



SOUDAIN

Ein Film von Ryusuke Hamaguchi

Mit Virginie Efira und Tao Okamoto

Kinostart 27.08.2026

Länge 196 min

Download pressmaterial <https://frenetic.ch/de/espace-pro/detail/soudain-1344/>

MEDIEN

info@prochaine.ch

+41 44 488 44 22

www.frenetic.ch

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG

Schöneeggstrasse 5

8004 Zürich



SYNOPSIS

Die Pflegeheim-Leiterin Marie-Lou setzt sich dafür ein, in ihrer Institution das ganzheitliche Pflegekonzept Humanitude einzuführen. Dieses basiert auf Zuwendung und Zuhören, unter steter Wahrung der Würde der Bewohner:innen. Dabei kämpft Marie-Lou gegen Widerstände von einem Teil ihres Teams und von der profitorientierten Trägerschaft. Ihre Begegnung mit der an Krebs erkrankten Mari, einer japanischen Theaterregisseurin, verändert ihren Weg grundlegend. Durch eine tiefe Freundschaft verbunden, nehmen die beiden Frauen gemeinsam den Kampf auf, um «das Unmögliche möglich zu machen».



INTERVIEW MIT DEM REGISSEUR RYUSUKE HAMAGUCHI

Wann wurde das Buch *When Life Suddenly Takes a Turn* für Sie zu einer Vorlage für einen Film?

Im Dezember 2020 schlug mir die Produzentin Hiroko Matsuda von Shirous Office vor, auf der Grundlage eines publizierten Briefwechsels zwischen Makiko Miyano und Maho Isono zu arbeiten, in dem es um Krankheit und die plötzliche Verschlechterung des Gesundheitszustands geht. Es handelt sich dabei um eine Konversation zwischen einer Philosophin und einer Anthropologin. Sie schreiben sich zehn Briefe. Die Philosophin leidet an Krebs, und etwa in der Mitte dieses Briefwechsels verschlechtert sich ihr Gesundheitszustand. Hier verändern sich die Briefe; die Gedanken werden intensiver und tiefer. Es ist nun nicht mehr nur ein intellektuelles Gespräch zwischen zwei Wissenschaftlerinnen; sondern es entsteht eine echte menschliche Annäherung. Es handelt sich also um nicht-fiktionales Material. Die Lektüre berührte mich zutiefst, auch wenn ich zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht die Idee hatte, dass ich daraus einen Film machen könnte. Damals stand ich kurz vor der Fertigstellung von *Drive My Car* und wusste noch nicht, woran ich mich als Nächstes machen sollte. Tatsächlich weckte das Buch die Lust, mich gleich wieder an die Arbeit zu machen. Zwar hatte ich noch keine Ahnung, *wie* ich genau daraus einen Film machen könnte, aber wir haben uns trotzdem entschlossen, mit diesem Projekt loszulegen.

Welche Elemente aus diesem Briefwechsel wollten Sie vor allem bewahren, und wie gelangt man von einem Briefwechsel zu einer fiktionalen Erzählung?

Was ich vor allem bewahren wollte, war die Beziehung zwischen diesen beiden Frauen, die Art und Weise, wie sich zwischen ihnen eine Freundschaft entwickelt. Anfangs sind sie zwei Fremde. Sie kennen sich nicht persönlich. Sie beginnen, sich aufgrund ihrer jeweiligen Forschungsthemen zu schreiben. Die Philosophin beschäftigt sich mit dem Zufall,

insbesondere im Zusammenhang mit Shūzō Kuki. Von diesem Autor las ich ein Buch, während ich *Wheel of Fortune and Fantasy* drehte. Ich hatte also bereits eine gewisse intellektuelle Affinität zu ihm. Die Anthropologin ihrerseits beschäftigt sich mit medizinischer Anthropologie und insbesondere mit dem Begriff des Risikos, der sich mit dem des Zufalls überschneidet. Zunächst ist es diese gemeinsame Basis, die sie einander näherbringt. Dann wird ihr Austausch nach und nach alltäglicher, intimer. Ihre Verbindung festigt sich. Was mich faszinierte, war genau diese Entwicklung: die Art und Weise, wie zwei Menschen eine Beziehung zueinander aufbauen. Ich sagte mir, dass dies der beste Ausgangspunkt für einen Film sei. Schon sehr früh spürte ich, dass ich mich dabei von der Realität entfernen und mir gewisse Freiheiten nehmen musste, um für die filmische Erzählung nicht den Fakten, sondern der Essenz des Buches treu zu bleiben: der Begegnung.

Wie entstand aus dem Projekt eine Koproduktion zwischen Frankreich und Japan?

2022 wurde ich in Tokio von David Gauquié angesprochen, einem der beiden Geschäftsführer von Cinéfrance Studios. Ursprünglich hatte dies nichts mit diesem konkreten Projekt zu tun: Es handelte sich lediglich um eine allgemeine Anfrage einer Zusammenarbeit. In diesem Moment wurde mir klar: Eine Verfilmung dieser doch sehr intellektuellen Korrespondenz schien mir in Japan kaum vorstellbar; zumindest nicht unter wirtschaftlich realistischen Produktionsbedingungen. Ein Film dieser Art schien mir dort also kaum Zukunft zu haben. Würde er hingegen zu einem französischen Film oder zu einem von Frankreich getragenen Projekt, erschien mir das viel realistischer. Daher schlug ich David Gauquié von Cinéfrance vor, mit Hiroko Matsuda von Shirous Office zusammenzuarbeiten. So begann das Projekt wirklich Gestalt anzunehmen. In der Zwischenzeit habe ich *Evil Does Not Exist* gedreht, weshalb sich die Entwicklung des Films etwas in die Länge zog. 2024 war ich für zwei Monate für Recherchen in Paris, und schrieb dort auch eine erste Fassung des Drehbuchs. Diese erste Fassung hat sich anschliessend stark weiterentwickelt, aber genau da begann der Film wirklich Gestalt anzunehmen.

Was haben Sie direkt aus dem Buch übernommen, und was haben Sie für den Film erfunden?

