

Presseheft

Cinéfête 10

**Das französische Jugendfilmfestival
auf Tournée durch Deutschland**

Filme in der Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Französische Botschaft
Kulturabteilung
Pariser Platz 5
10117 Berlin
Tel: (030) 590 03 92 03
Fax: (030) 590 03092 42

AG Kino-Gilde e.V.
Rosenthaler Straße 34/35
10178 Berlin
Tel: (030) 257 608 40
Fax: (030) 257 608 43
cinefete@agkino.de

Kirikou et la sorcière

Deutscher Titel: Kiriku und die Zauberin

Kinostart in Frankreich: 1998

Kinostart in Deutschland: 1999

Land: Frankreich

Regie, Buch, Graphik: Michel Ocelot

Schnitt: Dominique Leféver

Ton: Paul Gagnon, Alex Goose

Musik: Youssou N'Dour

Produzent: Didier Brunner

Produktion: Les Armateurs, Trans Europe Film, Odec Kid Cartoons

Animationstudios: Les Armateurs (Angoulême), Tiramisu (Luxemburg), Rija Studio (Riga), Exist Studie (Budapest), Odec Ki Cartoons (Brüssel)

Deutscher Verleih: MFA

Länge: 71 min

Format: 35mm, 1,66:1, Dolby SR

Genre: Animationsfilm

Altersempfehlung: ab 1. Klasse (FSK)

Synopsis

„Mutter, bring mich zur Welt!“ So beginnt die Geschichte des Wunderkindes Kiriku. Kaum geboren, kann er schon sprechen und laufen. Aber in Kirikus Dorf ist die Welt längst nicht mehr in Ordnung. Die böse Zauberin Karaba hat die lebensnotwendige Quelle versiegeln lassen, die Männer in Fetische verwandelt und immer wieder verlangt sie neuen Tribut. Die übriggebliebenen Frauen und Kinder leben in ständiger Angst. Ausgerechnet der winzig kleine Kiriku will das Dorf vom Fluch der Zauberin befreien. Karabas Bosheit und ihr Heer an folgsamen Fetischen gegen Kirikus Mut und Einfallsreichtum. Wer wird gewinnen? Beide!

Mit der originellen Geschichte und den einzigartigen farbenprächtigen Zeichnungen ist dieses afrikanische Märchen längst zu einem französischen Klassiker geworden.

Regisseur: Michel Ocelot

Michel Ocelot wurde an der Côte d'Azur geboren, wuchs in Guinea auf und lebt heute in Paris. Nach dem Kunststudium widmete er sich dem Animationsfilm. Schon seine ersten Produktionen – Industriefilme, Animationsfilmserien und Kurzfilme – realisierte er anhand eigener Drehbücher und Zeichnungen. Mit seinem afrikanischen Leinwandmärchen *Kirikou et la sorcière / Kiriku und die Zauberin* (1998) wurde Ocelot weltberühmt. Es folgte die am Schattentheater orientierte Kurzfilmkompilation *Princes et Princesses* (2000); bevor Ocelot sich mit *Kirikou et les bêtes sauvages* (2005) ein weiteres Mal dem kleinen afrikanischen Helden Kirikou zuwandte. 2006 startete in Frankreich, bisher nicht in Deutschland, sein neuester Animationsfilm *Azur et Azmar*. Michel Ocelot ist zudem Vorsitzender der internationalen Animationsfilmvereinigung ASIFA.

Michel Ocelot über seinen Film

Afrika und Ich

„Afrika ist das Land meiner Kindheit, ... denn von 6 bis 12 Jahren habe ich in Guinea gelebt. Ich habe daran nur gute Erinnerungen: an die Schönheit, das Wohlwollen, die Ausgeglichenheit. In der heutigen Zeit, die stark von einer Serie an Scheußlichkeiten geprägt ist, verbindet man diese Vorstellungen nicht mehr mit Afrika, aber sie sind nichtsdestotrotz positiv Ich bin dort nur freundlichen und positiven Menschen begegnet, und schon als Kind war ich mir der Schönheit, die mich umgab, vollkommen bewusst. Ich habe aus dem Fenster geschaut und bin schnell wie-

der zurückgekommen, um zu zeichnen, was ich gesehen habe. Es ist mir nicht gelungen. Es war nicht so schön wie die Realität. Diese starken Bilder Afrikas haben natürlich etwas zu bieten, das der Künstler, der Regisseur gerne nutzt, – erstaunlicherweise hat das aber noch nie einer gemacht.“

Das afrikanische Märchen

„Für Kiriku habe ich den Anfang eines traditionellen afrikanischen Märchens genommen, dessen Lektüre mich gebannt hat. ... Ich glaube – und das könnte fast ein Rat an junge Regisseure sein – dass man, wenn man sich für traditionelle Märchen interessiert, sie nicht respektieren sondern selbst zum Erzähler werden sollte. Von dem Märchen, das mich inspiriert hat, habe ich den Anfang aufgegriffen, aber nicht die Entwicklung der Geschichte und auch nicht das Ende: Man vergaß darin, dass der Held klein war, er tötete die Zauberin und das war alles!

