollte ich noch ein Fragezeichen hinzufügen.

In seinen Auftritten redet Henry viel über Lachen. Aber das Lachen in Ihrem Film ist kein unbeschwertes, freudiges Lachen. Er benutzt sehr persönliche Aspekte seines Lebens als Material, andere Menschen zum Lachen zu bringen, und später setzt er Lachen als bedrohliche Waffe gegen seine Frau ein.

Das Lachen wird zu einer Frage von Leben und Tod. Wir mussten uns zwei sehr verschiedene Shows ausdenken, die in den größeren Erzählrahmen passen. Das war eine große Herausforderung. Harte Arbeit. Ich weiß nicht mehr, wie viele Versionen wir ausprobiert haben, alle jeweils sehr unterschiedlich voneinander. Und nachdem wir zunächst eigentlich vorgehabt hatten, dass alle Texte im Film gesungen werden, hieß das, dass wir Henrys Shows in Liedertexte fassen mussten – und obendrein musste es auf eine Weise lustig sein, wie man das von anderen Comedians noch nie gesehen hat. Ich habe mir daran die Zähne ausgebissen. Und dann kam mir eines Tages der Gedanke: Vielleicht muss Henry ja nicht wirklich alles singen. Er könnte mal singen, mal reden, mal Pantomime machen. Das war die Rettung, ich fühlte mich befreit.

Ich ließ mich bei dem Projekt von einer amerikanischen Freundin beraten, Lauren Sedovsky. Sie weiß in allen denkbaren Bereichen Bescheid: Kunst, Literatur, Philosophie... Sie erzählte mir von Paul Marguerittes Pantomime „Pierrot assassin de sa femme“ aus dem Jahr 1881, in der Pierrot sich überlegt, wie er seine Frau auf die beste Weise töten könne und schließlich beschließt, sie zu Tode zu kitzeln. Das war die perfekte Inspiration für unsere Themen: Lachen, Atmen, Tod.

Stimmt, Kitzeln spielt eine wichtige Rolle in Ihrem Film. Damit wird Zuneigung ausgedrückt, aber es schwingt auch Gefahr mit, etwas Tabuloses. Man könnte sagen, dass es eine unzivilisierte Handlung ist.

Ja, kindlich und ungezügelt. Die selbe Form von Morbidität und Obszönität lässt sich auch im Singen und Lachen ausmachen. Und Sex. Kitzeln ist auch sehr sinnlich, etwas Sexuelles. Wenn man einen Film in Liedern erzählt, muss man all diese mehr oder weniger tabuisierten Dinge zeigen. Menschen beim Vögeln, Menschen, die alle möglichen Dinge tun, die man aus irgendwelchen Gründen sonst nie in Musicals sieht.

Hatte Adam Driver selbst Einfluss auf Henrys Monologe auf der Bühne?

Nicht auf die Texte selbst, aber auf ihre Darbietung dafür umso mehr. Normalerweise probe ich nicht. Niemals. Ich hasse es. Aber diese beiden Shows habe ich mit ihm geprobt, jede einen Tag lang, ganz zu Beginn des Drehs. Um Adam abzusichern. Und mich selbst. Wir kannten einander fast gar nicht. Ich musste auch kontrollieren, ob der Rhythmus dieser sehr langen Sequenzen stimmte und wie sich Henry auf der Bühne bewegen sollte. Wie er mit dem Mikrophon spielen würde. All diese Dinge. Und Adam schlug ganz viele Dinge vor. Diese Shows entstanden also als kreatives Zusammenspiel von den Sparks, Adam und mir.

Wie sah Ihre Arbeit mit Marion Cotillard aus?

Zunächst einmal traf ich mich mit einer Reihe amerikanischer Schauspielerinnen – Ann war ursprünglich als amerikanische Figur vorgesehen. Aber meine Ann war nicht darunter. Dann überlegte ich, ob es vielleicht Sängerinnen gäbe, die auch schauspielern können. Aber ich konnte sie immer noch nicht finden. Langsam wurde ich besorgt. Abgesehen von Geld und meinem Ruf gibt es einen weiteren Grund, warum ich so wenige Filme gedreht habe, und das ist das so genannte „Casting“. Ich halte das für einen völlig unnatürlichen und absurden Vorgang. Immer, wenn ich mir ein Projekt ohne einen

bestimmten Schauspieler oder eine bestimmte Schauspielerin vorstellte, ging es in die Hose. Ich konnte einfach nicht die Richtigen für die Rollen finden.

Ich fühlte mich also auch jetzt zum Scheitern verdammt. Was würde passieren, wenn ich meine Ann einfach nicht finden könnte? Könnte ich mich erstmals dazu überwinden, mit einer Schauspielerin zu arbeiten, obwohl ich sie eigentlich nicht hundertprozentig haben wollte?

Ein paar Jahre, bevor wir ANNETTE dann tatsächlich drehen konnten, traf ich mich mit Marion. Große Hoffnungen machte ich mir nicht, wenn ich ehrlich bin. Aus irgendeinem Grund war ich überzeugt, dass wir einander nicht leiden können würden. Ich war völlig überrascht, dass ich sie stattdessen sofort mochte und an sie als Ann glaubte. Aber wie könnte es anders sein, es gab ein Problem: Marion war schwanger, also konnten wir uns den angestrebten Drehtermin abschminken.

Aber der Film wurde ohnehin ständig verschoben, weil sich Finanzierung und Produktion wie üblich als großes Durcheinander erwiesen. Dreimal musste ich den Produzenten wechseln, all diese Sachen. Zwei Jahre später bot ich Marion den Part noch einmal an, und Adam und ich waren überglücklich, als sie zusagte. Während des Drehs, und heute immer noch, war ich sehr dankbar, was sie zum Film beitrug. Marion hat den Anmut und die geheimnisvolle Aura einer Schauspielerin aus der Stummfilmzeit. Ich hätte sie gern noch mehr gefilmt.

Wie kamen Sie auf Simon Helberg für die Rolle des Dirigenten?

Wieder die gleiche Geschichte. Während all der Jahre vor dem Dreh konnte ich nicht den richtigen Schauspieler für die Rolle finden, einen Schauspieler, der wirklich Klavier spielen können musste, singen, und den ich gerne ablichten wollte. Ich hatte Simon noch nie davor in einem Film gesehen. Wir haben uns nur auf einen Drink getroffen. Auch er erwies sich als großes Glück für den Film. Simon ist ganz besonders, eine Elfe, und die Kamera liebte den Kontrast zwischen ihm und Adam.

In ANNETTE ersetzen die Lieder den regulären, naturalistischen Dialog. Man gewöhnt sich daran, dass sich die Figuren gegenseitig mit Gesang mitteilen. Wie sind Sie zu dem Punkt gekommen, dass die Lieder sich anfühlen wie ganz normale, entspannte Unterhaltungen. Und wie haben Sie das Ihren Schauspielern kommuniziert?

Die erste Entscheidung war, dass ich die Schauspieler live singen ließ. Für mich eine selbstverständliche Wahl, aber für alle Involvierten nicht ganz so einfach umzusetzen – die Leute vom Ton, die Kameraleute, die Geldleute, und die Schauspieler natürlich. Es impliziert, dass es nicht so sehr um die Performance geht. Das Singen kommt natürlicher rüber, wie atmen. Es ist ziemlich bewegend, wenn man es umsetzt. Und ebenso bewegend, wenn man es sieht.

Adam fiel es leichter als Marion, denke ich. Marion fand immer, dass ihre Stimme besser sein könnte. Adam hat sich weniger gequält. In dem Moment, in dem die Kamera lief und wir drehten, war er ein Schauspieler, kein Sänger. Mir gefällt, wie die beiden im Film singen, jeder auf seine ganz eigene Weise.

Die Liebesgeschichte zwischen Henry und Ann ist sehr komplex, aber die Bilder sind wie aus einem Bilderbuch, sehr fantastisch.

In Frankreich haben wir einen Begriff für diese Art von Klischeebildern – Roman-Photo. Das steckte selbstverständlich bereits im ursprünglichen Treatment der Sparks. Ich habe das mit Bedacht eingesetzt, weil es Ironie einlädt, die wiederum entwaffnend ist und schnell ermüden kann. Dann wiederum ist es interessant als Kontrapunkt zu dem, was kommen wird.