Tatsächlich habe ich ausser der Beziehung zwischen den beiden Frauen nur sehr wenig direkt aus dem Briefwechsel übernommen. Die meisten Gespräche im Film sind keine wörtlichen Übertragungen des Briefwechsels. Mit Ausnahme einer einzigen Zeile habe ich die Dialoge neu geschrieben. Das bedeutet aber nicht, dass ich den intellektuellen Gehalt des Buches ausser Acht gelassen habe. Im Gegenteil: Die Fragen des Zufalls und des Risikos waren für mich die eigentliche Triebkraft des Films. Ein weiteres zentrales Anliegen war für mich, eine reelle Schnittstelle zwischen Frankreich und Japan zu finden. Aus dieser Perspektive habe ich mich für die Humanitude interessiert, diese französische Pflegemethode, die im Film erwähnt und vor etwa zehn Jahren in Japan eingeführt wurde. Über die Frage der Pflege hinaus hatte ich das Gefühl, dass die Humanitude es ermöglicht, den Platz des Menschen in der Gesellschaft im weiteren Sinne zu hinterfragen – sowie die Art und Weise, wie diese Gesellschaft ihm manchmal schliesslich keinen Platz mehr lässt. Als ich zur Vorbereitung des Drehbuchs in Frankreich war, habe ich mich mit Menschen unterhalten, die im Bereich der Humanitude tätig sind, und Alters- und Pflegeheime besucht, welche die Methode anwenden. Ich habe vor allem zwei Institutionen besucht: bei der einen war die Humanitude bereits vollständiger Teil der Pflegepraxis, bei der anderen war die Einführung gerade erst in der Vorbereitung. Im Gespräch mit den Leitenden und dem Pflegepersonal wurde mir das Ausmass des Personal- und Geldmangels bewusst, unter dem die Pflegebranche heute leidet. Und diese Problematik schien mir wichtig für eine fiktionale Geschichte. Führt man sich die Ursachen dieses Mangels an Ressourcen vor Augen, ist es kaum zu übersehen, dass der Kapitalismus dabei eine Rolle spielt ... So fand diese Frage Eingang in das Drehbuch des Films.

Der Film beschäftigt sich mit den Werten der Humanitude. Inwieweit hat diese Frage auch die Art und Weise geprägt, wie der Film produziert wurde?

Ich wollte auf keinen Fall einen Propagandafilm über die Humanitude drehen. Jedoch, sobald es darum ging, den Film als Koproduktion zwischen Frankreich und Japan zu realisieren, kam die Frage tatsächlich auf, denn die Arbeitsbedingungen im japanischen Filmgeschäft sind extrem hart. Hier erlaubt es das wirtschaftliche System der Filmbranche nicht immer, Cast und Crew wirklich menschlich zu behandeln. In dieser Sicht ermöglichte mir das Drehen in Frankreich den Zugang zu besseren Arbeitsbedingungen. Das französische System, seine Finanzierung, die Organisation der Arbeitszeit, die Regeln bezüglich Nachdreharbeiten und Überstunden – all das hat mir enorm viel beigebracht. Ich denke, dass es in dieser Hinsicht viel besser funktioniert als das japanische System. So wie die Werte der Humanitude in Japan eingeführt wurden, habe ich mir gesagt, dass ich gerne eines Tages in meinem Rahmen dazu beitragen möchte, die Arbeitsbedingungen in der japanischen Filmindustrie zu verbessern, indem ich mich von dem inspirieren lasse, was ich in Frankreich erleben durfte.

Der Film erlaubt sich sehr lange Gesprächssequenzen. Diese Zeit scheint für die Begegnung notwendig zu sein. Hat Ihnen das Drehen in Frankreich die Freiheit gegeben, diese Dauer zu nutzen?

Ich habe das Gefühl, dass im internationalen Kino Filme, die die Nacht mit ihren Figuren verbringen, gar nicht so selten sind. Andererseits ist es durchaus möglich, dass mir die Dreharbeiten in Frankreich erlaubt haben, den sehr gesprächigen Charakter des Films freier umzusetzen. Vielleicht hätte ich das in einem Film, der ausschliesslich in Japan produziert worden wäre, nicht auf dieselbe Weise tun können. In Japan gibt es heute zwar mehr Filme, in denen viel geredet wird. Aber Gespräche dieser Art, mit dieser Dichte, würden dort nicht unbedingt so offen aufgenommen werden. Ich hatte das Gefühl, dass die Produzenten und Geldgeber in Frankreich diesem Ansatz sofort aufgeschlossener gegenüberstanden. Ausserdem war die Filmdauer aus einem ganz einfachen dramaturgischen Grund notwendig: Während eines Grossteils des Films kennen sich die beiden Frauen noch sehr wenig. Dennoch sagt Marie-Lou in Japan zu Marie: «Komm mit mir nach Frankreich.» Damit dieser Vorschlag natürlich wirkt, sollten die Zuschauenden Zeit gehabt haben, etwas mit den Darstellerinnen zu teilen und die Tiefe dieser entstehenden Verbindung zu spüren. Die Länge des Films war also unverzichtbar.

Wie kam die Idee des Theaterstücks in den Film?

Die von Makiko Miyano inspirierte Figur wurde im Film zur Theaterregisseurin. Als ich überlegte, welchen Beruf ich ihr geben sollte, wusste ich bereits, dass die andere Figur Leiterin eines Pflegeheims sein würde. Als ich mich mit den Erben von Makiko Miyano traf, erfuhr ich, dass sie in ihrer Jugend eine grosse Leidenschaft fürs Theater hatte und selbst ein wenig Regie geführt hatte. Sie zeigten mir Notizen, die sie damals verfasst hatte. Ich konnte den Inhalt zwar nicht wirklich lesen, aber ich sah diese Notizhefte, in denen sie ihre Arbeit festhielt. Das gab mir eine Richtung vor. Das Problem war, dass ich zu diesem Zeitpunkt gerade *Drive My Car* hinter mir hatte, in dem das Theater bereits eine zentrale Rolle spielte. Zuerst dachte ich mir: schon wieder Theater. Aber ich fand keinen passenderen Ansatz und behielt diese Idee schliesslich bei. Ich wollte jedoch kein klassisches Theaterstück inszenieren, wie in *Drive My Car*. Ich suchte nach Stoff, der mit den Themen des Films in Resonanz treten könnte. Da stiess ich auf *Psychonautica*, ein Buch des japanischen Forschers Takeshi Matsushima, das sich insbesondere mit der Psychiatrie in Italien und der Figur von Franco Basaglia befasst. Das Stück, das man im Film sieht, existiert nicht als eigenständiges Werk. Dagegen sind viele der darin vorkommenden Anekdoten und Zitate echt und stammen aus diesem Buch.