Kurz, ich fand den Anfang wunderbar und das Ende schlecht. In einer Minute vermittelt uns die Eröffnungsszene alles: wie Kiriku und seine Mutter sind, wer Karaba ist und was sie gemacht hat

Aber vor allem ist da die Geburt von Kiriku. Sie ist wunderbar, so etwas existiert nur in afrikanischen Märchen. Denn, auch wenn man im Universum der Märchen, immer gemeinsame Elemente findet, darin wagt Afrika etwas Besonderes: das Sprechen über den Körper, über das Baby im Bauch, das dann aus der Mutter herauskrabbelt und bittet, gewaschen zu werden. Nur Afrika kann uns so etwas beibringen: keine Scham vor dem Körper zu empfinden, davor, dass Kinder geboren werden und dass man Brüste hat...“

Warum ist Karaba böse?

„Warum wollen uns Menschen Böses zufügen, auch wenn man ihnen nichts getan hat? Das ist eine Frage von Kindern (ich habe sie gestellt, als ich klein war) und es ist eine fundamentale Frage. Sie begründet den Film. Daran anschließend ist jede Fantasie, die ganze Arbeit über die Schönheit möglich. Der Film steht, wenn diese Basis etwas aussagt. Der Stachel im Rücken verkörpert das Leiden von Karaba, aber auch das Böse, das Männer den Frauen überall auf der Welt angetan haben. Die Männer, die Karaba Leid zufügen, verkörpern alle Männer. Aber das ist eine Vorgeschichte...“

Kirikou wird groß... ist das eine Enttäuschung?

„Die Verwandlung ist natürlich ein Teil des Lebens. Manche sind begeistert, andere enttäuscht, den kleinen Kiriku verschwinden zu sehen. Weil er allerliebste ist! Weil es das Kind ist, das verschwindet. Eines Tages ist man kein Kind mehr oder unser Kind ist kein Kind mehr, sondern ein Erwachsener, ein Objekt der Begierde. Man wusste das, aber trotzdem ist es seltsam...

Während einer Vorführung hat ein kleines Mädchen seine große Schwester gefragt: ‚Sag, warum ist er groß geworden?‘ und die Große hat trocken geantwortet: ‚C’est la vie (Das ist das Leben)!‘“

Afrika in Bildern

Die bildliche Darstellung Afrikas war schwierig: Afrika hat eine großartige Tradition der Plastik und des Kunstgewerbes, aber nicht in der gegenständlichen Zeichnung. Ich habe mir als Ausgangspunkt einen schwarzen Douanier Rousseau vorgestellt, was uns geholfen hat die Naturschauplätze zu konzipieren. Bei den Figuren, war es mir wichtig, dass sie keine Karikaturen werden und dass die schönen Figuren unmittelbar schön sind. Wir dachten an die ägyptische Kunst.

Was die Fetische betrifft, das sind natürlich Statuen afrikanischer Kunst. Für die Farbgebung habe ich auf meine lebhaften Erinnerungen zurückgegriffen, das Dorf in Ocker, die Savane gelb, der Wald smaragdgrün, der Fluss grün, das Hexenhaus grau und schwarz wie der Tod, und im Inneren rot wie die Hölle, und das Finale bunt wie eine Menschenmenge zu Feiertagen.

Musik und Stimmen

Die Musik musste einem afrikanischen Musiker anvertraut werden: es ist der in Dakar ansässige Youssou N’Dour, den ich gebeten habe noch afrikanischer als üblich zu sein und nur traditionelle Instrumente zu verwenden. In seinem Studio haben wir auch die Dialoge des Films aufge-

nommen. Ich wollte den Film einerseits in meiner Sprache, die auch die Sprache eines Teils von Afrika ist, drehen Andererseits war es mir wichtig, dass die Dorfbewohner mitten im Busch nicht die üblichen Stimmen der in Paris aufgenommenen Zeichentrickfilme haben. Ich habe es sehr genossen in Afrika frankophone Stimmen aufzunehmen, deren Reiz viel zum richtigen Ton des Films beiträgt.

Auszüge aus *Cahier de notes sur „Kirikou et la sorcière“* von Les enfants de cinéma

Pressestimmen

„Es ist ein Film geworden über den Aberglauben, über die Angst und wie sie entsteht, und auch über die Macht, die das Wörtchen ‚Warum‘ einem Kind geben kann. ‚Warum ist die Zauberin so böse?‘ fragt Kiriku immer wieder, bis er schließlich die richtigen Antworten bekommt.“
taz

„*Kirikou und die Zauberin* ist nicht nur deshalb so faszinierend, weil die Geschichte in einem fremden Kulturkreis angesiedelt ist. Mindestens genauso spannend ist es, einen sehr sehr kleinen Helden zu erleben, der auch einmal verzagt und ratlos sein darf.“ *Stuttgarter Zeitung*

„So wie der kleine Kiriku in diesem Film der großen bösen Zauberin beherzten Widerstand leistet, so bietet auch dieser afrikanisch-französische Film dem Disney-Zeichentrick-Monopol Paroli. In Frankreich hatte *Kirikou et la sorcière* über eine Million Zuschauer. Vielleicht auch deshalb, weil der auf einem westafrikanischen Märchen basierende Film mit seiner ganz anderen, sehr grafischen Ästhetik auch Einblicke in eine fremde Kultur gibt.“ *Süddeutsche Zeitung*

„Von den Alltagsszenen im Stil monochromer Felsmalereien wechselt das Bild zur phantastischen Farbenfreude wie auf einem folkloristischen Wandteppich, wenn sich zum glücklichen Schluss der Kleine als Großer wiederfindet, wenn er die Zauberin nicht vor den Ofen geworfen, sondern von ihrer Bosheit geheilt hat. Das entspricht dem Geist dieser Fabel, die weniger durch den Sieg über die Feinde als über den Gewinn von Verbündeten zum Ziel führt.“ *FAZ*