In all meinen vorherigen „Junge trifft Mädchen“-Filmen lernen sich die Liebenden erst im Verlauf des Films kennen. Aber in ANNETTE ist klar, dass sie sich gerade kennengelernt haben, kurz bevor die Handlung des Films einsetzt. Mir gefiel die Idee, aber sie ist nicht so leicht umzusetzen, nicht das Treffen zu zeigen, nur die Schüchternheit, das Ungelenke, das Zögerliche einer jungen Liebe.

Ich erinnere mich, dass Sie mir einmal gesagt haben, dass Filme oft mit einem einzelnen Bild für Sie beginnen. Trifft das auch auf ANNETTE zu, gab es einen speziellen Trigger?

Weil es nicht ein Originalprojekt von mir war, sondern eine Idee der Sparks, muss ich sagen, dass am Anfang von ANNETTE wirklich die Musik steht, ihre Musik. Das Schwindelgefühl der Musik. Und obwohl die Musik zwar offensichtlich nicht die meine ist, fühlte ich mich oft mehr wie ein Komponist als ein Filmemacher. Was vermutlich auch immer wieder auf meine anderen Projekte zutrifft, wenn ich darüber nachdenke.

Ich hatte keine speziellen Schauspieler vor Augen. Und ganz besonders hatte ich keine Vorstellung, wie ich ein Baby zeigen sollte, von seiner Geburt bis es sechs Jahre alt ist... Ein Baby, das singen kann, wohlgemerkt.... Der Film schien mir unmöglich zu machen sein. Aber ich bin das gewohnt. Jeder Film sollte unmöglich zu machen sein.

Das erste Bild, das ich schließlich vor mir hatte, war eher ein Gefühl oder eine Intuition: ein winziger Stern, allein und verloren in der Finsternis der Unendlichkeit – die Winzigkeit von Annette angesichts der Welt. Und dann musste ich an Masha denken, ein kleines ukrainisches Mädchen. Vor Jahren lebte ich mit ihrer jungen Mutter und ihr in Ukraine. Sie war damals zwei Jahre alt, ein wunderbares Kind. Manchmal sah sie fast so aus wie eine alte Dame; aber sie war wunderschön, auf eine sehr spezielle Weise war ich sehr bewegt davon. Masha war die Inspiration für die Annette, die wir im Film sehen.

Sie haben einmal gesagt, dass Animation nicht Ihr Ding sei. Geht es Ihnen immer noch so?

Ja. Ein paar Minuten kann ich genießen. Wenn meine Tochter unbedingt darauf besteht, sehe ich mir mit ihr beispielsweise einen Miyazaki an, aber wirklich interessiert oder involviert bin ich nicht. Ich mag echte Bewegung. Und meine Liebe zum Kino beginnt mit: ein Mensch, der einen anderen Menschen ansieht. Ein Mann, der eine Frau seiner Wahl filmt. Eine Frau, die einen Mann ihrer Wahl filmt. Ich drehe gerne Natur, Städte, eine Pistole, Motoren, Feuerwerke und Explosionen. Aber vor allem und ganz besonders brauche ich ein Gesicht, einen menschlichen Körper. Haut, Augen – und die Emotionen, die sich in ihnen spiegeln.

Annette ist zunächst eine Holzpuppe. Wie sind Sie zu dieser Entscheidung gekommen?

Wie das bei Entscheidungen oft so ist, indem man davor „Nein, nein, nein“ zu vielen anderen Ideen gesagt hat. „Nein“ zu einem digitalen Baby. „Nein“ zu 3D-Grafiken. Aus persönlichen Geschmacksgründen; und wegen dem, was man „uncanny valley“ nennt (ein Konzept, das besagt, dass

humanoide Objekte, die menschliche Wesen perfekt nachgestalten, im Zuschauer unweigerlich Gefühle von Grusel und Ablehnung auslösen). Bei einem kleinen Kind wäre es noch viel „uncannier“ gewesen. Und wenn man es digital macht, findet die ganze Arbeit in der Postproduktion statt. Das macht es anti-emotional. Ich konnte mir einfach nicht vorstellen, den Film zu drehen und Annette nicht mit uns am Set zu haben, ob sie nun allein für sich ist oder auf Armen getragen wird.

Dann sagte ich „Nein“ zum Einsatz von Robotics oder Animatronics: Annette musste jemand sein, jemand, den ich verstehen könnte, kein Computer. Etwas Einfaches, Handgemachtes. Also kam ich auf eine Puppe. Ich wusste nichts über Puppenspiel – aber ich hatte die Hoffnung, dass jemand wenigstens in der Lage sein würde, eine emotionale Puppe zu erschaffen.

Da sind Sie ein großes Risiko eingegangen.

Aber ein aufregendes! Hatte ich denn eine Wahl? Wohl zum ersten Mal musste ich mir einen Kopf über ein künftiges Publikum machen: Würden die Zuschauer einen Film akzeptieren, in dem aus heiterem Himmel eine Puppe mitspielt, ohne dass jemals jemand im Film anmerkt, dass es sich bei ihr um eine Puppe handelt? Ein Film, in dem keine der anderen Figuren, gespielt von echten Menschen, sie als Puppe sieht (außer vielleicht Henry). Aber der Film ist ein Musical, und ich drehe so oder so keine naturalistischen Filme, also befinden wir uns ohnehin in einer Realität, die nicht von dieser Welt ist. Ich sah die Szene, in der Ann Annette zur Welt bringt, als eine Möglichkeit an, dem Publikum eine Babypuppe vorzustellen. In der Welt des Films ist sie ein echtes Baby, aber wir sehen natürlich sofort, dass sie kein Kind aus Fleisch und Blut ist.

Wie haben Sie die Puppenspieler gefunden?

Anfangs war ANNETTE ein amerikanisches Projekt, also arbeitete ich mit Skulpteuren in Los Angeles. Als sich der Film dann zu einer französisch-japanischen Koproduktion wandelte, arbeitete ich mit einer Puppenspielerin in Tokio. Aber ich konnte Annette einfach nicht sehen, konnte sie nicht finden. Es war ein Albtraum. Und dann traf ich Gisèle Vienne, eine begnadete Künstlerin, Theaterregisseurin und Choreographin. Wie Rimbaud wurde sie in Charleville geboren, der aktuell renommierteste Ort auf der Welt für Puppenspiel. Sie stellte mir ein paar Leute vor, mit denen sie damals dort zur Schule gegangen war, an der National School for Puppetry Arts.

Auf diese Weise lernte ich eine junge Frau namens Estelle (Charlier) kennen. Ich mochte sie auf Anhieb, glaubte an sie. Ich gab ihr ein paar Fotos der kleinen Masha, und ein paar Wochen später schickte sie mir Bilder ihrer ersten Version von Annette, ganz roh und wunderschön. ANNETTE schien auf einmal greifbar nah. Estelle stellte mir dann Romuald (Collinet) vor, der mit ihr in Charleville studiert hatte. Sie hatten seither immer wieder zusammengearbeitet, haben ihre eigenen Puppen hergestellt und Shows auf die Beine gestellt. Sie erschuf Annettes Gesichter in den verschiedenen Altersstufen, und er kümmerte sich um Annettes Körper und all die technischen Aspekte. Estelle und Romuald haben den Film gerettet.

Waren sie mit Ihnen am Set?

Ja. Immer wenn Annette gefragt war, waren sie zur Stelle. Sie haben die Puppe bedient – mit ein oder zwei weiteren Puppenspielern, je nachdem. Oder sie waren in der Nähe, wenn ich mit den Schauspielern gedreht habe und probierten im Hintergrund Dinge für kommende Szenen aus, die sie mir dann auf Videos zeigten. Adam, Marion und Simon waren manchmal auch als Puppenspieler gefragt, aber Estelle und Romuald waren nie weit weg, versteckten sich irgendwo, unter Betten und so.

Das ist eine außergewöhnlich handgemachte Vorgehensweise für einen Film, der in der heutigen Zeit gedreht wird.

Wir sind sehr stolz darauf. Den einzigen Luxus, den wir uns in der Postproduktion leisteten, war das Entfernen der Puppenspieler, wenn es uns beim Dreh nicht gelungen war, sie unsichtbar zu machen.