Wie sind Sie damit umgegangen, in zwei Sprachen und zwei Kulturen zu drehen?

Die Idee, eine Französin und eine Japanerin zu besetzen, hat sich ziemlich schnell durchgesetzt. So konnte ich in Frankreich drehen und gleichzeitig einen Teil des Films in

meiner Muttersprache, dem Japanischen, beibehalten. Ich wusste, dass mir das auch eine Art Halt bieten würde, einen Bereich des Vertrauten. Ich wusste ausserdem von Anfang an, dass es ein sehr dialoglastiger Film wird. Daher war es mir wichtig, diese doppelte Verankerung aufzubauen. Ich habe mit meiner Dolmetscherin Léa Le Dimna zusammengearbeitet, die auch am Drehbuch mitgewirkt hat. Wenn ich heute gelassen über diesen Film sprechen kann, dann deshalb, weil ich darauf vertraue, dass sie das, was ich sagen will, richtig vermittelt. Was die Schauspielerführung angeht, gab es natürlich eine Sorge: Wie soll ich das Schauspiel in einer Sprache beurteilen, die nicht meine eigene ist? Aber Léa war am Set anwesend, ebenso wie das gesamte französische Technikteam, und einige Leute konnten mich auf allfällige Unstimmigkeiten im Text hinweisen. Das ermöglichte es mir im Gegenzug, mich stärker auf die Emotionen zu konzentrieren. Im Grunde hat mich das dazu gebracht, mich direkter auf das Wesentliche zu konzentrieren und alles Überflüssige wegzulassen.

Wie haben Sie die Besetzung zusammengestellt, insbesondere im Pflegeheim? Sind Laien im Film zu sehen?

Alle namentlich genannten Rollen sind von professionellen Schauspieler:innen gespielt, mit Ausnahme einiger kleinerer Rollen, die an Statist:innen vergeben wurden. Wir haben sehr viele ältere Menschen gecastet, ohne dass dabei Voraussetzung war, dass sie erfahrene Darsteller:innen sind. Was die Statist:innen im Zusammenhang mit dem Pflegeheim betrifft – das Pflegepersonal, einige Bewohner:innen, die Teilnehmenden an den Workshops –, hatten wir das Glück, direkt mit der Einrichtung zusammenarbeiten zu können. Da wir lange vor Ort gedreht haben, haben viele Bewohner:innen und Mitarbeitende am Film mitgewirkt. Ich war beeindruckt von der Flexibilität, die wir in Frankreich vorgefunden haben. Ich glaube, eine solche Zusammenarbeit wäre in Japan schwieriger gewesen.

Wie verliefen die Dreharbeiten mit den Bewohner:innen des Pflegeheims und dem Personal?

Es gab natürlich Momente, in denen wir Bewohner:innen oder Pflegekräfte bitten mussten, kurz zu warten, bevor sie weitergingen, um zu verhindern, dass sie ins Bild gerieten. Und dann gab es Momente, in denen es unmöglich war, alles unter Kontrolle zu halten, insbesondere weil einige Bewohner:innen unter kognitiven Beeinträchtigungen litten und man sie weder anweisen noch unterbrechen konnte. Es kam also vor, dass man sie im Hintergrund vorbeigehen sah. Aber diese Einrichtung hat uns mit unglaublicher Gastfreundschaft empfangen. Ich glaube, für viele Bewohner:innen war der Dreh eine Art Unterhaltung; einige haben als Statist:innen mitgemacht, andere von ihrem Fenster aus zugeschaut. Insgesamt überwiegt das Gefühl, dass die Erfahrung für alle eine Freude war. Die Fotowand, die man im Film sieht, wurde übrigens nach den Dreharbeiten unverändert in der Einrichtung belassen.

Wie wählen Sie eine:n Schauspieler:in aus, wenn Sie ihre oder seine Sprache nicht sprechen?

Das ist immer eine heikle Frage. Jemanden nicht auszuwählen, heisst nicht, dass er oder sie nicht gut ist. Es ist auch eine Frage der Begegnung, der Chemie zwischen mir, der Rolle und einer bestimmten Arbeitsweise. In der Regel dauern die Castings etwa dreissig Minuten. In den ersten zwanzig Minuten unterhalten wir uns einfach. Ich stelle ein paar Fragen, und die erste lautet oft: «Was war das prägendste Ereignis deiner Woche?» Ich versuche, die Schauspielenden dazu zu bringen, ausgehend von etwas Persönlichem zu antworten, statt von ihrer Karriere. An der Art und Weise, wie sie diese Geschichte erzählen, erkenne ich bereits etwas von ihrer Persönlichkeit. Selbst wenn ich die Worte noch nicht genau verstehe, vermittelt die Stimme Emotionen. Sie trägt eine Absicht in sich. Anschliessend bitte ich sie um eine Leseübung: einen Text nüchtern, ohne Emotionen vorzulesen. Wir wiederholen das mehrmals. So kann ich erkennen, ob der Darsteller oder die Darstellerin versucht, seine resp. ihre Gewohnheiten, Ticks oder einen eigenen Stil durchzusetzen, oder ob er oder sie in der Lage ist, sich auf den Text zu besinnen und ausgehend von dessen eigener Mechanik zu

arbeiten. Das ist mir wichtig, denn meine Methode basiert in erster Linie auf dieser Arbeit am Text. Meine Casting-Direktorin für diesen Film, Coralie Amédéo, hat beachtliche Arbeit geleistet. Sie hat mir etwas mehr als zweihundert Schauspieler:innen vorgestellt. Es war ein äusserst bereichernder Prozess.

Spielen das Gesicht, der Körper und die physische Präsenz bei dieser Auswahl ebenfalls eine Rolle?