„Die differenziert gezeichneten Charaktere dieser zauberhaften Parabel über Verantwortungsbewusstsein und Unabhängigkeit überzeugen genauso wie die atemberaubende formale Gestaltung, wobei vor allem die Farben der Hintergrundlandschaften eine angenehme Plastizität entfalten, von den warmen Erdtönen des Dorfes und der Savanne bis zum leuchtenden Grün des Dschungels. Hervorragend auch der Soundtrack des in Dakar lebenden Multi-Instrumentalisten Youssou N'Dour, der zahlreiche rhythmisch vorwärts treibende afrikanische Weisen enthält.“
Berliner Morgenpost

„Die ganze Originalität des Films rührt von seiner Mischung als Realismus und Stilisierung. Angesiedelt in einem Afrika, das nicht auf den Dschungel reduziert ist, was im Animationsfilm nicht so häufig vorkommt, rekonstruiert er sorgfältig die traditionelle Welt: die mündliche Tradition (ein Initiationsmärchen), die alltäglichen und magischen Gegenstände (Lendenschürze, Masken, Fetische), die Musik (komponiert von Youssou N'Dour), die Sitten, die Wohnstätten, die Tier- und Pflanzenwelt.

Zugleich unterwirft die Zeichnung diese Elemente einer stilistischen Bearbeitung, die dieses Universum hin zum Fauvismus und Kubismus, zur symbolischen und modernen Abstraktion zieht. Die Kraft und der Kontrast der Farben und des Schwarzweiß, die Geometrie der Fetische, die der Zauberin zur Überwachung und Unterdrückung dienen, und die rationalisierte Anordnung der Dorfhütten wirken mit an der seltsamen Schönheit und der Faszinationskraft des Films, dessen wesentliche Vorzug es ist, jeglichen Determinismus zu vermeiden.“ *Le Monde*

„Dieser Film ist selbst ein eben solches Wunder wie jene spirituellen Mächte afrikanischer Mythologie, von denen er erzählt.“ *Berliner Zeitung*

Être et avoir

Titel in Deutschland: Sein und Haben

Kinostart in Frankreich: 2002

Kinostart in Deutschland: 2003

Land: Frankreich

Regie: Nicolas Philibert

Produktion: Maïa Films

Produzenten: Gilles Sandoz, Serge Lalou

Deutscher Verleih: Ventura Film

Länge: 104 Minuten

Format: 35 mm, 1:1,66

Genre: Dokumentarfilm

Preise: César für die Montage, Europäischer Dokumentarfilmpreis, Prix Louis Delluc, SFCC (Französischer Kritikerpreis), NSFC (USA Kritikerpreis) u.a.

Synopsis

Eine kleine Dorfschule im Wechsel der Jahreszeiten. Es ist Winter in der Auvergne, die Bauern treiben das Vieh durch den Schnee. Auf vereisten Straßen ist ein Kleinbus unterwegs, der Kinder von den verstreut liegenden Dörfern abholt, um sie in die Schule zu bringen. Am Eingang wartet schon der le „Maître“ Monsieur Lopez auf sie. Hier werden alle Kinder von 4 bis 11 Jahren in einem Raum unterrichtet. Die einen malen, die anderen rechnen, während die Ältesten gerade ein Diktat schreiben. Nachmittags wird schon mal Pfannkuchen gebacken oder man diskutiert über Alpträume und Geister. Der Lehrer genießt bei seinen Schülern Respekt. Erziehung umfasst für ihn – der selbst in der Schule wohnt und seine Schüler auch zu Hause besucht – mehr als das Erlernen von Rechnen und Schreiben. Er kümmert sich um die Sorgen seiner Schüler, schlichtet Streit, macht den Schüchternen Mut, tröstet Schüler in der Not und hilft auch denen ins Collège, die lieber Traktor fahren, als für die Schule zu lernen.

Der behutsam gefilmte Dokumentarfilm *Être et avoir* gibt einen Einblick in den Alltag französischer Schüler/innen und in eine in Deutschland selten gewordene Schulform. Er erzielte in Frankreich ungeahnte 2,8 Millionen Zuschauer und löste eine heftige öffentliche Diskussion über das Bildungswesen aus. Denn die Hilfsverben *Sein und Haben* bedeuten hier nicht nur das (oft mühsame) Erlernen der grammatischer Regeln. Als Mittler der Vergangenheit und Zukunft öffnen sie vielmehr das Tor zur (bewussten) Welt und stehen damit für eine Bildung, die im umfassenden humanistischen Sinn ‚Fürs Leben lernen‘ bedeutet. So ist der Film ein Beispiel für die herausragende Bedeutung der Grundschule in Frankreich und für die republikanischen Werte, die Lehrer Lopez, der als Einwanderersohn selbst aus einfachen Verhältnissen stammt, wie kein Zweiter verkörpert.