Sie haben das Wort „echt“ gebraucht. Das Kino ist ein Medium, das um Realität ringt, und doch haben Ihre Filme eine zunehmend erhöhte Künstlichkeit angenommen. Mich würde interessieren, wie Sie dazu stehen, dass Ihnen einerseits das Handfeste und Wahrhaftige so wichtig ist, Sie sich aber an Künstlichkeit abarbeiten, um zu diesem Ziel zu gelangen.

Die Frage nach dem Zusammenspiel zwischen Kino und Realismus ist uralt. Ich habe nie wirklich verstanden, was Realismus überhaupt sein soll. Jeder Filmemacher muss seine eigene Form von Klassizismus erfinden – seine filmische Realität.

Ich habe von Anfang an gern in gebauten Sets gedreht, Perücken, Prothesen und solche Dinge verwendet. Bei meinem zweiten Film habe ich die Haare meiner Schauspieler gefärbt und farbige Kontaktlinsen verwendet. In meinem dritten Film waren die Pariser Brücken und deren Umgebung Kulissen, errichtet auf dem Land im Süden von Frankreich. Mr. Merde ist ganz offenkundig eine komplette Erfindung: falscher Bart, Nägel, Augen, alles fake. Und die gesamte Welt von HOLY MOTORS ist hin- und hergerissen zwischen Künstlichkeit und Realität. Ein paar Filmemacher mag ich, die die nackte Realität abbilden. Ich bewege mich immer weiter davon weg, je künstlicher, desto besser. Ich hoffe indes, dass meine Filme real sind.

Es gibt immer wieder Einblendungen aus einem Promijournal, „Showbiz News“. Ist Berühmtheit und dass sie im Jahr 2021 eine zerstörerische Kraft sein kann, ein Thema Ihres Films?

Das hat mehr mit dem Roman-Photo-Aspekt des ersten Teils von ANNETTE zu tun. Das Paar ist „reich und berühmt“. Mir fällt es irre schwer, reiche Menschen zu filmen. Das Ironieproblem, wieder mal. Die zwei Filme, in denen ich reiche Menschen zeige, POLA X und ANNETTE, sind die einzigen beiden, die nicht auf Geschichten basieren, die ich mir selbst ausgedacht habe (POLA X ist eine Adaption von Herman Melvilles Roman „Pierre oder die Doppeldeutigkeiten“). Leider bin ich nicht Douglas Sirk, und die Zeiten haben sich doch sehr geändert seit den Fünfzigerjahren, als man die Reichen und Berühmten noch ansehen konnte als Stellvertreter der eitlen und verletzlichen Götter der griechischen Tragödie. Aber Erfolg ist eine interessante Sache – dieses Thema behandle ich auch in POLA X. Ob man ihn will oder nicht und dann erzielt oder nicht und ob dieser Erfolg dann auch ein persönlicher Erfolg ist, ob er einen wachsen lässt oder schrumpfen.

Anns Berühmtheit ist ein steter Quell, dass Henry sich unwohl fühlt. Das erinnert mich an A STAR IS BORN. Er spricht im Zusammenhang ihres Erfolgs oft in abschätziger Weise von sich selbst, und das füttert etwas in ihm, was man heute wohl als toxische Maskulinität bezeichnet.

Ich hatte beschlossen, dass Henry aus einem armen und gewalttätigen Elternhaus kommt. Und dann ist das der Umstand, dass Oper oft als hohe, feine Kunst angesehen wird, während man Stand-Up-Comedy als populäre und vielleicht gar als vulgäre Kunst erachtet. Das hat Züge eines Klassenkampfes in meinem Film. Aber wie es bei so vielen Liebesgeschichten der Fall ist, sind es ja gerade die enormen Diskrepanzen, wegen derer sie sich überhaupt ineinander verlieben – in der Presse werden sie beschrieben als „Schöne und der Bastard“. Aber dann wird Henry zu einem dieser Typen, die eine Stripperin in einem Stripschuppen sehen, sich in sie verlieben, sie heiraten und sie dann verprügeln, weil sie eine Stripperin ist.

Eine Zeile aus einem der Auftritte von Henry ist bei mir hängengeblieben: „Komödie ist die einzige Möglichkeit, die Wahrheit zu sagen, ohne ermordet zu werden.“

Oscar Wilde hat etwas in der Art gesagt. Aber wir alle müssen da durch. Wir alle müssen einen Weg finden, die Wahrheit zu sagen, ohne dafür getötet zu werden. Und damit meine ich die Wahrheit über uns selbst.

Und wie sieht es mit dem Motiv der Affen in Ihrem Film aus?

Als ich klein war, hatte mein Vater ein Schimpansenweibchen, Zouzou. Sie war sehr eifersüchtig. Er hielt sie an einer langen Kette im Badezimmer neben dem Schlafzimmer der Eltern. Nachts sprang sie auf das Bett und griff meine Mutter an. Ein paar Jahre später hatte ich dann selbst zwei Affen, Saï und Miri, kleine Tiere mit langen Schwänzen. Es war eine sehr traurige, morbide Erfahrung. Sie wurden krank, dehydrierten. Ich packte sie mit etwas Baumwolle in eine kleine Schublade meines Schreibtischs. Jedes Mal, wenn ich die Schublade geöffnet habe, habe ich sie zittern gesehen. Schließlich mussten wir sie einschläfern lassen. Affen stehen für gefährliche Wildheit ebenso wie für Märtyrertum. Ich liebe sie.

Wie kamen Affen in ANNETTE? Wie so oft war der Hintergrund eine Abfolge von Zufällen. Ich suchte nach einem Titel für Henrys Show und erinnerte mich daran, dass ein Theologe in ferner Vergangenheit Satan einmal „Le singe de Dieu“ genannt hatte. Also gab ich der Show den Titel „The Ape of God“, das klingt wie der Bühnenname eines Wrestlers. Dann schlugen die Puppenspieler vor, dass Annette ein eigenes Spielzeug bekommen sollte, einen Teddybär, und mir gefiel die Idee einer Puppe, die selbst ein kleineres Wesen bedient. Aber ich wollte einen Affen haben, keinen Bären. Und dann sah ich, was sich eine der jungen Puppenspielerinnen für eine ihrer eigenen Shows hatte einfallen lassen, eine große King-Kong-Puppe. Die wollte ich unbedingt im Film unterbringen. Nach und nach machten sich die Affen breit in unserem Film und wurden ein Bindeglied zwischen Vater und Tochter, zwischen Wildheit und Kindheit.

Die Szene, in der sich sechs Frauen melden und Henry beschuldigen, er habe sie missbraucht, fühlt sich an wie eine Traumsequenz, weit entfernt von der Realität des Films. Ann befindet sich im Auto, schläft gerade ein...

Es fiel schwer mir vorzustellen, wie es sich darstellen lässt, dass Henry in Ungnade fällt. Im ursprünglichen Treatment des Films wird er einfach immer erfolgloser. Aber ich wollte, dass es ein Knall ist, von heute auf morgen passiert. Also begann ich mir zu überlegen, was in einer seiner Shows falschlaufen könnte. Einigen realen Comedians ist das ja wirklich passiert. Michael Richards, den alle Welt kennt als Kramer in der Sitcom „Seinfeld“, ließ eines Abends bei seiner Show einen wilden rassistischen Rant vom Stapel und hat sich nie wieder davon erholt. Dieudonné war ein sehr erfolgreicher französischer Stand-up-Comedian, politisiert von der Linken. Aus irgendeinem Grund lief er zur extremen Rechten über, seine antisemitischen Provokationen haben seine Karriere mehr oder weniger gekillt. Und Bill Cosby wurde der Vergewaltigung von Frauen für schuldig befunden und musste dafür hinter Gitter.

Aber diese Fälle, voller Gewalt, Sex und Rassismus, waren ein bisschen zu real für unseren Film. So etwas hätte aus Henry doch zu deutlich einen Bösewicht gemacht, an einem viel zu frühen Zeitpunkt im Film. Also dachte ich mir: Erst einmal macht er nichts Schlimmes, er fantasiert über etwas Schlimmes und wird dafür von den Menschen abgelehnt, gehasst

– denn die Wahrheit von Komödie hat ihre Grenzen. Und dann sollte Ann auch schreckliche Visionen von ihm haben. Er hat Visionen von ihr, wie sie immer und immer wieder auf der Bühne stirbt. Und sie träumt davon, dass er beschuldigt wird, Frauen missbraucht zu haben.

