

INTERVIEW MIT REGISSEUR CEDRIC KLAPISCH

Wie kamen Sie auf die Idee zu *DIE FARBEN DER ZEIT*?

Ich hatte schon sehr lange Lust, einen historischen Film, ja einen Kostümfilm zu drehen, der ein Paris vor dem Jahr 1900 zeigt. Schon mein erster Kurzspielfilm *CE QUI ME MEUT* spielte zu dieser Zeit, die mich auch deshalb fasziniert, weil damals so viele neue Dinge erfunden worden sind. Außerdem mag ich das Dekor und diese Ästhetik des Fin de Siècle. Hinzu kommt, dass ich Fotografen wie Eugène Atget, Charles Marville, Gustave Le Gray oder Nadar schon immer sehr schätzte. Sie sind die ersten Fotografen, die meine Heimatstadt Paris für immer auf Filmmaterial festgehalten haben. Ihre Fotografien haben mich schon immer sehr berührt. Seit Jahren sammle ich Fotobücher, die mich auf diese Zeitreise mitnehmen und zum Träumen einladen. Dann sah ich eine Ausstellung über Edgar Degas. Dort ging es auch um den Einfluss der Fotografie auf seine Arbeit als Maler. Ich wollte, dass wir in unserem Drehbuch darauf zurückkommen: auf die Verbindung zwischen Malerei und Fotografie. Zur Geburtsstunde des Impressionismus existiert die Fotografie ja bereits seit 20 Jahren. Die Ankunft eines neuen Werkzeugs, das es ermöglicht, die Realität abzubilden, hat die Maler natürlich gezwungen, die Welt mit anderen Augen zu sehen und ihre Malerei neu zu definieren.

Mein Ko-Drehbuchautor Santiago Amigorena und ich fuhren dann für eine Woche in die Normandie und begannen mit der Arbeit am Drehbuch. Wir sprachen auch darüber, ob unser Film nur in dieser damaligen Epoche spielen könne oder ob sich Gegenwart und Vergangenheit abwechseln sollten. Schnell kamen wir zu dem Schluss, dass es interessanter wäre, zwischen beiden Zeitebenen zu alternieren. Und so dachten wir uns eine Geschichte aus, die uns genau das ermöglichte: eine heutige Familie, die ein Haus erbt, in dem sich Familienfotos und Bilder vom Ende des 19. Jahrhunderts befinden. Die Maler des Impressionismus und die Fotografen haben dabei ganz unterschiedliche Spuren hinterlassen. Bei dieser Familiengeschichte stellte sich schnell die Frage nach der Abbildung der Realität und wie sie die Kunstgeschichte erschüttert hat. So konfrontierten wir ständig Fotografie und Malerei mit dem Schicksal dieser Familie. Wie so oft in meinen letzten Filmen stellt sich dann auch die Frage nach dem, was man späteren Generationen übermittelt, aber hier ist das mit der Frage verbunden, was uns Malerei und Fotografie hinterlassen haben.

Wie haben Sie dann gemeinsam das Drehbuch in Angriff genommen?

Zu Beginn wurde uns bewusst, dass es da ein Geheimnis gab, das wir für uns selber klären mussten: die Frage nach dem Beginn des Impressionismus. Wir gingen deshalb in viele Museen: nach Honfleur, in das Museum von Le Havre, Marmottan-Monet, d'Orsay und Carnavalet... Dann lasen wir Bücher wie „Bohème. Szenen aus dem Pariser Leben“ von Henri Murger. Es ist, glaube ich, das erste Buch, das diese jungen Künstler aus der Provinz in den Mittelpunkt rückt, die sich dann in Montmartre trafen, um dort das sogenannte „Leben in der Bohème“ zu führen. Wir recherchierten einfach viel über den Lebensalltag vor 1900, nicht nur in Büchern, sondern auch in Fotos und den ersten dokumentarischen Filmaufnahmen. 1900 markiert eine Zäsur. Ab 1910 verändert sich Paris stark: Es gibt Autos, Elektrizität, die Metro und Flugzeuge. Alles verändert sich sehr schnell. Das hat uns auch sehr beeinflusst.