Regisseur: Nicolas Philibert

Der 1951 in Nancy geborene Nicolas Philibert, studierte zunächst Philosophie, bevor er seine Dokumentarfilmkarriere als Regieassistent, u.a. von Joris Ivens, Claude Goretta, Alain Tanner und René Allio begann. 1978 drehte er zusammen mit Gérard Mordillat seinen ersten Dokumentarfilm *La voix de son maître* über französische Wirtschaftsbosse. In den 80er Jahren folgten eine Reihe Kurzporträts über Sportler, bevor Philibert sich 1990 mit *La Ville du Louvre / Die Stadt Louvre* wieder dem langen Dokumentarfilm zuwandte. Ob auf das Museum Louvre hinter den Kulissen, die Gebärdensprache der Taubstummen (*Le Pays des sourds / Das Land der Stille*, 1992), eine Theaterinszenierung in einer psychiatrischen Klinik (*La Moindre des choses*, 1996) oder eine Zwergenschule in der französischen Provinz (*Être et avoir*), Philibert lenkt in seinen Filmen, seinen vorurteilslosen aufmerksamen Blick immer wieder auf einen gesellschaftlichen Mikrokosmos, der der Öffentlichkeit normalerweise verborgen bleibt. Demnächst startet in

Frankreich sein neuer Film *Retour en Normandie* mit dem Philibert zu Bauern in der Normandie zurückkehrt, die in dem Film *Moi, Pierre Rivière* (1976, Regie: René Allio, Drehbuch: Michel Foucault u.a., Assistenz: Nicolas Philibert) vor 30 Jahren als Laiendarsteller mitgewirkt haben.

Interview mit Nicolas Philibert

Welche Kriterien sollte die Schule, die sie aussuchten erfüllen?

„Viele Leute wissen es nicht, aber es gibt noch tausende Schulen in Frankreich, die nur aus einer Klasse bestehen. Ich fing also zunächst an, die Region zu bestimmen, das Zentralmassiv, weil ich den Film in eine Landschaft einbetten wollte mit mittleren Bergen, in denen das Klima schwierig und der Winter hart ist. Außerdem wollte ich eine Klasse finden, mit maximal 12 Kindern finden, damit jedes Kind noch identifizierbar bliebe. Ich wollte, dass der Altersunterschied so groß wie möglich ist, von der Vorschule bis zur 5. Klasse. Wichtig war natürlich auch die Rolle des Lehrers und seine Arbeit. Und da ich schon mal auf der Suche war, brauchte ich eine Klasse mit viel Raum und Licht, weil ich auf keinen Fall künstliches Licht einsetzen wollte.“

Wie sind Sie vorgegangen, um die Klasse zu finden?

„Meine Recherchen dauerten 5 Monate. Ich stützte mich auf die regionalen Schulbehörden in einigen Dutzend *départements*. Es war kompliziert. Ich musste auch Widerstände brechen in den Sekretariaten, die Hierarchien überwinden, ein gewisses Misstrauen besiegen. Hinzu kommt, dass die klassische Form der Ein-Klassen-Schule als überholt galt... Um den 20. Oktober [nach 5 Monaten Recherche] hatte ich 400 Schulen ausfindig gemacht, 300 kontaktiert und etwa 100 besucht. Aber keine Klasse war die richtige, es gab immer etwas, das nicht ganz passte... Und dann kurz vor den Herbstferien besuchte ich diese Schule in Saint-Étienne sur Usson. Innerhalb kürzester Zeit wusste ich, dass ich gefunden hatte, was ich suchte.“

Wieso erschien Ihnen diese Klasse geeignet?

„Abgesehen von dem Umstand, dass diese Klasse alle meine Kriterien erfüllte war ich sofort von der Persönlichkeit des Lehrers eingenommen. Hinter seiner leicht autoritären Haltung entdeckte ich sofort eine große Aufmerksamkeit für seine Schüler und einen sehr taktvollen diskreten Menschen... Ich spürte, dass er sich mit seiner leicht traditionellen Art als eine starke Persönlichkeit durchsetzte, ohne im Film altmodisch zu wirken.“

Wie gestaltete sich der Dreh mit den Kindern?

„Am ersten Tag nahmen wir uns Zeit, ihnen detailgenau zu erklären, wozu unsere Gerätschaften dienten. Jeder durfte sein Auge an den Sucher der Kamera halten, mit dem Zoom spielen, sich die Kopfhörer aufsetzen. Damit war ihre Neugierde teilweise erschöpft und ich erklärte ihnen die Spielregeln. ... Der Lehrer hatte seine Klasse wieder unter Kontrolle, die Kinder lernten und wir drehten. Innerhalb von 3 Tagen gehörten wir zum Mobiliar. Natürlich blieben wir so diskret wie möglich, um das Eigenleben der Gruppe nicht zu bremsen. Ich passte sehr darauf auf, dass wir immer eine ‚wohlwollende Neutralität‘ bewahrten. ... In den Pausen, wenn wir nicht drehten, wurden wir zu Kumpeln. Aber sobald der Unterricht wieder losging und mit ihm die Dreharbeiten, war wieder Schluss mit lustig. Das haben die Kinder sehr schnell verstanden.“

Auf welche technischen Schwierigkeiten sind sie gestoßen?

„Technisch war es kompliziert. Julien Coquet war der einzige Toningenieur. Sein Terrain war der ganze Klassenraum. Man wusste ja nie im voraus, wer sich melden würde. Auch was das Bild betraf, gab es Probleme. Wir mussten ständig aufpassen, dass wir uns nicht in den Fenstern oder der Tafel spiegelten. Unsere Entscheidung, auf künstliches Licht zu verzichten, bedeutete auch, dass wir nur eine sehr geringe Tiefenschärfe hatten. Fehler waren nicht erlaubt. Aber es sind solche Drehbedingungen, unter denen jeder das Beste gibt.“

Fanden Sie Ihre Schule nicht manchmal zu idyllisch?