Können Sie erklären, warum die #metoo-Kultur Teil von ANNETTE sein sollte?

Eigentlich war das nicht meine Absicht gewesen. #metoo hatte noch nicht stattgefunden, als wir uns den Film vorstellten. Aber es lag schon in der Luft. Mehr und mehr Frauen gingen an die Öffentlichkeit. Eine gewaltige Mehrheit der Filme werden von Männern gedreht. Es sind mittlerweile schon deutlich mehr Filmemacherinnen dazugekommen, seitdem ich angefangen habe. Aber es sind immer noch in erster Linie Männer, weiße Männer. Und ziemlich oft zeigen diese Filme einen weißen Kerl, schon wieder einen weißen Kerl, der sich wie ein Monster benimmt, dem der Film aber verzeiht: „Mann, das Kino verzeiht dir alles!“

Aber hoffentlich gibt es mehr und mehr Filmemacher*innen, die keine weißen Kerle sind. Was das Kino dann vergibt oder auch nicht, wird uns auf ganz neue Weise beunruhigen.

Haben Sie darüber nachgedacht, in welcher Verbindung männliches Fehlverhalten zum künstlerischen Output Henrys steht?

Ja, aber darüber habe ich immer schon nachgedacht. Schlechte Männer, schlechte Väter und männliche Künstler, die schlechte Menschen waren, aber trotzdem eine wichtige Inspiration für mich waren. Zum Beispiel der großartige französische Schriftsteller Céline, der vor allem mit seinen antisemitischen Parodien während der Besetzung der Nazis bekannt wurde.

Erst am Ende des Films wird Annette ein richtiges Mädchen, als sie völlig allein ist.

Das ist die Pinocchio-Seite des Films. Und der Grund, warum ich nachträglich die letzte Szene im Gefängnis hinzugefügt habe. Und das ist oft die Wahrheit: Wenn die Kids die Erwachsenen loswerden, kommt die Wahrheit ans Tageslicht. Das ist meine Erfahrung. Deshalb habe ich meinen Namen geändert, als ich 13 Jahre alt war. Ich will nicht, dass mich meine Tochter jemals abweist. Aber es ist mir bewusst, dass es passieren wird. Annette erscheint und sagt zu ihrem Vater: „Ja, ich habe mich verändert und es ist vorbei. Jetzt hast du niemanden mehr, den du lieben kannst.“

Es ist eine schockierende Szene, weil sie doch nur ein unschuldiges, kleines Mädchen ist. Und obwohl sie viel durchgemacht hat, erwartet man nicht, dass sie es verarbeiten konnte. Und doch ist sie fest entschlossen, alle Brücken zu ihrem Vater abzureißen, der ihr letzter verbliebener Verwandter ist. Es kann nicht leicht gewesen sein, diese Szene zu schreiben und sie zu drehen.

Es war hart. Aber Filme mit Gewissheiten sind nicht interessant. Filme erwachen dann zu Leben, wenn man seine Zweifel und Ängste in sie abladen kann. Wenn man konfrontiert wird, was unmöglich erscheint, was man sich nicht vorstellen kann. Wie wenn sich die eigene Tochter gegen einen wendet.

Ich wollte Sie noch nach dem Motiv des Waisenkindes fragen, das Sie ja bereits angesprochen hatten. Diese Art der Erfüllung kindlicher Wünsche: ein Traum vom Aufwachen in einer Welt, in der man ganz für sich ist, ein etwas beängstigender aber auch befreiender Traum, den Sie mit der Erfahrung verglichen haben, sich im Kino zu befinden. Annette wird am Ende des Films im Wortsinne eine Vollwaise.

Ich fühle mich ihr ganz nah. Das ist ein bisschen wie in DIE NACHT DAS JÄGERS, aber sie hat keinen großen Bruder und keine Lillian Gish, die sie beschützen könnten. Sie ist wirklich ganz allein in der Welt mit diesem Mann-Vater.

Kino ist für das Waisenkind in uns. Ich erinnere mich daran, wie ich erstmals nach Paris kam, Filme entdeckt habe, allein im Dunklen, vor allem Stummfilme. Da kamen auch die Elemente zusammen, Freiheit und Existenzangst. Im Dunkeln zu sitzen, umgeben von all diesen Menschen, die man nicht kennt, und auf etwas zu blicken, das größer ist als man selbst, etwas, das nicht deine Familie ist... Das ist richtig mächtig.

Ich habe gehört, dass Sie in jungen Jahren viel allein waren. Fassbinder hat einmal gesagt: „Ich wurde alleingelassen, um wie eine Blume erblühen zu können.“ Auch er wuchs ohne große Einflussnahme seiner Eltern auf.

Ich denke, für manche Kinder ist es ein Segen, alleingelassen zu werden, wenn zu viel Chaos sie umgibt. Sie profitieren von der Tragödie, von Familientragödien, vom Alleingelassen-Werden. Das Chaos ermöglicht es ihnen, sich zu erfinden oder neu zu erfinden.

Eine letzte Frage: Wie haben Sie das kleine Mädchen gefunden, das Annette in der Gefängniszene spielt?

Ich war fest davon ausgegangen, sie niemals finden zu können – ein kleines Mädchen, das Adam die Stirn bietet und diese Worte ausspricht. Oder genauer gesagt: diese Worte singt. Aber Carmen Cuba, unsere Casterin, hat sie tatsächlich gefunden. Die kleine Devyn (McDowell) hatte gerade ihren fünften Geburtstag gefeiert. Von all den Mädchen, die wir uns in Frankreich, England und Amerika angesehen hatten, war sie die jüngste, das Mädchen mit der kürzesten Aufmerksamkeitsspanne und die am meisten unberechenbare. Aber sie war die richtige, mit ihr wollte ich drehen.

Die Gefängniszene haben wir ganz am Schluss gedreht. Das gesamte Abenteuer endete so, wie es angefangen hatte: mit der Sorge, ob Annette den Anforderungen des Films gewachsen sein würde. Nur dass sie jetzt eine Annette aus Fleisch und Blut war und nicht eine Puppe. Ich dachte: „Scheiße, das Schicksal des gesamten Films liegt in den Händen dieses kleinen Mädchens.“ Aber das war schon in Ordnung so. Sie und die Puppe haben immerhin die Titelfigur gespielt. Und es ist, wie Henry sagt: „Annette ist ein Wunder. Wunder gibt es wirklich.“



Im Gespräch mit Marion Cotillard

Mochten Sie die Filme von Leos Carax, bevor Sie sich auf das Abenteuer ANNETTE eingelassen haben?

Ich weiß nicht mehr genau, wie alt ich war, als ich DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF erstmals sah, aber ich kann mich erinnern, dass ich damals schon wusste, dass ich Schauspielerin werden wollte. Ich habe den Film geliebt, seine Anmut, seine Poesie – ich war überwältigt. Und dann war da natürlich Juliette Binoche, deren Figur, Darstellung und Ausstrahlung mich damals völlig umwarfen. Ich habe mich verliebt in Leos Carax' Kunst, und ich habe im Lauf der Jahre alle seine Filme gesehen, bis hin zu seinem letzten Film, HOLY MOTORS, den ich für ein Meisterwerk halte.

Das Drehbuch von ANNETTE ist eine ganz eigene Angelegenheit, eine Mischung aus traditioneller Erzählung und einem Opernlibretto, begleitet von der Musik der Sparks. Wie war Ihre Reaktion beim ersten Lesen?

Als ich das Drehbuch erhielt, wusste ich bereits, dass der komplette Film gesungen werden und die Erzählung in Lieder aufgeteilt sein würde. Das hatte ausgereicht, um meine Begeisterung zu wecken. Ich musste gar nichts lesen. Ich fühlte mich überglücklich, dass ich die Möglichkeit hatte, bei diesem Stück mitwirken zu dürfen. Und sollten vielleicht noch gewisse Zweifel bestanden haben, so wurden sie bei der Lektüre weggefegt. Mir gefielen sowohl dieses erhebende Element wie auch das opernhafte Musical und die tiefgründige Düsternis, um die sich der Film dreht.