Ja, natürlich, aber für mich gehört das zum Gesamteindruck. Schon die Stimme selbst ist etwas sehr Körperliches: Es ist das Innere, das sich manifestiert, der Körper, der sich in einem Fluss offenbart. Wenn also jemand spricht, beeinflussen natürlich auch sein Gesicht, seine Körperhaltung und seine Präsenz mein Urteil.

Aber das ist nicht das wichtigste Kriterium. Oft ist auch ein gewisses Mass an Überraschung im Spiel. Manchmal verstehe ich erst im Nachhinein, wenn ich den oder Schauspieler:in auf der Leinwand in der Rolle sehe, dass er oder sie es war. Als ich Virginie Efira in der Rolle der Marie-Lou sah, dachte ich mir: Aha, das ist sie also, Marie-Lou. Nicht, dass ich von Anfang an ein völlig klares Bild von ihr gehabt hätte, aber die Tatsache, dass sie es ist, die diese Figur verkörpert, hat die Figur erst richtig zum Leben erweckt. Das Gleiche gilt für Tao Okamoto. Diese Überraschung, die die Zuschauenden angesichts einer Figur erleben können, glaube ich, erlebe ich selber auch.

Wie haben Sie während der Vorbereitungen und der Dreharbeiten mit Ihren beiden Hauptdarstellerinnen zusammengearbeitet? Haben Sie Ihre Arbeitsweise angepasst?

Bei Virginie Efira und Tao Okamoto war die Situation besonders, da keine der beiden in ihrer Muttersprache spielte. Die eine fing mit Japanisch fast bei Null an, die andere mit Französisch fast bei Null. Beide haben in ihrer Freizeit Sprachkurse besucht, um sich auf ihre Rolle vorzubereiten. Sie haben bemerkenswerte Arbeit geleistet. Wenn ich einen Unterschied zwischen Frankreich und Japan nennen müsste, würde ich sagen, dass es in Frankreich vielleicht mehr Freiheit im Schauspiel gibt. Wenn ich es etwas schärfer formulieren würde, würde ich auch sagen, dass es manchmal etwas mehr Ungenauigkeit gibt, etwas Lässigeres. In Japan gibt es vielleicht eine andere Form der Strenge. Andererseits hatten wir hier mehr Drehzeit als bei meinen japanischen Filmen, vor allem bei denen mit bescheideneren Budgets. In Japan neige ich dazu, im Vorfeld sehr viel vorzubereiten um dann schneller zu drehen. Hier hatten wir am Set mehr Zeit für die Vorbereitung und für Proben, noch bevor die Kamera tatsächlich lief. Ich glaube, das gab den Schauspieler:innen mehr Selbstvertrauen.

Was den japanischen Teil betrifft: Wie sind Sie auf diesen ganz besonderen Drehort gekommen?

Ich wollte in Kyoto drehen, weil Makiko Miyano, eine der Autorinnen des Originalbuchs, eine besondere Verbindung zu dieser Stadt hatte. Sie stammte zwar nicht von dort, aber sie fühlte sich der Stadt verbunden. Das hat mich dazu bewogen, dort zu drehen. Es handelt sich um eine eher abgelegene Gegend in den Bergen. Den Ort, an dem die Figuren bis ganz nach oben steigen, haben wir fast sofort gefunden. Die Anwesenheit des Zuges war keine bewusste Entscheidung. Er war einfach da. Rückblickend hat dies eine visuelle Verbindung zwischen Kyoto und Paris geschaffen. Generell ist für mich bei der Location-Suche nicht in erster Linie die Schönheit des Ortes entscheidend, sondern die Möglichkeit für die Schauspielenden, sich dort wohlfühlen und mit möglichst wenig Stress zu spielen.

Wie haben Sie die Kameraführung und das Drehkonzept konzipiert?

Für die Kameraarbeit des Films war Alan Guichaoua verantwortlich, der oft mit Guillaume Brac zusammenarbeitet. Wir haben teilweise mit zwei Kameras gedreht, etwa bei der Hälfte des Films. In Frankreich wurde die zweite Kamera von Corentin Courage geführt; in Japan von Yoshio Kitagawa. Ich hatte nicht das Gefühl, mit mehr Totalen zu arbeiten als sonst. Ich neige ohnehin dazu, eher selten mit Nahaufnahmen zu arbeiten. Für jede Sequenz drehten wir im

Durchschnitt etwa zehn Takes. Die uns zur Verfügung stehende Zeit ermöglichte es uns, vom Allgemeinen zum Besonderen, von der Ferne zur Nähe zu arbeiten. Anfangs bleibt die Kamera ausserhalb des Spielraums; im Laufe der Takes rückt sie dann nach und nach in diesen Raum hinein. Ich glaube, wenn die Kamera nicht aufdringlich wirkt, dann gerade deshalb, weil die Schauspielenden Zeit haben, sich an sie zu gewöhnen. Ihre Körper entspannen sich. Je abrupter die Kamera ist, desto mehr Widerstand oder Beunruhigung kann sie hervorrufen. Hier wurde sie nach und nach in den Spielraum integriert. Das hilft den Schauspielenden auch, sich auf ihre Partnerin und auf die Beziehung zu konzentrieren, statt auf die Kamera selbst.

Virginie Efira sagte mir, nachdem sie den Film gesehen hatte: «Ich habe nicht den Eindruck, dass die Kamera das gefilmt hat, was ich gespielt habe oder was ich ausdrücken wollte, sondern vielmehr das, was ich erlebt habe.» Für mich war das sehr wichtig. Das bedeutet, dass die Kamera fast dokumentarisch vorgegangen ist: Sie versuchte, etwas einzufangen, das sich tatsächlich vor ihrem Objektiv abspielte. Diese Qualität hängt meiner Meinung nach auch mit der Persönlichkeit von Alan Guichaoua zusammen, mit seiner Zurückhaltung und seiner Freundlichkeit.

Die Musik bleibt im Film sehr dezent. Wie haben Sie sie konzipiert?