„Ich habe nicht versucht, daraus eine Art Modell zu machen. Für mich ist es ein sehr offener Film, der Raum für Interpretationen lässt, vor allem, was die eigenen Kindheitserinnerungen angeht. Bevor ich den Film drehte, hatte ich wohl vergessen, wie schwer es ist, zu lernen und

aufzuwachsen. Dieses Eintauchen in das Schulleben zwang mich wieder, mich zu erinnern. Das ist wahrscheinlich das eigentliche Thema des Films“.

Pressestimmen

„Mitreißend, intelligent, witzig, unentbehrlich.“ *L'Express*

„Man kann in diesem Zusammenhang durchaus behaupten, dass die Schlusszene, in der sich der Lehrer von seiner Klasse verabschiedet, eines der schönsten Filmenden in der Geschichte des Kinos ist.“ *Le Monde*

„*Sein und Haben* ist ein Film von einer einleuchtenden Einfachheit, in dessen Mittelpunkt diese Erziehung steht, die man gerne gehabt hätte.“ *Télérama*

„*Sein und Haben* gibt einem das Vertrauen zurück. Vertrauen – warum sollte man nicht wagen, es so zu sagen – in den Menschen. Und das ist für einen Film nicht wenig.“ *Première*

„Warum bringt es soviel Freude, einer Hand voll Schülern beim Lernen und einem Lehrer beim Lehren zuzuschauen? Eine Fünfjährige zu beobachten, die beim Zählen immer wieder die Sieben vergisst, und ihren Kameraden, der verträumt in der Nase bohrt? Vielleicht weil in *Sein und Haben* die Zivilisation an jedem Morgen aufs Neue zu entstehen scheint. Weil Goethes Feststellung, dass, egal wie weit die Menschheit gelangt, der Einzelne immer wieder von vorn anfangen müsse, hier ganz konkreten Sinn bekommt. Und weil es der geduldigen Kamera immer wieder gelingt, hinter windschiefen Buchstaben so etwas wie das Wunder der Erkenntnis aufzuspüren.“ *Die Zeit*

„Philibert geht es ersichtlich nicht um die zeitliche Signatur seines Sujets, sondern um etwas Ewiges: die ewige mühe- und liebevolle Beziehung zwischen Lehrenden und Lernenden, gespiegelt in einer bäuerlichen Umgebung am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Und es geht ihm um eine Form der Wahrheit, die es im Kino sonst nicht gibt.“ *FAZ*

„Es ist diese Rückbesinnung auf das Wesentliche, die Philiberts Film zum Erlebnis macht, das Innehalten in einer schnelllebigen Zeit, in der Kinder bestenfalls wie kleine Erwachsene behandelt werden. *Sein und Haben* zeigt, dass es auch anders geht – und gehen muss, wenn man das Leben lebenswert erhalten will.“ *epd-Film*

„Dieser zufällig gefundene ideale Lehrer in irgendeinem französischen Weiler versieht diesen Film mit einem Auftrag, den Glauben an die Einrichtung Schule wiederzuerwecken im Sinne einer Schule des Gemeinwesens, des Miteinanderlebens und Voneinanderlernens.“ *epd-Film*

„Ein Filmwunder.“ *Süddeutsche Zeitung*

Malabar Princess

Kinostart in Frankreich: 2004

Land: Frankreich

Regie: Gilles Legrand

Buch: Philippe Vuillat, Marie-Aude Murail, Gilles Legrand

Darsteller/innen: Jules Angelo Bigarnet, Jacques Villeret, Claude Brasseur, Michèle Laroque, Clovis Cornillac, Damien Jouillerot

Kamera : Yves Angelo

Musik: René Aubry

Produktion: Épiphète Films

Produzent: Frédéric Brillion

Deutscher Rechteinhaber: Telepool

Länge: 94 Minuten

Format: 35 mm, Cinemascope, Dolby SDR

Genre: Familienkomödie

Synopsis

Weil ihm das Lernen schwer fällt und sein allein erziehender Vater keine Zeit für ihn hat, soll der 8-jährige Tom das nächste Schuljahr bei seinem Großvater in den Bergen verbringen. Hier verschwand vor fünf Jahren seine Mutter in einem Gletscher des Mont-Blanc. Aber verschwinden heißt nicht sterben, beschließt Tom, sollen die Erwachsenen doch sagen, was sie wollen! Und er hat nur noch eines im Sinn: seine Mutter wieder zu finden und wenn er dafür Berge versetzen müsste! Vielleicht ist sie ja eine Gefangene des Mont-Blanc, wie das indische Flugzeug Malabar Princess, das vor 50 Jahren in das ewige Eis stürzte?

Gemeinsam mit seinem Freund Benoît macht Tom sich auf die Suche nach der Wahrheit...

Es vergeht ein ereignisreiches Jahr voller Abenteuer, in dem Tom den Erwachsenen ihre Geheimnisse entlockt und seine Lebenslust wieder findet... Einfühlsame, spannende Familienkomödie über die kleinen und großen Fragen zu Leben und Tod.