So entdeckten wir ein Dokument, das davon berichtet, wie die Avenue de l'Opéra als erste durch elektrisches Licht erhellt wurde. Die gesamte Pariser Bevölkerung versammelte sich, um diesem Spektakel beizuwohnen. Aus Budgetgründen konnten wir dieses Ereignis nicht nachstellen, bemühten uns jedoch darum, es dennoch zu zeigen. Nach dieser ausführlichen Recherche war uns schnell bewusst, wie kompliziert, aber auch erfüllend es ist, das Leben von damals mit dem von heute zu vergleichen.

Uns ist oft nicht mehr bewusst, welche Fortschritte damals gemacht worden sind. Heute verfügen wir alle über Wasserhähne mit kaltem und warmem Wasser, wir schalten das Licht an und aus, benutzen Heizkörper, finden uns in den Städten besser zurecht und seit einigen Jahren sind das Internet oder soziale Netzwerke hinzugekommen. Kurz gesagt: Wir haben Dinge gewonnen, aber auch eindeutig verloren. Ich möchte damit weder sagen: „Früher war alles besser“, noch: „Heute ist alles besser.“ Der von Vincent Macaigne gespielte Guy steht ja für jemanden, der den Kapitalismus ständig kritisiert und auch den technischen Fortschritt hinterfragt. Viele Menschen stellen sich heute diese kritischen Fragen über diesen Fortschrittsgedanken, und nicht nur aus Umweltgründen. Weil unser Film ständig zwischen den beiden Zeitebenen hin und her wechselt, wirft er immer wieder diese Fragen auf. Es ist schon verrückt und auch irgendwie deprimierend, wenn man sieht, wie sich heute die meisten Städte in der Provinz ähneln mit ihren Einkaufszentren, riesigen Supermärkten, Parkhäusern und Autobahnkreuzen. Auf dem Lande findet man überall in Frankreich diese lächerliche Omnipräsenz von verkleideten Lagerhäusern. Wir wollten uns durchaus über diese „Buffalo-Grill“-Ästhetik lustig machen, diese überdimensionalen Werbefotos, die alles verschmutzen, und diese eintönigen Fahrstuhlmusiken. Und auch wenn die moderne Welt wirklich Schönes hervorbringen kann, erschafft sie ebenso viel Hässliches.

1895 befinden wir uns noch am Beginn eines noch sehr rudimentären industriellen Zeitalters. Die Natur ist noch nicht so zugebaut. Auch Städte wie Paris haben noch etwas Ländliches. Mit diesem Aspekt wollten wir spielen. Damals dauerte es drei bis vier Tage, um von der Normandie nach Paris zu reisen. Heute legt man diese Strecke in drei bis vier Stunden zurück. Das Internet und die Allgegenwärtigkeit von sozialen Netzwerken wie Instagram etablieren ganz neue Sitten und Lebensformen. Einige Meme im Internet oder Influencer führen zu völlig absurden Verhaltensweisen. Das zeigen wir in der Eröffnungssequenz des Films in der Orangerie der Tuileries. Die Leute machen Selfies mit Monets Gemälden im Hintergrund, um sie auf Instagram zu posten. Man kann heute alles sehen und alles auf sich selbst beziehen, aber das führt zu einer gewissen zeitgenössischen Blindheit. Heute empfinden wir das Internet oder die Künstliche Intelligenz als modern. Um 1900 galten dagegen warmes Wasser und die Elektrizität als modern. Frauen hatten um 1900 nicht dasselbe Leben wie heute. Da hat es einen echten Fortschritt gegeben, auch wenn wir in puncto Gleichberechtigung noch einen weiten Weg vor uns haben.

Warum ist Ihnen die Fotografie so wichtig?