Tatsächlich taucht die Musik an mehreren Stellen auf, aber es stimmt, dass sie sehr dezent bleibt. Man hört sie insbesondere in der Szene mit der Fussmassage und dann am Tag nach dieser Szene. Ich wollte auf keinen Fall, dass sie die Emotionen übermässig unterstreicht. Vielmehr sollte sie den Ton des Films untermalen und die Wirkung bestimmter Szenen manchmal abmildern, ohne jemals die Oberhand zu gewinnen. Die Originalmusik wurde von Samuel Andreyev komponiert. Ich wusste, dass es schwierig sein würde, in Frankreich einen Komponisten zu finden. Wir haben lange gesucht, und schliesslich habe ich dank einer Empfehlung von Eiko Ishibashi Samuel Andreyev kennengelernt. Ich bin sehr froh, dass er mit uns zusammengearbeitet hat, denn er hat eine sehr ausgewogene Balance gefunden: Die Melodien sind sehr schön, aber sie treten nie in den Vordergrund des Films.

Ihr Film nimmt uns an die Hand und lässt Zeit zum Nachdenken. Er begleitet uns, ohne zu forcieren. Ist Ihnen das besonders wichtig?

Ja. Es ist wichtig, Zeit zu haben, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Vielleicht ermöglicht der Film diese Zeit. Ich hoffe, dass die Zuschauenden Lust haben, den Film mehrmals zu sehen. Und da wir gerade eine Pressemappe vorbereiten, möchte ich noch etwas hinzufügen. Ich war äusserst beeindruckt von der Arbeit aller Schauspieler, ganz besonders von Virginie Efira und Tao Okamoto. Ich glaube, ich war hinter der Kamera noch nie so bewegt. Ich hatte dem Team und einigen Schauspielenden vorgeschlagen, den Originalbriefwechsel der beiden Autorinnen in der französischen Übersetzung zu lesen. Ich glaube, dass der Geist des Buches so am Set zirkulierte und dazu beitrug, eine Art gemeinsame Geisteshaltung zu schaffen, fast schon ein emotionales Netzwerk zwischen den Schauspielenden. Abgesehen davon, dass ein japanischer Filmemacher in Frankreich dreht, ist etwas sehr Einfaches und sehr Universelles geschehen: Wir haben den Film *gemeinsam* gemacht.



INTERVIEW MIT VIRGINIE EFIRA

Wie haben Sie mit Ryusuke Hamaguchi zusammengearbeitet?

Was mir sofort aufgefallen ist, war, wie sehr bei ihm alles auf den oder Schauspieler:in ausgerichtet ist – und im weiteren Sinne noch mehr auf die Beziehung. Seine Methode, seine Inszenierung, die Organisation am Set, die Art und Weise, wie er die Szenen vorbereitet: Alles ist darauf ausgerichtet, die Voraussetzungen zu schaffen, damit zwischen den Menschen etwas Authentisches entstehen kann. Ich glaube, das war die bewegendste Dreherfahrung, die ich je gemacht habe. Sie hat bei mir eine Art innere Revolution ausgelöst – in meiner Art zu arbeiten, die Dinge zu sehen und das Kollektiv zu spüren. Wenn ein Dreh so tiefgreifend wirkt, fällt es einem anschliessend schwer, den Film sofort als einfach fertiges Objekt zu betrachten. Es braucht Zeit, um wieder zum Wesen des Films selbst zurückzufinden. Als ich den Film zum ersten Mal sah, konnte ich mich nicht sofort darauf einlassen. Nicht, weil er nicht funktionierte, sondern weil alles, was sich während der Vorbereitung und der Dreharbeiten in mir festgesetzt hatte, noch immer den ganzen Raum einnahm. Erst beim zweiten Mal begann ich, den Kern des Films wiederzufinden. Einen Film zu drehen, bedeutet oft, sich selbst die Möglichkeit zu nehmen, seine Zuschauerin zu sein. Wenn man selbst mitgedreht hat, betrachtet man ihn immer mit einem gewissen Abstand. Man sieht seine Zweifel, seine Schwachstellen, seine Unsicherheiten. Bei Hamaguchi war dieses Gefühl noch stärker, weil ich so viel Zeit mit seinem Stoff, seinem Text, seiner Methode, dem Studium und dem Zuhören verbracht habe, dass sich der Film auf ganz besondere Weise in mir festgesetzt hat.

Wie kam es zu dieser Begegnung?

Meine erste Begegnung mit ihm war zunächst ein Text. Noch bevor ich ihn traf, las ich das Drehbuch. Und dieser Text hatte eine sehr starke Wirkung auf mich. Ich hatte sofort das

Gefühl, dass er etwas in mir öffnete, fast schon körperlich. Ich erinnere mich, dass ich – halb im Scherz, aber ganz aufrichtig – gesagt habe, dass ich, seit ich dieses Drehbuch gelesen hatte, netter geworden sei. Das war eine etwas unbeholfene Art zu sagen, dass sich etwas in meiner Wahrnehmung anderer Menschen verschoben hatte. Es handelte sich nicht um einen theoretischen Text, oder um ein Drehbuch, das lediglich Ideen ordnete, sondern viel mehr: Da war etwas sehr Organisches, sehr Lebendiges, das bereits zu wirken begann. Ich hatte den Eindruck, dass es meine Fähigkeit erweiterte, mich in die Lage des anderen zu versetzen, einen Gedanken zu verstehen, der sich von meinem unterschied, eine Geste, die sich von meiner unterschied. Das ist etwas, das mir im Leben zutiefst am Herzen liegt, und ich spürte, dass dieser Text bereits daran arbeitete. Ich wusste noch nicht, ob der Film mit mir gedreht werden würde oder ob der Regisseur mich auswählen würde, aber ich spürte bereits, dass meine Stimme dieses Thema vielleicht tragen könnte.

Was hat Sie an dem Drehbuch berührt?