Regisseur: Gilles Legrand

Nachdem Gilles Legrand als Regieassistent gearbeitet hat, gründete er die unabhängige Produktionsfirma Épiphète Film, für die er seither als Produzent arbeitet. Er produzierte u.a. *Blanc d'Ebène* von Cheik Doukouré (1991), *Ridicule*, *La veuve de St. Pierre* (2000) und *Dogora* (2004) von Patrice Leconte (1996), *Tenue correcte exigée* von Philippe Lioret (1996), *Je règle mon pas sur le pas de mon père / In den Fußstapfen meines Vaters* von Rémi Waterhouse (1999), *Les âmes grises* von Yves Angelo (2004) und zuletzt den neuen Film von Jean-Pierre Jeunet *Mic-macs à tire-lariqot* (2009). Für sein Debüt als Drehbuchautor und Regisseur *Malabar Princess* gelang es ihm die populären französischen Schauspieler Jacques Villeret, Claude Brasseur und Michèle Laroque zu gewinnen. Der Film zählt mit über 1 Millionen Zuschauern in Frankreich zu den großen Überraschungserfolgen des Jahres 2004. Legrand verarbeitet darin Erfahrungen mit seinen eigenen Kindern. 2008 folgte das Familiendrama *La jeune fille et les loups* über eine junge Frau, die sich nach dem zweiten Weltkrieg der „Männerdomäne“ Tiermedizin behauptet.

Darsteller: Jacques Villeret (Der Großvater Gaspard)

Jacques Villeret, der 2005 verstorben ist, zählte zu den populärsten Schauspielern in Frankreich. Er verkörperte oft den sympathischen Durchschnittsfranzosen, der – füllig und ein wenig naiv – als Prügelknabe herhalten muss. Er war der Lieblingsschauspieler von Claude Lelouch, der mit ihm 8 Filme drehte und ihm die ersten wichtigen Rollen in *Le bon et les méchants / Der Gute und die Bösen* (1976) und *Robert et Robert / Ein Mann sucht eine Frau* (1978) gab. Seinen Durchbruch hatte Villeret, der am Conservatoire de Tours studiert und seine Laufbahn im Thea-

ter begonnen hatte, mit *La soupe au choux / Louis und seine außerirdischen Kohlköpfe* (von Jean Girault, 1981), in dem er an der Seite von Louis de Funès einen komischen Außerirdischen verkörperte. Er brillierte häufig in populären Komödien, so beispielsweise in *Papy fait de la résistance* (von Jean-Marie Poiré 1983), war aber in allen Genres zu Hause, ob Kammerspiel (*Le passe-montagne / Die Waldläufer* von Jean-François Stévenin 1978), Historienfilm (*Danton* von Andrzej Wajda, 1982), oder Drama (*Trois années* von Fabrice Cazeneuve, 1990). Er arbeitete mit Jean-Luc Godard, Claude Sautet, Maurice Pialat und Patrice Leconte zusammen. Nach einer mehrjährigen Pause Anfang der 90er kehrte Villeret, u.a. in *Le diner des cons / Dinner für Spinner* (Francis Veber, 1998) und *Les enfants du marais / Ein Sommer auf dem Lande* (Jean Becker, 1999) mit großem Erfolg auf die Leinwand zurück. Mit Claude Brasseur, der in *Malabar Princess* den unbelehrbaren Robert spielt, arbeitete er ca. 500 Mal zusammen.

Der Unfall der Malabar Princess

Am 3. November 1950 gab es die erste große Flugzeugkatastrophe im Massiv des Mont Blanc. Eine Lockheed der Air India, die die Verbindung zwischen Bombay und London herstellte, stürzt in die nördlichen Alpen und tötet die Mannschaft und alle 40 Passagiere. Erst nach zwei Tagen findet ein Flugzeug die Überreste der Malabar Princess in der Nähe der Felsen der Tournette in 4677 Meter Höhe. Eine Rettungsmannschaft aus Chamonix bricht die Suche ab, nachdem ihr Führer René Payot in eine Gletscherspalte gestürzt ist, nicht weit von dem Ort, wo 11 Jahre zuvor bereits sein Bruder von einer Lawine erfasst worden war. Eine andere Rettungsmannschaft aus St. Gervais erreicht den Unfallort, kann aber keinen Überlebenden mehr finden. Die Ursachen des Unfalls werden nie aufgedeckt.

Interview mit Regisseur Gilles Legrand

Was war Ihre ursprüngliche Idee?

Meine ursprüngliche Idee war es, ein verstörtes, durch das Verschwinden der Mutter traumatisiertes Kind zu nehmen und es im Laufe des Films zur Heilung zu führen, zur Trauerarbeit zu bringen. Das aber mit der zentralen Idee im Kopf, dass der Film nicht schwermütig sein sollte, sondern entschieden optimistisch und positiv. Ich bin fasziniert von der Fähigkeit der Kinder, sich anzupassen; von der Energie, die sie entwickeln können, um sich aus schwierigen Situationen zu befreien.

Dieses Thema berührt Sie persönlich?

Ich konnte diese Trauerarbeit bei meinen eigenen Kinder beobachten... Als ich mich mit einem spezialisierten Verein in Verbindung setzte, habe ich über Fälle erfahren, wo man den Kindern absichtlich oder unabsichtlich das Verschwinden eines nahen Verwandten verheimlicht hat. Dieses Verhalten der Erwachsenen gegenüber dem Kind hat notwendigerweise schwerste Folgen auf die Entwicklung des kleinen Individuums. Das Leid, das schlechte Gewissen, aber auch schlechte Ratschläge können Erwachsene in einen Teufelskreis des Schweigens einschließen. Ein Kind braucht rationale Antworten, um sich zu erholen; es braucht die Wahrheit, selbst wenn es weh tut, sie zu hören oder zu sehen.