Haben Sie noch gezögert, sich auf diese Reise einzulassen?

Ich wollte sofort mit Leos arbeiten, aber ich war nicht sicher, ob ich all das mitbringen würde, wonach die Figur verlangte. Leos ist ein außergewöhnlicher Filmmacher und dreht nicht allzu oft Filme. Entsprechend erhöht sich der Druck, weil man natürlich fürchtet, ihm als Künstler nicht gewachsen zu sein. Also habe ich noch ein bisschen gezögert. Ich fragte meinen Gesangslehrer, ob ich in kurzer Zeit das lernen können würde, was es brauchte, um dem zu entsprechen, was von meiner Rolle verlangt wird, obwohl es mir natürlich nicht möglich sein würde, in nur wenigen Wochen eine Opernsängerin zu werden. Wir wussten gleich, dass wir eine Methode für die Opernszenen entwickeln und meine Stimme mit der einer professionellen Sängerin überblenden mussten. Und doch war es eine irrwitzige Herausforderung. Mein Lehrer sagte mir, dass es schwierig werden würde, ich viel Arbeit reinstecken würde müssen, aber dass wir zuversichtlich sein konnten. Ich brauchte seinen Segen, damit ich Ja sagen konnte.

Waren Sie bereits vor dem Projekt mit der Musik der Sparks vertraut? Wie werden Sie von ihr inspiriert?

Ich kannte sie überhaupt nicht! Aber als Teenager liebte ich „Singing in the Shower“ von Rita Mitsouko, und später fand ich heraus, dass der Song von den Sparks geschrieben war. Dann traf ich mich mit ihnen, um mich über das Projekt auszutauschen, und war überwältigt von ihrem Einsatz für und Glauben an dem Film. Die Sparks waren von Anfang an ein Teil des Projekts. Es ist auffallend befreiend, wenn man es mit Künstlern zu tun bekommt, die schon so lange an einem Projekt beteiligt sind, deren Leidenschaft es zu verdanken ist, dass es überhaupt realisiert werden kann. Der Film würde gemacht werden, und sie wussten es. Und wir alle teilten die Freude, gemeinsam zu arbeiten, für dieses besondere Projekt, für diese besonderen Künstler.

Wie würden Sie die Musik des Films beschreiben?

Ich finde, es ist eine Oper, auch wenn die Lieder selbst nichts Opernhaftes haben. Mit den Themen, die angesprochen werden, wie auch den sehr lyrischen, paradiesvogelartigen Kompositionen fühlt sich ANNETTE aber an wie eine Oper, wenngleich in einer modernisierten Form.

Was erzählte Ihnen Leos Carax über Ihre Figur, als Sie sich erstmals mit ihm unterhielten? Wie sah er die Rolle? Gab er Ihnen spezifische Anweisungen?

Als wir uns das erste Mal trafen, redeten wir gar nicht so sehr über die Figur oder seine Vision für den Film. In ihm steckt etwas zutiefst Mysteriöses, gleichzeitig ist er sehr geerdet. Wir unterhielten uns fast sofort über die Arbeit, die Technik, das Singen, die Musik. Später schickte er mir eine Menge Referenzen für Ann, die mir halfen. Ein besseres Verständnis für die Figur zu entwickeln. Er ließ mir Videos von Interviews mit Romy Schneider zukommen. Ihre Kombination aus Stärke und Zartheit sprach ihn an. Und er achtete sehr genau auf die Kostüme, die ich als Ann tragen sollte, auf die gesamte Farbpalette. Ann setzte sich als Mensch aus Fleisch und Blut vor meinen Augen zusammen, während wir an ihr arbeiteten.

ANNETTE folgt Ann, einer berühmten Opernsängerin, die sich in einer Beziehung mit dem Stand-up-Comedian Henry befindet, der nach und nach den Verstand zu verlieren beginnt, als seine zunächst so aussichtsreiche Karriere in sich zusammenfällt. Man könnte sagen, dass es ein Film über Zusammenbrüche ist, in mehr als einer Hinsicht. Was hat der Film Ihrer Ansicht nach über Ehe zu erzählen?

Am meisten beeindruckte mich, was der Film über den Einfluss des Egos auf das Eheleben zu sagen hat – wie das Ego auf nachhaltige Weise einerseits Selbsterkenntnis fördert und gleichzeitig Entfremdung von sich selbst auslöst, wie das Verlangen nach Anerkennung – diese Krankheit – alles andere überlagern kann und einen zu einem Monster werden lässt, das selbst die zu manipulieren versucht, die ihm am nächsten stehen. Ann und Henry sind beide sehr exponiert. Und wenn zwei Menschen das Bedürfnis nach Anerkennung verspüren und so berühmt werden, dann kann man davon ausgehen, dass es eine Art Wettbewerb geben wird, der an dem Paar nagt, eine Situation, von der man nicht weiß, wie man mit ihr umgehen soll. Das Statement des Films über diese innere Krankheit, die einen von seinen Geliebten entfremdet und womöglich die eigene Zerstörung in die Wege leitet, hat eine ungeheure Wucht.

Der Film ist auch die Reise eines Vaters zu seinem Kind – ein Mann, der versucht, wieder ein Gefühl dafür zu entwickeln, was es bedeutet ein Vater zu sein. Aber der Film macht es so, wie es Carax nun einmal macht, wie in einem Traum, in dem bedeutsame Opernfiguren, Geister, Puppen, Träume und so weiter eine Rolle spielen. Wie sehr sprechen Sie darauf an, wie Leos Carax die Realität und autobiographisches Material transformiert?

Das macht ihn so außergewöhnlich. Er trägt in sich eine besondere Poesie, die es ihm erlaubt, leicht übernatürliche Dinge darzustellen, damit aber ganz pure, ehrliche, tiefgreifende Emotionen zu berühren, wie Menschen erleben, und die etwas aussagen über die Condition humaine, ob es nun die schönen Seiten sind oder die Finsternis. Leos Filme sind sehr so wie er selbst. In ihm steckt eine wahrhaftige Düsternis, aber er bekämpft sie mit seiner standhaften Liebe für alles, was absurd ist und lächerlich. Kein Filmemacher hat das Lächerliche so glorifiziert wie er, er hat etwas Schönes daraus erwachsen lassen. Ich hatte keine vorgefertigte Meinung von ihm, bevor ich mich mit ihm traf. Aber ich konnte mir einfach nicht helfen, ihn einschüchternd zu finden. Er ist der Künstler, den ich als junge Frau so inspirierend fand, der als Sensation gefeiert wurde. Als wir dann redeten, beeindruckte mich sein Sinn für Humor. Leos ist wie ein Kind, das Witze reißt. So hätte ich ihn niemals eingeschätzt. Es gab keinen Tag beim Dreh, an dem er nicht gelächelt hätte, immer bereit, einen Witz zu machen, lustig zu sein. Er ist lebendig mit jeder Faser seines Körpers.

Leos Carax kennt man als fordernden Filmemacher am Set, als treibende kreative Kraft, die ihren Schauspieler*innen so nahekommt, dass sie ihnen förmlich ins Ohr wispert. Haben Sie das auch so erlebt?

Er ist beim Drehen einerseits sehr spezifisch, aber auch sehr auffällig und grell. Er liebt diesen Beruf über alles, er liebt das Set, den Prozess des Filmemachens, die Schauspieler. Und er ist immer respektvoll. Als Schauspielerin ist es wunderbar, sich gesehen zu fühlen, sich unter den Fittichen eines Künstlers zu befinden, der so ist wie man selbst. Mich beeindruckte beim Dreh, wie genau er jedes

Detail wahrnimmt und memoriert – wie gut ein Stück Kleidung passt, wie man rüberbringt, was man auszudrücken versucht, solche Dinge. Er war auffällig fokussiert. Und musste es auch sein, weil er es sich in den Kopf gesetzt hatte, dass alle Lieder live eingesungen werden sollten. Bei den meisten traditionellen Musicals nimmt man die Lieder in der Vorproduktion auf und danach bewegt man beim Dreh nur die Lippen. Aber bei diesem Projekt bestand Leos darauf, dass alles live sein musste. Das machte den nicht ganz einfachen Dreh zu einer noch größeren Herausforderung. Wir sangen in jeder noch so unkonventionellen Position, die einen technisch beim Singen auch beeinträchtigen konnte. Zum Beispiel beim Rückenschwimmen oder beim Darstellen von Cunnilingus. Aber genau dieser Effekt war es, den Leos sich vorgestellt hatte – er wollte, dass die Stimmen sich der jeweiligen Realität anpassen.