Ich habe mit 12 Jahren angefangen zu fotografieren und war schon Fotograf, bevor ich überhaupt daran dachte, einmal Filme zu drehen. Dass ich dann zum Kino kam, hat viel mit meiner Kenntnis der Fotografie zu tun. In DIE FARBEN DER ZEIT gibt es auch eine persönliche Inspirationsquelle, wenn ich mich frage, was von der Vergangenheit bleibt, wenn man sie fotografiert. Warum möchte man die Spuren der Vergangenheit festhalten? Kann man mit ihrer Hilfe auch die Geister wieder zum Leben erwecken? Mein Großvater mütterlicherseits, Robert Meyer, machte viele Fotos und hinterließ uns viele Alben mit großartigen Fotografien. Er wurde 1942 verhaftet, weil er der Résistance angehörte, zusammen mit meiner Großmutter nach Auschwitz deportiert und dort von den Nazis ermordet. Auch wenn ich meine Großeltern nicht gekannt habe, so wiegt ihre Abwesenheit schwer, und beide waren in meinem Leben immer sehr gegenwärtig. Ich hatte immer das Gefühl, als wären sie doch ein bisschen unter uns, bestimmt auch wegen der Fotoalben. In DIE FARBEN DER ZEIT wollte ich von einer klassischen französischen Familie aus der Normandie erzählen, von Leuten, die Bauern waren in der Region um Le Havre. Wie alle Menschen dieser Generation haben sie alle bis zu einem gewissen Punkt die Gräueltaten der aufeinander folgenden Kriege erlebt.

Es gibt im Film kleine Verweise auf die beiden Weltkriege. Man kann sich vorstellen, dass Anatole (Paul Kircher) in Verdun gefallen ist und Adèle (Suzanne Lindon) vielleicht bei der Bombardierung Le Havres ums

Leben kam. (Anm. des Übersetzers: Die Bombenangriffe auf Le Havre waren Luftangriffe der amerikanischen und britischen Alliierten während des Zweiten Weltkriegs, die zwischen dem 5. und 11. September 1944 stattfanden. Sie sollten die deutschen Besatzer zur Kapitulation zwingen, forderten jedoch auch über 2000 Tote unter der französischen Zivilbevölkerung. Le Havre wurde durch die Bombardements zu 82% zerstört). Mir ist es aktuell sehr wichtig, all jene, die derzeit Kriege idealisieren, daran zu erinnern, dass es an einem Krieg nichts zu verherrlichen gibt. Kriege führen zu Dramen und zerstören Leben. In meinem Film schafft die dramatische Präsenz des Krieges gewissermaßen eine Verbindung zu meiner Familie.

Bisher ging es in Ihren Filmen oft um die Abwesenheit der Väter. Geht es nun eher um die Abwesenheit der Mutter?

Es stimmt, dass ich in meinen letzten Filmen oft über Väter reflektiert habe und darüber, wie ihre Abwesenheit eine Leere schafft. In *DIE FARBEN DER ZEIT* ist die Abwesenheit der Mutter der Ausgangspunkt des Filmes. Es geht um die Geschichte einer jungen Frau, die in der Normandie von ihrer Großmutter aufgezogen wurde. Als ihre Großmutter stirbt, ist Adèle 21 Jahre alt und beschließt, nach Paris zu reisen, um ihre Mutter kennenzulernen. Sie sagt sich, sie könne nicht erwachsen werden, wenn sie nicht wisse, wer ihre Eltern sind. So wird der Film dann zu einer Suche...

Welche Rolle spielen nun die Cousins und Cousinen von Adèle?

Sie haben ein Haus geerbt und stoßen plötzlich auf die eigene Familiengeschichte, die sie nicht kannten. Sie begeben sich auch auf eine Suche nach ihren Wurzeln, versuchen zu verstehen, woher sie kommen und wer ihre Vorfahren sind. Wenn es in meinem Film *EINSAM ZWEISAM* (*Deux moi*) über die Psychoanalyse ging, so ist *DIE FARBEN DER ZEIT* ein Film über die Bedeutung der Vergangenheit. Man kann nicht nach vorne schauen, wenn man keinen Blick auf die Vergangenheit wirft. Die beiden Geschichten im Film handeln von Menschen, die sich für ihre Vergangenheit interessieren. Das ermöglicht ihnen auch, in der Zukunft anzukommen und zu existieren.

Warum zeigen Sie ein so anderes Paris um 1900?