Es ist schwer, das auf einen bestimmten Moment zu reduzieren, denn dieser Text wirkt eben auf eine sehr unvorhersehbare Weise. Er verteilt die Emotionen nicht an festgelegten Stellen. Die Emotionen entstehen nicht unbedingt dort, wo sich das Drama anzubahnen scheint. Sie zirkulieren zwischen den Dingen. Das finde ich auch im Film wieder. Die Emotionen sind dort diffus, fast unmerklich, und doch wachsen sie in einem heran. Sie reißen einem niemals auf erzwungene Weise Tränen aus den Augen. Sie lassen sich nieder, sie begleiten einen. Ich glaube, das entspricht genau seiner Arbeitsweise. Er versucht nie, eine Wirkung zu erzielen. Er strebt nach der Richtigkeit des Augenblicks, nach Präzision in der Art und Weise, wie man sich in den Dingen befindet. Und wenn die Voraussetzungen gegeben sind, dann geschieht etwas.

Wie sieht seine Arbeit mit den Schauspielenden konkret aus?

Alles beginnt mit den Leseproben. Leseproben, die er «nüchtern» durchführen lässt – ohne Absicht, ohne Schauspielerei, so nüchtern wie möglich. Das mag an das erinnern, was man in *Drive My Car* sieht, aber von innen heraus erlebt, ist es sehr kraftvoll. Und gleichzeitig gibt er innerhalb dieser Neutralität sehr eigenwillige Anweisungen. Er sprach zum Beispiel von der «Glocke». Er sagte, man müsse die «Glocke» des anderen zum Klingen bringen. Diese Glocke verortete er irgendwo im Körper, dreihundert Zentimeter unter dem Nabel, in der Nähe der Wirbelsäule. Die Stimme musste diese Stelle erreichen, ohne Absicht, aber mit grosser Präzision. Ich weiss sehr wohl, dass das geheimnisvoll klingen mag, aber allein die Tatsache, dass er es so nannte, machte es konkret. Das haben wir wirklich angestrebt. Und diese Vorgehensweise ermöglichte es, äusserst feine Nuancen in den Stimmen zu hören, bei allen Schauspielenden, selbst bei denen mit sehr kleinen Rollen. Dann gibt es eine sehr wichtige Arbeit an der Textbeherrschung. Der Text muss schon sehr früh beherrscht werden. Irgendwann wird sogar die schriftliche Vorlage weggelegt: Der Text muss verinnerlicht worden sein. In meinem Fall gab es eine zusätzliche Schwierigkeit: das Japanische. Ich hatte zwei Monate Zeit. Er sagte mir, er möchte, dass ich zuerst lesen lerne. Ich stimmte zu und widmete mich ganz dieser Aufgabe. Das ermöglichte es mir, körperlich in die Sprache einzutauchen – durch die Laute, durch die Zeichen. Und das verändert alles, denn man lernt nicht nur seine eigenen Zeilen: Man muss auch die des anderen verstehen. Bei Tao war das entscheidend. Ich musste verstehen, was sie sagte, um ihr wirklich antworten zu können. Bei ihm gibt es also eine Beziehung zum Text, die zugleich sehr theoretisch und sehr organisch ist.

Schafft er auch Material ausserhalb des Films selbst?

Ja, sehr viel. Er erschafft Dinge, die nicht dazu bestimmt sind, direkt auf der Leinwand zu erscheinen, die aber die Schauspielenden innerlich nähren. Er kann eine Szene schreiben, die im Film gar nicht vorkommt, und uns bitten, sie zu lesen und dann zu spielen. Ich habe eine solche Szene mit Jean-Charles Clichet gemacht. Es war eine Szene, die mit der Vergangenheit der Figur zu tun hatte, rund um die Trennung von ihrem Mann. Diese Szene

kommt im Film nicht vor, aber sie schuf eine innere Erinnerung. So ging er mit vielen Schauspielern vor. Er schuf Verbindungen, die zugleich real und fiktiv waren. Realität und Fiktion vermischten sich. Bei der älteren Schauspielerin, mit der ich mehrere Szenen teile, hatte er sogar alte Aufnahmen von ihr auf der Bühne aufgespürt. Er hatte sie mir gezeigt. Das war eine Art, einen Fluss, eine Verbindung, eine Tiefe zu schaffen, ohne auf psychologische Erklärungen zurückzugreifen.

Sie erwähnen auch ein sehr wichtiges Dokument zur Figur.

Ja. Das ist ein Dokument, das ich aufbewahrt habe und das ich auch heute noch bei anderen Filmen nutze. Vor den Dreharbeiten gab er uns einen Text mit siebzehn Fragen zur Figur. Sie berühren intime Bereiche: das Verhältnis zur Sexualität, zu dem, was zählt, zu bestimmten Entscheidungen, zu bestimmten Bereichen des Schweigens. Die Figur beantwortet diese Fragen – oder auch nicht. Und auch das ist sehr wichtig: was sie nicht sagt, was sie umgeht, was sie im Dunkeln lässt. Der Text ist grossartig geschrieben. Aber man darf ihn auf keinen Fall als einfache psychologische Biografie verwenden. Es heisst nicht: «Das ist passiert, also verhält sich die Figur so.» Es geht vielmehr darum, das Geheimnis der Figur zu umkreisen, ohne jemals vorzugeben, es zu lösen; sich ihr zu nähern, ohne sie zu reduzieren. Ich fand dieses Werkzeug äusserst wertvoll. Es ermöglicht, das, was man nicht vollständig erfassen kann, einfach sein zu lassen.

Ist seine Schauspielführung am Set ebenso präzise?

Ja, aber sie mag zunächst rätselhaft erscheinen. Dann wird sie äusserst konkret. Er kann Dinge sagen wie: «Geh in den Text hinein» oder von Licht, Dunkelheit und Offenheit sprechen. Das mag zunächst abstrakt wirken, wird aber im Laufe der Arbeit sehr wirkungsvoll. Ich erinnere mich an eine Szene, in der er zu mir sagte: «Ich spüre, dass du noch suchst, wie du deinen Text interpretieren sollst. Benutze den Text nicht als Werkzeug. Tauche in den Text ein.» Und da öffnet sich plötzlich etwas. Man versucht nicht mehr, eine Wirkung zu erzielen. Man taucht in das Wesen des Textes ein. Er kann zudem den Zuhörenden stärker anleiten als den Sprechenden. Das ist sehr auffällig. Oft filmt er zuerst diejenigen, die zuhören. Und er hat Recht: Wenn man wirklich zuhört, entsteht etwas Richtiges. Ich habe mir oft gesagt, dass es bei ihm fast unmöglich ist, daneben zu stehen – nicht, weil man perfekt sein müsste, sondern weil alles so aufgebaut ist, dass man ganz und gar in der Beziehung ist.