Erzählen Sie mehr über Ihre Herangehensweise beim Singen und an die Musik. Wie haben Sie mit der Sängerin Catherine Trottman gearbeitet, deren Stimme mit der Ihren für die Operszenen überlagert wurde?

Wir wussten sofort, dass ich die Oper nicht selber singen konnte. Es ist unmöglich, sich das Vibrato einer Sopranistin in nur drei Monaten Ausbildung anzueignen. Also entschieden wir, meine Stimme mit der einer professionellen Sängerin anzureichern, aber wir fanden die Richtige erst, als der Dreh bereits abgeschlossen war. Ich hatte eine wunderbare Zeit mit Catherine Trottman, weil ich mich selbst fühlen durfte, als wäre ich eine Filmregisseurin. Ich gab ihr Anweisungen, wie sie die Stimme anpassen sollte, worum es bei den einzelnen Liedern ging. Es war sehr kompliziert, einen Teil meiner Darstellung an jemand anderen abzugeben. Aber es war auch extrem inspirierend.

Sie waren noch nie mit Adam Driver vor der Kamera gestanden. In diesem Film kommen seine Kraft und Körperlichkeit sehr beeindruckend rüber – er ist ein düsterer Antiheld. Wie war die Arbeit mit ihm? Wie haben Sie die Gewalt weggesteckt, die ihre Dynamik überlagert?

Adam war von Anfang an bei dem Projekt an Bord, und er stürzte sich mit standhafter Überzeugung in die Arbeit. Erstmals trafen wir uns in New York, in einem Aufnahmestudio, mitten während einer Gesangssession. Er ist ein großartiger Schauspieler, und wir hatten vom ersten Moment an den Eindruck, auf einer Seite zu stehen, demselben Team anzugehören, beide angetrieben von einem ganz besonderen Filmemacher, der uns bei der Hand nahm und in dieses Projekt zog. Der erste Song, den wir an diesem Tag zusammen sangen, war „We Love Each Other So Much“, der in diesem Film die ultimative Liebeserklärung ist. Es ist immer ein bisschen komisch und fordernd, wenn man eine bestehende Beziehung mit dieser Art von sentimentalem Erguss beginnt. Aber Adam und ich hatten gleich einen guten Draht miteinander und konnten viel lachen. Bei einem Dreh sind wir wie große Kinder. Humor half uns dabei, auch die größten Hürden zu nehmen, die sich uns in den Weg stellten. Wir hatten eine wunderbare Dynamik bei diesem Film. Uns gelang es, diese sehr düsteren und destruktiven Figuren zu spielen, und trotzdem immer leicht im Herzen zu bleiben. Das ist auch der Schlüssel zu Leos' Arbeitsweise.



Im Gespräch mit Adam Driver

Wie kamen Sie ursprünglich bei ANNETTE an Bord?

Leos nahm Kontakt zu mir auf. Das war vor etwa sieben Jahren. Und das war es eigentlich schon.

Wie war Ihre Reaktion auf das Drehbuch?

Ich fand es aufregend.

Warum wollten Sie bei dem Projekt dabei sein, nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Produzent?

Weil es Leos war. Weil es ein Musical war, das von den Sparks geschrieben wurde. Es gab viele große Sequenzen, die umfassend geprobt und eingeübt werden mussten, große Szenen, viele bewegliche Teile. Vieles klang so, als würde es eine Herausforderung werden, aber dass es das Ergebnis rechtfertigen würde, sich so in dieses Projekt reinzuhängen.

Was steckte in Leos Carax' vorherigen Arbeiten, dass Sie mit ihm arbeiten wollten? Gibt es einen Film, den Sie besonders mögen oder der Sie inspiriert hat?

Die Schauspieler schienen in den Filmen immer so außergewöhnlich frei. Und die Einstellungen sind unglaublich. Sie verlangen den Menschen, die daran arbeiten, alles ab. Es fällt mir schwer, einen herauszugreifen. In jedem seiner Filme gibt es Momente und Sequenzen, die unvergesslich sind.

Wie haben Sie Leos am Set erlebt?

Das lässt sich schwer auf den Punkt bringen, aber für mich sieht es so aus, als würde er jeden Moment mit seinen Schauspielern und seiner Crew ganz intensiv leben. Er führt nicht an, indem er in ein Megaphon brüllt, sondern weil er so außerordentlich fokussiert ist. Ihm entgeht kein Detail. Er ist großartig beim Ausbalancieren von Momenten kompletter Spontaneität und schwerer Choreographie. Er ist aberwitzig. Ich halte ihn für einen der ganz großen Regisseure unserer Zeit.

Ein Großteil des Dialogs wird gesungen. Wie haben Sie sich auf den musikalischen Aspekt Ihrer Rolle vorbereitet? Wie sahen die Proben aus?

Was die Musik anbetrifft, so habe ich mich mit Michael Rafter getroffen, mit dem ich bereits bei MARRIAGE STORY gearbeitet hatte. Wir haben uns die Songs in einem monatelangen Drill draufgeschafft. Die Sparks und Leos waren sehr klar, was für ein Sound ihnen vorschwebte und dass das Erzählen der Geschichte oberste Priorität genoss. Wir nahmen alles schon einmal auf, zur Sicherheit, aber dann wurde alles vor der Kamera noch einmal live gesungen. Ich weiß nicht, wie hoch die Prozentzahl dessen ist, was man dann auch im Film sieht, aber ich würde denken, dass es klar die Mehrheit ist.

Statement Simon Helberg

Sich auf Leos' Filmset zu bewegen, war wie in die Kirche zu gehen – leise und tiefgreifend. Er ist ein wilder und brillanter visionärer Mann. Es war eine der freudvollsten Erfahrungen meines Lebens, Teil dieser Vision sein zu dürfen.

Meine Figur, der Dirigent, beginnt als Begleiter, hungrig nach Beachtung und Bestätigung und nicht zuletzt seiner Liebe für Ann. Er ist ein hoffnungsloser Romantiker mit einer jungenhaften Reinheit und einer Integrität, die auf den Prüfstand gestellt wird durch die Verlockungen des Ruhms und seinem Bestreben, eine Verbindung mit Anns Tochter Annette herzustellen.

Statement Caroline Champetier – Kamerafrau

Freude an der Herstellung

Die zwei Jahre, die wir mit der Herstellung von ANNETTE verbracht haben, waren eine Erfahrung, wie man sie jedem Mitglied einer Filmcrew nur wünschen kann.

Zunächst einmal konnten wir die gesamte Zeit mit Liedern verbringen, die uns immer ein bisschen vom Boden abheben ließen.

Die technischen Herausforderungen jeder einzelnen Sequenz waren nur zu bewältigen mit einem Höchstmaß an Zusammenarbeit und Präzision. Es entstand eine Art gegenseitige Abhängigkeit. Leos Carax war unser Anführer, ein Anführer jedoch, der niemals dominant war, dafür aber oft witzig und erfüllt von einer unfassbar entschlossenen Einfallskraft.

Wir haben alles ausprobiert, wir experimentierten – dieser immer zweifelnde heilige Thomas glaubte nur, was er sah.

Unsere Aufgabe war es, zu erfinden: eine Wellenwand, einen Strand im Mondlicht, einen Geist, ein Kind von der Geburt hin zum sechsten Lebensjahr, einen rauchenden Würfel, einen richtigen Wald hinter dem eisernen Vorhang eines Theaters, ein verrücktes Stadion...

In der Vorstadt, wo wir den Film vorbereiteten, hatte jedes Gewerk seine eigene Werkstatt. Dort errichteten wir eine Black Maria (diesen Spitznamen hatten die Angestellten Thomas Edisons dem ersten Studio in der Geschichte des Kinos in West Orange, New Jersey gegeben), eingehüllt in schwarzen Stoff, wo wir die Beweise unseres Fortschritts filmisch festhielten. Wenn es funktionierte, waren wir erfüllt von tiefer Freude und Zufriedenheit.