Schaut man sich die Fotos von Paris an, die Eugène Atget oder Charles Marville aufgenommen haben, so sieht man dort Felder! Der gesamte Nordhang des Montmartre sah aus wie ein Dorf! Auch das Kino war noch völlig rudimentär. Da der Film im Jahr 1895 spielt, hatte ich das große Bedürfnis, von den ersten Kinovorführungen der Brüder Lumière im Grand Café am Boulevard des Capucines zu erzählen. Und der Fotograf, den Wassili Schneider spielt, sagt: "Morgen werde ich an der ersten Kinovorführung teilnehmen, wo man die Avenue de l'Opéra sieht, und ich weiß nicht einmal, was ich da sehen werde. Ebenso wusste man ja nicht, als Monet „Die Seerosen“ oder „Impression, Sonnenaufgang“ malte, wozu es gut sein sollte, so zu malen. Oft versteht man zu Beginn nicht, welche technischen Erfindungen oder künstlerischen Strömungen die Welt revolutionieren werden.

Wie kompliziert war es, einen historischen Film zu drehen?

Nach *DAS LEBEN EIN TANZ* sagte ich mir, nun ist die Zeit reif für einen ambitionierteren Film als die Vorgängerkfilme. Mit 80 Statisten in Kostümen aus dem Jahr 1895 zu drehen, ist sehr teuer. Man braucht ja nicht nur 80 Kostüme, sondern auch Friseure, Maskenbildner und andere Gewerke, und es ist kompliziert, das alles zu organisieren. Hinzu kommen Pferdekutschen, Droschken oder Pferdebahnen! Ich drehe ja gerne zeitgenössische Filme und mag es, spontan und schnell zu arbeiten. Diesmal wusste ich von Anfang an, dass

ich mich auf Dreharbeiten einlasse, die aufwendiger, umfangreicher und schwieriger sein würden. Es war für mich auch eine Herausforderung, der ich mich gerne gestellt habe.

Warum erscheint Ihr Paris Ende des 19. Jahrhunderts dennoch so gegenwärtig?

Auf allen Fotos von Paris aus dem Jahr 1890 sieht man die vielen Pferdebahnen. Das musste ich also filmen. Und damit Adèle präsenter erscheint, filme ich, wie sie sich morgens wäscht, was sie isst oder wie sie eine Kuh melkt. Ich zeige diese kleinen Dinge des Alltags, um den Unterschied zwischen den Zeiten zu verdeutlichen. Daher sind mir die Details so wichtig, da sie wesentlich dazu beitragen, diese Geschichte glaubhaft zu erzählen.

Welche Szenen haben Sie im Studio gedreht?

Wir haben das Bistro „Le Rat Mort“, das sich im Film in Montmartre befindet, im Studio aufgebaut. Ich hätte gerne mehr im Studio gedreht, aber aus Budgetgründen haben wir uns schließlich entschieden, viele Aufnahmen an natürlichen Schauplätzen zu drehen. Aber ja, ich liebe es, im Studio zu filmen, ich liebe diesen Aspekt eines „Labors“ – ebenso für die ästhetische wie für die menschliche Ebene. Für die Schauspieler ist es ein Ort der Konzentration. Sowohl die Komparsen als auch die Schauspieler sind gezwungen, auf eine sehr ausgeprägte Art und Weise in der Zeit zu bleiben, in der die Geschichte spielt. Und das ist sehr interessant.

Wie verlief der Castingprozess bei der zeitgenössischen Ebene? Haben Sie ganz bewusst einerseits auf ganz junge Gesichter gesetzt, dann aber auch auf bekannte Schauspielerinnen und Schauspieler, mit denen Sie davor nie gedreht hatten?