Verändert seine Art, lange Szenen zu drehen, auch das Schauspiel?

Ja, enorm. Seine Szenen sind lang, und wenn man sich mittendrin vertut, fängt man von vorne an. Es gibt keine Ausbesserungen, keine Abkürzungen, kein Schummeln. Das setzt eine sehr tiefe Kenntnis des Textes und eine ununterbrochene Präsenz voraus. Oft dreht er die Szene zunächst in ihrer Gesamtheit. Dann zerlegt er sie in einzelne Teile. Anschliessend dreht er sie komplett neu. Und am nächsten Tag kann er genau dasselbe noch einmal machen. Nicht, um «etwas anderes auszuprobieren», sondern um das Gesehene sacken zu lassen, zu vertiefen, einen Zustand wiederzufinden. Ich glaube, das ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit mit den Schauspielern. Die Szene existiert in der Dauer, in der Ausdauer, in den Bedingungen ihres Entstehens selbst.

Wirkt sich diese Arbeit auch körperlich auf Sie aus?

Ja, ganz eindeutig. Das Interessante daran ist, dass er überhaupt nicht danach strebte, die Figur äusserlich zu verändern. Er interessierte sich nicht besonders für das Äussere, für eine sichtbare Gestaltung der Figur durch Frisur, Kleidung und dergleichen. All das blieb sehr schlicht. Dagegen hat sich im Körper etwas eingestellt. Ich habe während der Dreharbeiten körperliche Schmerzen gespürt, als würde sich die Figur genau an dieser Stelle einprägen. Und diese Schmerzen sind danach vollständig verschwunden. Es war jedoch kein körperlich anstrengender Dreh im klassischen Sinne. Es war also tatsächlich etwas passiert. Das ist

schwer zu erklären. Vielleicht ist es einfach eine äusserst subtile Art, die Figur in den Körper einfließen zu lassen. Aber ich habe es ganz konkret gespürt.

Das klingt nach einer sehr intensiven kollektiven Erfahrung.

Das ist noch milde ausgedrückt. Am ersten Tag richtete er eine Mitteilung an das gesamte Team. Darin wies er auf drei Punkte hin. Erstens die Sicherheit: Nichts ist wichtiger als die Sicherheit, auch die psychische, und jede:r hat das Recht, zu verlangen, dass die Dreharbeiten unterbrochen werden. Dann die Emotionen: Sie sind das Wertvollste, was die Schauspielenden beisteuern können, daher muss man sie schützen. Und schliesslich der Zufall: Nur der Zufall kann bestimmte Dinge hervorbringen, man muss bereit sein, ihn zu integrieren. Bei ihm wird alles immer so formuliert: sehr strukturiert, sehr durchdacht, und doch auf Dinge angewandt, die letztlich nicht greifbar sind. Und das betraf das gesamte Team, nicht nur die Schauspielenden. Es herrschte ein echter Austausch. Ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Auch Freude. Ich habe noch nie einen Dreh erlebt, bei dem am Ende der Aufnahmen so viel applaudiert wurde, sogar unter den Statist:innen. Und das spürte man auch daran, wie die älteren Menschen betrachtet wurden. Wir drehten in einem aktiven Alters- und Pflegeheim mit echten Bewohnern. Hamaguchi ging mit ihnen auf eine Weise um, die niemals theatralisch war. Es war keine moralische oder illustrative Geste. Es war einfach da.

Wurden Sie in Humanitude geschult?

Das ganze Team hat eine Schulung absolviert. Das war sehr wichtig. Ich hatte mich auch selbst informiert, um genau zu verstehen, was das beinhaltet. Wir haben diese Gesten gelernt, diese Art, eine Beziehung aufzubauen. Anfangs konnte ich mich nicht sofort auf alles einlassen, insbesondere auf bestimmte Übungen. Aber schliesslich fand ich das sehr schön. Auch hier ging es darum, gemeinsam etwas zu teilen.

Wie verlief die Beziehung zu Tao Okamoto?

Sehr tiefgründig, auch wenn sie sich erst mit der Zeit entwickelt hat. Man musste respektieren, dass wir nicht dieselbe Einstellung zu Intimität hatten, nicht dieselbe Kultur, nicht dieselben Gewohnheiten. Ich finde es grossartig, dass das Kino es ermöglicht, Menschen tiefgehend kennenzulernen. Aber das muss nicht unbedingt über Biografisches oder Vertrauliches geschehen. Mit Tao hat sich das durch die Arbeit entwickelt, durch die gemeinsame Konzentration, dadurch, dass wir gemeinsam vor einer schwierigen Aufgabe standen. Es lag mir wirklich am Herzen, dass sie spürte, dass ich für sie da war. Manche Dinge entgingen mir auch, weil sie und Hamaguchi die japanische Sprache, eine gemeinsame Kultur und ein anderes Verhältnis zu bestimmten Orten teilten. Aber das gehörte zur Erfahrung dazu. Ich glaube, was mir am meisten geholfen hat, mich in Marie-Lou hineinzusetzen, war, eine Beziehung zu Tao aufzubauen. Marie-Lou zu begegnen, hiess in erster Linie, Tao zu begegnen. Der Film handelt zutiefst davon: nicht so sehr von einer Liebesgeschichte im klassischen Sinne oder einer definierten Freundschaft, sondern von diesem Moment der Verbindung mit der anderen Person, die vielleicht das ist, wonach alle suchen.

Welchen Platz hat Léa Le Dimna in ihrer Eigenschaft als Dolmetscherin in dieser Arbeit eingenommen?