Unbeirrbar hatten wir den Weg von Lumière zu Méliès zurückgelegt.

Im Gespräch mit Sparks

Wo liegen die Ursprünge von ANNETTE?

2009 wurden wir vom Swedish National Radio angesprochen, ob wir nicht ein Musicaldrama fürs Radio machen wollten. Die einzige Auflage war, dass wir einen schwedischen Aspekt würden einbauen müssen. So kamen wir auf die Idee zu „The Seduction of Ingmar Bergman“, eine Musicalfantasie darüber, was wohl passieren hätte können, wenn man Ingmar Bergman von seiner schwedischen Heimat hätte weglocken können, nach Hollywood, wo mehr Geld und Ruhm auf ihn warten würden, wofür er potenziell aber seine kreative Seele an die Traumfabrik hätte verkaufen müssen. Der Erfolg dieses Projekts half uns zu verstehen, dass wir uns in musikalische Formen strecken könnten, die über das Format eines dreiminütigen Popsongs hinausgehen, wie wir sie mit unserer Band Sparks seit Jahrzehnten spielen.

2011 verspürten wir wieder den Reiz, uns mit einem weiteren narrativen Projekt herauszufordern. Daraus ergab sich die Geburt von ANNETTE. Zunächst war ANNETTE angedacht als neues Album der Sparks. Allerdings sollte darin eine Geschichte erzählt werden mit drei Hauptfiguren, ein Ensemble, das klein genug wäre, um diese „Oper“ auch live auf Tour präsentieren zu können. Wir beide hätten zwei der Hauptfiguren spielen können, Henry McHenry und den Dirigenten. Wir hätten also nur eine Frau zusätzlich in unsere tourende Entourage aufnehmen müssen, die Ann spielen würde.

Die Musik, die Geschichte und das Album wurden fertiggestellt und waren bereit zur Veröffentlichung. An diesem Punkt nimmt die Geschichte allerdings eine große Umleitung. Im Jahr 2013 besuchten wir das Festival de Cannes und wurden Leos Carax vorgestellt, der ein Lied der Sparks, „How Are You Getting Home“, in seinem jüngsten Film, HOLY MOTORS, verwendet hatte.

Wir spürten nach unserem Treffen eine innige Verwandtschaft mit Leos. Als wir von Cannes nach L.A. zurückkehrten, hatten wir die Eingebung, ANNETTE an Leos zu schicken. Das war mit keinerlei Erwartung verbunden. Wir wollten ihm nur zeigen, was die Sparks gerade machen. Aber sieh an, Leos meldete sich und teilte uns mit, wie gut ihm ANNETTE gefiel und dass er sich den Stoff gut als sein nächstes Filmprojekt vorstellen könnte. Er erbat sich noch ein paar Wochen Bedenkzeit, aber sagte uns dann, dass ANNETTE sein nächster Film werden sollte. Wir waren erstaunt und erfreut, freudig erregt von dieser Entwicklung.

Wir waren Fans von Leos' Filmen. Die Vorstellung, dass ausgerechnet er eine unserer Ideen verfilmen wollte, war mehr als nur die Erfüllung eines Traums.

Wie sah die Zusammenarbeit mit Leos Carax aus? Erklären Sie den kreativen Prozess...

Die nächsten sieben Jahren trafen wir uns regelmäßig mit Leos in Paris und Los Angeles und feilten an den Elementen der Geschichte und der Musik. Es war ein langwieriger Prozess, aber sowohl Leos' wie auch unsere Motivation waren so stark, ANNETTE in die Tat umzusetzen, dass wir uns unsere transatlantische Arbeitsgemeinschaft durch nichts verderben ließen. Wenn es unsere Terminkalender

nicht erlaubten, dass wir uns von Angesicht zu Angesicht trafen, schickten wir uns Daten und Files hin und her und hielten uns so immer auf dem Stand der Dinge. Als Leos das Projekt dann Adam Driver gezeigt und er ganz begeistert reagiert hatte, waren wir alle überzeugt, dass wir dem Ziel, einen tollen Film zu machen, ein entscheidendes Stück nähergekommen waren.

Was für eine Art von Musik hatten Sie im Sinn?

Wir glauben fest daran, dass es frische und neue Wege gibt, wie man ein Musical macht. Wir hatten uns für ANNETTE immer einen naturalistischen Ton vorgestellt. Bewegung konnte schon auch stilisiert umgesetzt werden, aber wir wollten auf jeden Fall weg von der Tanzchoreographie, wie man sie aus traditionellen Musicals kennt. Der Film sollte ein Drama sein, und doch würden die Figuren mehr in einer Art Plauderton singen. Wir lagen da voll und ganz auf einer Wellenlänge mit Leos.

Wie liefen die Aufnahmen ab?

Zunächst wurden alle Aufnahmen in Los Angeles von uns selbst abgewickelt. Russell spielte die Figur des Henry McHenry, während Ron sich die Figur des Dirigenten/Begleiters vornahm. Bei den ursprünglichen Aufnahmen hatten wir außerdem eine Opernsängerin aus L.A. als Ann mit dabei. Wenn sie gerade keine Zeit für eine Session hatte, übernahm Russell auch noch ihren Part. Wir haben ganze Jahre mit verschiedenen Fassungen der Stücke verbracht, mit entweder Ron oder Russell in den verschiedenen Rollen.

Als Adam an Bord kam, um Henry McHenry zu spielen, trafen wir uns mit ihm in Los Angeles, um uns mit ihm über den Ton des Gesangs zu unterhalten. Auch hier waren wir sofort einer Meinung, wie der Gesangstil für den Film sein sollte.

Was für ein Kitzel es war, Adam die Passagen singen zu hören, die davor Jahre lang Russell gesungen hatte. Es war alles und mehr, als wir uns erhofft hatten. Wir sind überzeugt, dass Leos es genauso sieht.

Und Marion Cotillard brachte auch etwas Frisches und Aufregendes mit, als sie sich an Ann versuchte.

Später kam dann noch Simon Helberg dazu und übernahm die Rolle des Dirigenten/Begleiters, die zunächst Ron übernommen hatte. Er hat ebenfalls einen wunderbaren Job gemacht, diese Figur mit Leben zu erfüllen. Und dann natürlich noch der Beitrag von Leos, der das Projekt mit seiner künstlerischen Vision wirklich auf ein ganz anderes Niveau hob.

Welche Rolle spielt Ihrer Ansicht nach Musik in einem Film?

Wir denken, dass es heutzutage viele großartige Filmkomponisten gibt. Allerdings muss man einen ganz anderen Teil seines Gehirns bemühen, wenn man sich an die Musik und die Geschichte eines Filmmusicals macht. Die Figuren leben und atmen durch die Sensibilität, den Ton und die Texte der Musik. In ANNETTE war es unser Ziel, dass tatsächlich der komplette Dialog gesungen wurde. Das war eine gewaltige Herausforderung. Aber wir sind ungeheuer stolz auf das Ergebnis.

Die Darsteller

Marion Cotillard (Ann)

Marion Cotillard wurde am 30. September 1975 in Paris geboren. Ihre Mutter wie auch ihr Vater sind (Theater-)Schauspieler, Regisseure und Schauspiellehrer. So kam sie früh mit dem Theater in Berührung und stand bereits als Kind auf der Bühne wie vor der Kamera. Mit 23 Jahren gelang ihr durch den von Luc Besson produzierten TAXI („Taxi“, 1998) der Durchbruch. Es folgten zahlreiche Rollen in Filmen von Regisseuren wie Guillaume Nicloux, Tim Burton, Jean-Pierre Jeunet, Abel Ferrara, Jacques Audiard, Guillaume Canet, Michael Mann, Robert Zemeckis, Justin Kurzel, Christopher Nolan und Ridley Scott. Zu internationaler Bekanntheit gelangte sie 2007 durch ihre Darstellung der Édith Piaf in Olivier Dahans LA VIE EN ROSE („La Môme“), für die sie neben vielen weiteren Preisen auch mit einem Oscar® ausgezeichnet wurde. Für ihre Rolle in ZWEI TAGE, EINE NACHT („Deux jours, une nuit“, 2014) von Jean-Pierre und Luc Dardenne wurde sie 2015 abermals für den Oscar® nominiert.