Mit Abraham Wapler, der im Film Seb spielt, hatte ich vor zwei Jahren mal einen Werbeclip für Cartier gedreht. Ich kannte ihn schon eine Weile und finde ihn einfach außergewöhnlich gut. Die Rolle für Seb wurde für einen 25-Jährigen geschrieben, und mir war klar, dass die Produzenten Bedenken haben würden, bei einem jungen Schauspieler, der einem breiten Publikum noch nicht so vertraut ist. Abraham nimmt man die Affinität zur Technik und den neuen Medien ab, die es braucht, um Seb zu spielen. Seine Figur kennt sich im digitalen Bereich aus, dreht Videoclips und Werbung. Gleichzeitig verfügt Abraham auch über eine gewisse Tiefe und erscheint so ein wenig geheimnisvoll. Für seine Rolle habe ich keinen anderen Schauspieler zum Casting eingeladen. Ich vertraute ihm völlig nach den zweitägigen Dreharbeiten für die Werbung für Cartier in Portugal. Seine Figur ist ja eine Art Spiegelbild von Adèle, die von Suzanne Lindon verkörpert wird. Diese beiden jungen Erwachsenen sind die Hauptfiguren des Films, auch wenn es sich durchaus um einen „Ensemblefilm“ handelt. Die vielen Nebenfiguren kreisen um diese beiden Hauptdarsteller. Wenn ich mir den fertigen Film anschau, sehe ich, wie richtig meine Entscheidung für Suzanne Lindon und Abraham Wapler war. Sie haben Adèle und Seb wirklich zum Leben erweckt.

Bei Vincent Macaigne fällt schon auf, welchen Raum er einnimmt, wenn er spielt. Aber er hat in seinen Filmen der letzten Jahre wirklich eine Entwicklung durchgemacht. Ja, er steht für eine starke Persönlichkeit, so wie Fabrice Lucchini, aber gleichzeitig verfügt Vincent über eine enorme Bandbreite und wirkt sehr glaubhaft und genau. So kann man mit ihm sehr weit gehen: sowohl in die Richtung der Komödie als auch in die der reinen Emotion. Es machte mir viel Spaß, mit ihm zu arbeiten. Dasselbe gilt für Julia Piaton, die eine Zartheit und Feinheit im Spiel hat, die eher selten ist. Sie gehört zu den Schauspielerinnen, die es verstehen, komisch und dabei dennoch subtil zu bleiben. Durch ihre Bandbreite kann sie schnell von der Komödie zum Drama wechseln. Abraham Wapler, Julia Piaton, Vincent Macaigne und Zinedine Soualem verstanden sich als Team

immer besser. Das war ja das Ziel des Films: Auch wenn sie sich zu Beginn so voneinander unterscheiden, bilden sie am Ende des Films eine Einheit, eine echte Familie. Das haben sie im Laufe der Dreharbeiten kollektiv hergestellt und es war sehr schön, das mit anzusehen.

Ich freute mich, erneut mit Zinedine wie auch mit Cécile de France drehen zu können. Das liegt auch daran, wie gut wir uns kennen. Ich glaube, Cécile spielt zum ersten Mal so eine Figur: eine sehr bürgerliche, sehr gebildete und intellektuelle Frau, eine Kunsthistorikerin. Und Cécile geht in ihrem Spiel gern an Grenzen: durch ihre Art zu sprechen, ihre Gesten, ihre elegante Art, ihr Haar tanzen zu lassen... Wie Zinedine war auch Cécile Pantomimin, bevor sie Schauspielerin wurde. Sie braucht immer physische Rollen, um ihre Figur zu erschaffen, und man sieht ihr eine gewisse Freude im Spiel an. Sie verleiht ihrer Figur Wahrhaftigkeit, wirkt deshalb so überzeugend, weil sie Leute kopiert hat, die im wahren Leben existieren. Genau das bringt einen dann so zum Lachen.

Und wie verlief das Casting für den historischen Teil, der 1895 spielt?

Ich sah viele junge Schauspielerinnen, die um die 20 Jahre alt waren. Drei oder vier wurden dann „shortlisted“, wie man heute sagt. Suzanne meinte zu mir, dass sie, nachdem sie das Drehbuch gelesen hatte, diesen Film unbedingt machen musste. Und mir wurde dann schnell klar, dass diese Rolle für sie ist. Sie trägt den Film! Sie lässt uns an ihrer Reise teilhaben und führt uns durch die damalige Zeit. Bei einer Kostümprobe reagierten wir beide ähnlich: Sie schaute in den Spiegel und war genauso schockiert wie ich. Es war unglaublich, sie hatte ihren großen Dutt aus dem Jahr 1890, ihr Korsett und das berühmte rote Kleid, das Pierre-Yves Gayraud entworfen hatte. Sie war selbst erstaunt, dass sie das nicht mehr nur als ein Kostüm betrachtete. Sie sah die Epoche in sich und sie sah Adèle in sich. Und ich sah plötzlich nicht mehr Suzanne Lindon, sondern Adèle: eine Frau aus dem Jahr 1895.