Warum haben Sie den Absturz der Malabar Princess mit Toms Geschichte verbunden?

Bei einer Gletscherwanderung hatte mir ein befreundeter Bergführer die Überreste eines Flugzeuges gezeigt, die in den 90er Jahren wieder an die Oberfläche traten. 1950 war das Flugzeug der Air India gegen den Gipfel des Mont-Blanc gestoßen. 50 Jahre später beginnen die Wrackteile wiederaufzutauchen, wiederausgespuckt von den Gletschern. Diese wahre Geschichte hatte für mich etwas zutiefst romanhaftes. Sie bot mir hervorragendes Material für die Imagination des Kindes. Tom ist davon überzeugt, dass seine Mutter eine Gefangene des Berges ist, genau wie das Cockpit des Flugzeugs.

Sie geben einen zutiefst berührenden Einblick in die Welt der Kindheit...

Malabar Princess ist eine Initiationsgeschichte. Diejenige des kleinen Stadtbewohners Tom, der bei seinem Großvater, in die Natur eintaucht, den Tod kennen lernt und sich dadurch erholt. Es

erschien mir logisch, dass es das wirkungsvollste Mittel sei, sich auf eine Ebene mit dem Kind zu begeben, um auf der Leinwand seine Frische und Naivität wiederzugeben. Ich wollte keinen Film für Kinder machen. Ich hatte ein größeres Spektrum im Kopf. Malabar Princess behandelt Themen, die jede Familie betreffen.

Der Darsteller Jules Angelo Bigarnet ist hervorragend. Wie verlief das Casting?

Wir haben 400 Kinder getroffen. Ich habe vierzig Probeaufnahmen in Paris gemacht und drei Kinder ausgewählt. Die letzten Probeaufnahmen habe ich mit Jacques Villeret gedreht und Jules Angelo hat sich sehr schnell hervorgetan. Auch seine Familienverhältnisse haben eine wichtige Rolle bei der Entscheidung gespielt. ... Sein Vater ist Zirkusakrobat und seine Mutter Schauspielerin. Sie hat ihren Sohn drei Monate lang gecoach. Es ist ein Kind mit der Gabe zum Schauspiel.

Haben Sie beim Drehbuchsreiben an Jacques Villeret gedacht?

Ich habe von Anbeginn an Jacques Villeret gedacht, weil er diese erstaunliche Fähigkeit besitzt, in seinen Blick eine Mischung aus Schmerz, Großmut und Menschlichkeit zu legen. Ich wollte eine einfache Person, nicht die Karikatur des Bauern aus den Savoyen. Gaspard ist ein leidenschaftlicher Typ, voller Vitalität, den das Unglück hat erstarren lassen. Er ist ein gebrochener Mann, der es trotz aller Bemühungen nicht schafft, zu sprechen....

Ein Erwachsener, der sein Kind verliert, wie alt er auch ist, erlebt dies als große Ungerechtigkeit. Das ist eine Verletzung von der man sich schlecht, vielleicht niemals, erholt. Ich wollte Gaspard in seinen Schmerz einsperren und seine Rückkehr ins Leben zeigen. ... Das ist der Frühling des Alten – die Begegnung eines kleinen Jungen und seines Großvaters, die sich gegenseitig viel zu geben haben.

Können Sie uns etwas zu ihrem ästhetischen Konzept sagen?

Eine der wesentlichen Elemente des Projektes war der Berg, oder genauer das Massiv des Mont-Blanc, das mich fasziniert. Der Berg ist eine eigenständige Persönlichkeit. Ich hatte mich dazu entschieden, ausschließlich in der natürlichen Umgebung zu drehen, auch die Innenräume. Es gibt in dieser Welt eine solche Vielfalt, was die Höhe, die Jahreszeiten, die Stoffe, die Farben, die Temperaturen, den Himmel, die Vegetation betrifft... Ich wollte den Berg vollständig zeigen und ich versuchte die Kontraste zu erkunden, die verführerischsten ebenso wie die feindlichsten Facetten zu zeigen, je nach den Vorgaben des Drehbuchs.

Und wie habe Sie das gemacht?

Man muss gute Mitarbeiter haben und so leicht wie möglich agieren. Was eigentlich unmöglich ist, wenn man auf Cinemascope dreht. ... Zwei Alternativen haben uns viel geholfen: die permanente Verwendung der Steadicam (das vereinfacht stark den Dreh in den Bergen) und die systematische Verwendung einer Kamera HD nachts und in manchen Innenräumen (Gletscherspalte, Traum), die mit relativ reduziertem Material, eine hervorragende Qualität garantiert, zumindest, was das Licht betrifft. Diese Vorgehensweise wurde mir von Yves Angelo vorgeschlagen und erwies sich als sehr vernünftig

Die Tonspur, eine Mischung aus barocken und klassischen Klängen, ist erstaunlich...