Adam Driver (Henry McHenry)

Adam Driver wurde am 19. November 1983 in San Diego, Kalifornien, geboren. Seine Schauspielausbildung genoss er an der renommierten Juilliard School in New York. Nach Anfängen an New Yorker Theatern erlangte er breitere Berühmtheit durch seine Rolle in der Serie „Girls“ von Lena Dunham, die ihm drei Emmy-Nominierungen bescherte. International feierte er schließlich als Kylo Ren in der Sequel-Trilogie der STAR WARS-Reihe seinen Durchbruch. Für seine Rollen in Spike Lees „BlacKkKlansman“ und Noah Baumbachs „Marriage Story“ wurde er 2019 und 2020 für den Oscar als Bester Nebendarsteller bzw. Bester Hauptdarsteller vorgeschlagen. Driver drehte mit vielen weiteren renommierten Regisseuren wie Martin Scorsese, Steven Spielberg, Ethan und Joel Coen, Jim Jarmusch, Steven Soderbergh und Ridley Scott.

Simon Helberg (Der Dirigent)

Simon Helberg ist international bekannt für seine Rolle in der Erfolgsserie „The Big Bang Theory“. Sein Debüt als Spielfilmregisseur gab er 2015 mit WE’LL NEVER HAVE PARIS, der beim South by Southwest Filmfestival 2014 Weltpremiere feierte. WE’LL NEVER HAVE PARIS war Abschlussfilm des Edinburgh International Film Festivals und wurde beim Newport Beach International Film Festival gezeigt, wo er den Publikumspreis gewann. Helberg schrieb das Drehbuch zu dem Film und spielt darin die Hauptrolle. Die Regie führte er zusammen mit seiner Frau, der Autorin und Regisseurin Jocelyn Towne. Zur Filmografie von Simon Helberg zählen auch FLORENCE FOSTER JENKINS („Florence Foster Jenkins“, 2016) mit Meryl Streep, A SERIOUS MAN („A Serious Man“, 2009) von Ethan und Joel Coen sowie George Clooneys GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK (2005), außerdem OLD SCHOOL – WIR LASSEN ABSOLUT NICHTS ANBRENNEN („Old School“, 2003) von Todd Phillips oder ES LEBE HOLLYWOOD („For Your Consideration“, 2006) von Christopher Guest.

Der Stab

Leos Carax (Regie, Drehbuch)

Als visionärer und enigmatischer Filmmacher schuf Leos Carax einige der schönsten Momente im französischen Kino der vergangenen 35 Jahre. Seine Filmographie unterstreicht sein meisterliches Können als Regisseur. Als Genie mit poetischer Ader und übersprudelnder Fantasie hat das „Enfant terrible“ des französischen Kinos immer wieder filmische Codes und Genres überschritten, um eine Welt voller Visionen und Geister zu erschaffen.

Mit gerade mal 24 Jahren startete Carax seine Karriere mit einer beeindruckenden Trilogie. BOY MEETS GIRL (1983), in Schwarzweiß gedreht, zollte dem Stummfilm Tribut und verbeugte sich zugleich vor Cocteau's Universum und Godards Kino. Mit DIE NACHT IST JUNG („Mauvais Sang“, 1986) schuf er eine Ode an den Rhythmus und die Liebe, mit Denis Lavant, Juliette Binoche und Michel Piccoli in den Hauptrollen. Mit diesem Film etablierte Carax seinen schonungslos emotionalen Stil und feierte seinen internationalen Durchbruch. Der expressionistische Thriller ist eine einzigartige visuelle Erfahrung. 1991 packte der Filmmacher ein abermals ambitioniertes Werk an, DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF („Les Amants du Pont-Neuf“). Diese Ode an eine leidenschaftliche Liebe, für die er ein ganzes Pariser Viertel nachbauen ließ und die er drei Jahre lang drehte, nimmt längst eine Ausnahmestellung in der Historie des französischen Kinos ein.

Nach acht Jahren Pause kehrte Carax 1999 mit POLA X in den Wettbewerb des Festival de Cannes zurück. Nach dieser Adaption von Herman Melvilles „Pierre oder die Doppeldeutigkeiten“ schlug er 2008 mit dem Kurzfilm „Merde“ als Beitrag der dreiteiligen Fantasy-Anthologie „Tokyo!“, außerdem inszeniert von Michel Gondry und Bong Joon-ho, an der Croisette in der Reihe Un Certain Regard auf.

2012 wurde er mit HOLY MOTORS in den Wettbewerb des französischen A-Festivals eingeladen, eine berauschte filmische Erfahrung, in der Magie in Realität übergeht und das alltägliche Leben in Fantasie. Der Film ist ein weiterer Liebesbeweis an das Kino mit DAS SCHRECKENSHAUS DES DR. RASANOFF-Legende Edith Scob in einer Nebenrolle.

Ron Mael und Russell Mael / Spark (Originalidee, Drehbuch, Musik, Texte)

Die Karriere der bahnbrechenden Pop-Pioniere Sparks – die Brüder Ron und Russell Mael – ist eine ausgezeichnete Lektion, wenn man wissen will, wie es Künstler*innen gelingen kann, über 50 Jahre hinweg durchgehend interessant zu sein. Die Sparks haben seit ihrem Debüt im Jahr 1972 25 kreativ mutige Alben veröffentlicht, die sich dadurch auszeichnen, dass man niemals wissen kann, was einen erwartet: Konstante künstlerische Neuerfindung hat es der Gruppe ermöglicht, über all die Jahre relevant und modern zu bleiben. Nachdem sie vom heimischen Los Angeles 1974 nach London übergesiedelt waren, veröffentlichten die Sparks ihr einflussreiches Album „Kimono My House“, das sich alsbald als weltweites Phänomen erwies und den Ton setzte für den kreativen Output der Band, der folgen sollte. Seither haben diese musikalisch unberechenbaren Pop-Pioniere ein ebenso einzigartiges wie ungewöhnliches Oeuvre geschaffen, das auf den Plattenveröffentlichungen ebenso überzeugt wie bei den Liveauftritten.

Die immer jungen Meister der musikalischen Vignette haben bis heute nicht ihre Lust am Ausloten singulärer Klangabenteuer verloren. Nachdem ihr Album „Hippopotamus“ 2017 Kritik und Publikum gleichermaßen begeisterte und auf zahlreichen „Album des Jahres“-Listen geführt wurde, ließ die Gruppe im Vorjahr das nicht minder unverkennbare Album „A Steady Drip, Drip, Drip“ folgen, das in Großbritannien zu ihrem ersten Top-Ten-Erfolg avancierte, seitdem die Gruppe 1974 mit „Kimono My House“ und „Propagande“ den 4. bzw. 9. Platz belegt hatten. Im März 2021 gaben die Sparks bekannt, die Arbeiten an ihrem 26. Studioalbum begonnen zu haben. Wenn es 2022 erscheint, soll es von einer großen Welttournee begleitet werden.

Im Jahr 2021 hat die sechste Dekade der Band begonnen. Neben dem Musical ANNETTE gibt es mit der Banddoku „The Sparks Brothers“ von Edgar Wright ein weiteres Highlight zu feiern.

Caroline Champetier (Kamera)

Caroline Champetier wurde 1954 in Paris geboren. Mit Leos Carax arbeitete sie bereits bei HOLY MOTORS („Holy Motors“, 2012) zusammen, der ihr Preise beim Camerimage Festival und beim Chicago International Film Festival einbrachte, und zum erstem Mal beim Kurzfilmsegment „Merde“ für die Kompilation „Tokio!“ (2008). Für ihre Arbeit an Xavier Beauvois' VON MENSCHEN UND GÖTTERN („Des hommes et des dieux“, 2010) wurde Champetier mit dem César ausgezeichnet. Für den „französischen Oscar“ war die Kamerafrau drei weitere Male nominiert, für HOLY MOTORS, LES INNOCENTES (2016) von Anne Fontaine und LES GARDIENNES (2017), eine weitere Zusammenarbeit mit Xavier Beauvois.