Paul Kircher hatte ich vor drei Jahren als Jurymitglied in Montreal in dem Film LE LYCEEN entdeckt, für den wir ihn als Besten Schauspieler auszeichneten. Da fiel er mir auf und ich fand ihn von Film zu Film immer besser. Daher wollte ich ihn für DIE FARBEN DER ZEIT besetzen. Mit Vassilis Bruder Aliocha Schneider hatte ich ja die Amazon-Serie „Griechischer Salat“ („Salade grècque“) gedreht. Dabei entdeckte ich, dass auch sein jüngerer Bruder Vassili Schauspieler ist und sah ihn im Film FOREVER YOUNG (Les Amandiers) von Valeria Bruni Tedeschi. Aliocha war für die Rolle bereits zu alt und so traf ich mich mit Vassili, der auch völlig anders spielt. Er war ideal für die Rolle von Lucien. Dann machten wir Probeaufnahmen mit Suzanne, Paul und Vassili und sie formten ein ideales Trio. Schon nach dem Casting gingen sie gemeinsam in ein Café... Als ich mich für alle drei entschieden hatte, schrieb ich das Drehbuch teilweise noch einmal um. Paul spielt den Maler, den Künstler, und ist viel schüchterner. Vassili dagegen ist viel praktischer und proaktiver. Heute würde man ihn wohl als eine Art Geek der damaligen Zeit bezeichnen.

Für die Rolle der Mutter von Adèle kam mir Sara Giraudeau als Idealbesetzung in den Sinn. Ich suchte nach einer Frau, die gerade 40 geworden ist, der man abnimmt, dass sie mit 18–20 Jahren Mutter wurde. Ich schätze Sara sehr für ihre Vielseitigkeit und auch diesmal stimmte zwischen ihr und Suzanne Lindon schon bei der ersten gemeinsamen Probeaufnahme die Chemie.

Inwiefern haben die Kostüme und das Dekor der damaligen Zeit den Look des Films beeinflusst?

Wir haben viele Museen besucht: mit Santiago Amigorena, um das Drehbuch zu schreiben, mit Marie Cheminal, der Deko-Chefin, Pierre-Yves Gayraud, dem Kostümbildner, und natürlich mit meinem Kameramann

Alexis Kavyrchine. Wir beide teilten die Überzeugung, dass digitale Bilder ein Problem sind, wenn es darum geht, die Zeit um 1900 zu filmen. Als wir uns die ersten Farbfotos im Autochromverfahren (Anm. des Übersetzers: ein 1903 von den Brüdern Lumière entwickeltes Verfahren für Farbfotografie) ansahen, bemerkten wir, dass man diese Farben bisher nie optimal in einem Film gesehen hat. Wir suchten nach einem Weg, wie wir diese Bildqualität mit unseren digitalen Werkzeugen rekonstruieren könnten. Das war unser Ausgangspunkt einer zweijährigen Recherche. Wir stellten dabei die historischen „autochromen“ Fotografien der Brüder Lumière, von Lartigue oder Ducos du Hauron den heutigen, digitalen Bildern gegenüber, die oft so klinisch wirken. Wir verglichen sie aber auch mit den Bildern von Claude Monet oder anderen impressionistischen Malern. Übrigens war ich am ersten Drehtag am Bahnhof Saint-Lazare und es gibt eine Einstellung, bei der ich ein Bild von Claude Monet nachahmte, weil er es in Saint-Lazare gemalt hat! Wir haben die Quadrierung von Claude Monet übernommen, weil wir am selben Ort waren! Für mich ist Monet ein revolutionärer Künstler und der Erfinder eines neuen Verhältnisses zur Farbe.