Eine wesentliche Rolle. Sie war ständig dabei. Ich habe nie ohne sie mit Hamaguchi gesprochen. Sie war nicht nur Dolmetscherin im technischen Sinne. Sie war Vermittlerin, Stimme und lebendiges Sprachrohr seiner Gedanken. Übersetzen bedeutet nie einfach nur, Worte zu übertragen. Es bedeutet, einen Sinn, eine Nuance, einen Gedankengang an mehrere Personen in mehreren Kontexten gleichzeitig weiterzugeben. Das tat sie ständig: mit den Schauspielenden, mit dem Team, mit jedem Einzelnen. Sie war absolut entscheidend. Sie war es, die mir den Zugang zu ihm ermöglichte, da bei ihm die Worte enorm wichtig sind.

Was haben Sie bei dieser Zusammenarbeit über Marie-Lou gelernt?

Wir haben sehr wenig über die Figur im herkömmlichen Sinne gesprochen. Ich glaube, wir haben nie eine psychologische Diskussion über sie geführt. Alles lief über die Elemente, die er inszenierte: den Text, die Leseproben, die siebzehn Fragen, die nicht gefilmten Szenen, die Beziehung zu Tao, das Kollektiv. Ich musste Marie-Lou nicht «erfinden». Irgendwann, mitten in den Dreharbeiten, spürte ich: Ich bin Marie-Lou, ich bin im Film. Das war ein sehr starkes Gefühl. Und gleichzeitig habe ich nicht versucht, die genaue Art der Verbindung zwischen diesen beiden Frauen theoretisch zu definieren. Das war für mich nicht die wesentliche Frage. Was zählte, war die Verbindung. Marie-Lou ist jemand, die glaubt, das Richtige zu tun, die handelt, die organisiert, die sich kümmert, aber sie muss lernen, anders zuzuhören. Dieser ganze Weg ist im Film präsent, ohne jemals übermässig erklärt zu werden, und genau das gefällt mir sehr gut.

Der Film scheint Sie auch dazu gebracht zu haben, darüber nachzudenken, was ein Dreh ist, fast im politischen Sinne des Wortes.

Absolut. Es gibt Dreharbeiten, die eine Begegnung ermöglichen, und andere, die das nicht tun. Dieser hier hat sie ermöglicht. Man spürte eine gemeinsame Achtsamkeit, eine Offenheit, auch eine Güte in der Art, wie man die anderen betrachtete. Ich spreche nicht von einer zur Schau gestellten Güte, sondern von einer Qualität der Präsenz. Und das ist sehr selten. Ich glaube, das hängt mit seiner Fähigkeit zusammen, eine andere Wahrnehmungswelt zu schaffen, alle in einen anderen Zustand der Empfindsamkeit zu versetzen und dann die Kamera an den besten Ort zu stellen, um zu sehen, was geschieht. Das ist es, was mich so beeindruckt hat. Nach den Dreharbeiten hatte ich Angst, diesen Zustand zu verlieren. Ich weiss nicht, ob er wirklich verschwindet. Ich glaube, er hinterlässt etwas. Und vielleicht ist es im Grunde genau das, was mich an ihm so berührt: seine Fähigkeit, etwas spürbar zu machen, sichtbar zu machen, etwas zu öffnen, das sich nicht sofort wieder schliesst.



CAST

Marie-Lou Fontaine	Virginie EFIRA
Mari Morisaki	Tao OKAMOTO
Goro Kiyomiya	Kyozo NAGATSUKA
Tomoki Kubodera	Kodai KUROSAKI
Olivier	Jean-Charles CLICHET
Sophie	Marie BUNEL
Damien	Romain COTTARD
Laurence	Marie DENARNAUD
Djibril	Gabriel DAHMANI
Vanessa	Héloïse JANJAUD
Adidja	Séphora PONDI de la Comédie Française
Marion	Heïdi BECKER BABEL
Claude	Lazare GOUSSEAU
Stéphanie	Rose BOURDON
Philippe Murano	Jérôme CHAPPATTE
Micheline	Geneviève EMANUELLI
Mireille	Évelyne ISTRIA

CREW

Regie	Ryusuke HAMAGUCHI
Drehbuch	Ryusuke HAMAGUCHI Léa LE DIMNA
Frei inspiriert von	"When Life Suddenly Takes a Turn" Briefwechsel zwischen Makiko MIYANO und Maho ISONO
Produziert von	David GAUQUIÉ Julien DERIS, Kosuke OSHIDA Yuji SADAÏ
Produzenten Cinéfrance Studios	Renan ARTUKMAÇ Jean-Luc ORMIÈRES
Produzentin Office Shiros	Hiroko MATSUDA
Koproduzent:innen	Bettina BROKEMPER Joseph ROUSCHOP Eva CURIA
Kamera	Alan GUICHAOUA
Montage	Azusa YAMAZAKI
Musik	Samuel ANDREYEV
Erste Regieassistentz	Amandine ESCOFFIER Naoki WATANABE (Japan)
Casting	Coralie AMÉDÉO - ARDA
Produktionsleitung	Thomas BERTHON-FISCHMAN Takahiro HOHNO (Japan)
Ton	Pierre MERTENS Paul HEYMANS Thomas GAUDER
Postproduktion	Antoine LEPOIVRE
Szenenbild	Mila PRELI
Kostüm	Caroline SPIETH
Make-Up	Amélie BOUILLY GARNIER - AMC
Frisur	Mathieu GUERACAGUE
Eine Koproduktion	CINÉFRANCE STUDIOS OFFICE SHIROUS BITTERS END HEIMATFILM TARANTULA & GAPBUSTERS
In Koproduktion mit	ARTE FRANCE CINÉMA SAME PLAYER MARIGNAN FILMS
Assoziierte Produzenten	FICTIVE LLC DAUPHIN STUDIO SAUDADE FILM
Mit Unterstützung von	CANAL+ CINÉ+ OCS
In Zusammenarbeit mit	ARTE FRANCE
Mit Unterstützung von	EURIMAGES FFA MINORITY COPRODUCTION FUND
In Zusammenarbeit mit	SOUDAIN JPN PARTNERS
Erstellt mit Unterstützung von	CENTRE DU CINÉMA

DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES
In Koproduktion mit SHELTER PROD
Mit Unterstützung von TAXSHELTER.BE
ING
TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT
FÉDÉRAL DE BELGIQUE
Weltvertrieb CINEFRANCE INTERNATIONAL
Schweizer Verleih FRENETIC FILMS AG