Von Film zu Film, seit *BEZIEHUNGSWEISE NEW YORK* über *DER WEIN UND DER WIND* und *EINSAM ZWEISAM* versuche ich, mein eigenes Verhältnis zur Farbe in meinen Filmen zu verbessern. Ich habe auch das Gefühl, dass ich Wege finde, um das zu erreichen. Der Impressionismus ist zweifellos eine Art kunsthistorischer Höhepunkt in Bezug auf die Verwendung von Farben... Da sich *DIE FARBEN DER ZEIT* mit dieser Epoche befasst, war es für mich essenziell, mich gründlich mit der Farbsättigung und Farbgebung zu befassen. So wie die Maler um die Jahrhundertwende 1900 neue Techniken nutzten, um die Malerei weiterzuentwickeln, hat dieser Film die Möglichkeiten der Digitaltechnik vom Dreh bis zur Kalibrierung ausgiebig erforscht, um sich in den Dienst einer neuen Farbgebung für das digitale Kino zu stellen.

Warum wollten Sie nach *DER WEIN UND DER WIND*, *DAS LEBEN EIN TANZ* und der Serie „*Griechischer Salat*“ erneut mit dem Kameramann Alexis Kavyrchine zusammenarbeiten?

Jede Zusammenarbeit hat unterschiedliche Gründe. Bei *DER WEIN UND DER WIND* wollte ich mit ihm arbeiten, weil er viele Dokumentarfilme gedreht hatte und ich für einige Szenen mit den Winzern jemanden brauchte, der dokumentarisch gearbeitet hat. Seitdem hat sich Alexis als Kameramann weiterentwickelt und auch Filme mit Albert Dupontel und anderen Filmemachern gedreht. Dadurch ist er mehr zu einem Stilisten geworden. Das ermöglicht ihm beides: dokumentarisch zu drehen oder die Bilder mehr zu stilisieren. Bei *DAS LEBEN EIN TANZ* wollte ich den Film mit ihm machen, weil er eine große Kenntnis vom Tanz hat, viele Tanzaufführungen gefilmt hatte. Außerdem hat er ein starkes Interesse an Farben und Kontrasten. Viele Chefkameramänner haben ein wenig Angst vor dem Kontrast und neigen dazu, die Bilder weicher zu machen, oder aber sie mögen keine wirklichen Schwarztöne und satten Farben. Alexis liebt echtes Schwarz, er liebt hartes Licht. Er kann sich auch an den Stil jedes Projekts und jedes Regisseurs anpassen. Vielleicht ist es diese Vielseitigkeit, die ich an ihm mag. Er kann ebenso einen Film mit sehr weichem, pastellfarbenem Licht drehen und in einem anderen Projekt zu einem Film mit einem starken Kontrastverhältnis wechseln. Mir gefällt es, je nach Projekt von einer Ästhetik in eine andere zu wechseln. Da wir die gleiche visuelle Kultur haben, können wir ebenso den Spuren von Claude Monet folgen oder aber, wenn es erforderlich ist, ein sehr modernes und digitales Bild erschaffen.

Wollten Sie, dass sich die beiden Epochen visuell unterscheiden?

Mir wurde schnell klar, dass man nicht versuchen sollte, für beide Epochen dieselben Bilder zu drehen. Wir steckten viel Arbeit sowohl in die Farbkorrektur als auch in gewisse Special Effects. Wir brauchten eine

gewisse Zeit, um herauszufinden, wie man eine stimmige Farbe erzeugt, die den autochromen Bildern um 1895 mit viel Filmkorn nachempfunden ist. Wir kontaktierten eine Firma, die z. B. Schwarzweiß-Dokumentationen über den Ersten Weltkrieg einfärbt... Dank dieser paradoxerweise sehr modernen Technologie (die auch auf Künstlicher Intelligenz beruht) konnten wir einen historischen Look erzeugen... Wir drehten die gesamte Epoche von 1895 mit anamorphen Objektiven und alle zeitgenössischen Szenen mit sphärischen Objektiven. Das ermöglicht ein unterschiedliches Bildmaterial und eine andere Art von Unschärfe in den beiden Epochen.