Ich hatte schon einige Kompositionen von René Aubry gehört. Die Musik, die er für Malabar Princess geschrieben hat, gefällt mir wegen ihrer Dynamik. ... Ihre Einfachheit, ihr Rhythmus haften am Universum des Kindes. Der leichte Touch Exotik, der Einsatz von ungewohnten Instrumenten, führt zart Indien und das Geheimnis des Flugzeuges ein. Diese Musik enthüllt uns, was der Gletscher versteckt... Schließlich wollte ich, dass die Macht und Gewalt der Bergaufnahmen (die Lawine, die Flucht des Kindes auf dem Gletscher) kontrastieren mit der Einfachheit und Nüchternheit von Barcarolles und Mendelssohn.

Pressestimmen

Ein schöner, sehr differenzierter Film mit exzellenten Schauspielern... *Le Figaroscope*

Ein Kino, das uns bei den Gefühlen packt... *Le Point*

Moi César, 10 ans 1/2, 1m39

Kinostart in Frankreich: 2003

Land: Frankreich

Regie: Richard Berry

Buch: Eric Assous, Richard Berry

Darsteller/innen: Jules Sitruk, Maria de Medeiros, Jean-Philippe Ecoffey, Joséphine Berry, Mabo Kouyaté, Anna Karina u.a.

Bildregie: Thomas Hardmeier

Musik: Reno Isaac

Produktion: Europacorp

Produzent: Michel Feller

Deutscher Rechteinhaber: Telepool

Länge: 91 Minuten

Format: 35 mm, Cinemascope

Genre: Komödie

Synopsis

César Petit ist 10 1/2 Jahre alt, 1 m 39 klein, schüchtern und ein bisschen pummelig. Genau das Gegenteil von seinem Freund Morgan. Der ist gut in der Schule, ruhig, groß und stark, und hat nur ein einziges Problem: Er kennt seinen Vater nicht. Beide sind in Sarah verliebt, das schönste Mädchen der Schule. Wie soll César es bloß anstellen, ihr zu gefallen? César wundert sich über die Welt und die Erwachsenen, die ihm nichts richtig erklären. Da macht er sich eben seine eigenen Gedanken! Als sein Vater plötzlich verschwindet, behauptet César, er sitze im Gefängnis. ...

Und als es daraufhin zum großen Krach zu Hause und in der Schule kommt, haut César mit seinen beiden Freunden ab nach England: auf die Suche nach Morgans Vater. Damit aber fangen die richtigen Abenteuer erst an...

Eine originelle, phantasiereiche Komödie über Familie, Freundschaft, Schule und die erste Liebe.

Regisseur: Richard Berry

Richard Berry studierte am Pariser Conservatoire Schauspiel und begann seine Theaterkarriere 1972 an der Comédie Française. 1978 hatte er in *Mon premier amour / Meine erste Liebe* von Elie Choraqui seine erste große Filmrolle. Es folgen u.a. *L'homme fragile / Der zerbrechliche Mann* von Claire Clouzot und *Un assassin qui passe / Ein Mörder geht vorbei* von Michel Vianey (1980). 1982 hatte er mit *La Balance / Der Verrat* von Bob Swaim seinen ersten großen Kinoerfolg. Berry arbeitete mit Alexandre Arcady (u.a. *Le grand pardon*, 1982), Christine Pascal (u.a. *La garce* 1984, *Le petit prince a dit* 1992), Jacques Démy (*Une chambre en ville / Ein Zimmer in der Stadt*, 1982), Claude Lelouch (*Un home et une femme, vingt ans déjà / Ein Mann und eine Frau*, 1986) und Bertrand Tavernier (*L'appât / Der Lockvogel*, 1995). 2001 führte er für *L'Art (délicat) de la séduction* erstmals Regie. In seinem zweiten Film als Regisseur und Drehbuchautor *Moi César, 10 ans 1/2, 1 m 39* verarbeitete er Erinnerungen an die eigene Kindheit. Der Film erreichte in Frankreich ein Millionenpublikum. Zwischen zahlreichen Filmengagements als Schauspieler drehte er 2004 *La boîte noir / Black Box* seinen dritten Spielfilm über die Abgründe des Unbewussten. Derzeit ist der Gangsterfilm *L'immortel* mit Jean Reno in der Hauptrolle in Arbeit.

Richard Berry über den Film

Zum Hintergrund und Thema

Die Kindheit ist ein wesentlicher, grundlegender Lebensabschnitt. Auch eine glückliche Kindheit ist manchmal von schmerzhaften Erfahrungen geprägt. Vielleicht weil sie das vergessen wollen, entfernen sich die Menschen beim Aufwachsen von dieser Zeit. Sie bringen die leise Stimme in sich zum Schweigen, die kompromisslos und voller gesundem Menschenverstand die Welt kommentierte. Ich bin meiner Kindheit nahe geblieben, die leise Stimme ist nicht tot und ich wundere mich immer noch über viele Dinge, wie ein Kind, dass das Leben entdeckt. Von diesem Blick auf die Welt handelt der Film, von der Annäherung an die Existenz über die Gefühle eines Kindes.

Für den Film habe ich mich nur an die kleinen Traumata der Kindheit gehalten und die gravierenden Fälle beiseite gelassen. César hat die Sorgen die seinem Alter entsprechen. Er nimmt sich alles zu Herzen, er denkt kompromisslos. Er wundert sich permanent darüber wie die Erwachsenen ihn behandeln. Er versteht das nicht, vor allem weil man ihm nichts erklärt. Also beginnt er zu phantasieren...

In meinem Film rekonstruiert César die Wirklichkeit anhand der Dinge, die er kennt. Er gleicht das Schweigen aus, mit dem was ihm zur Verfügung steht, was er weiß, was er sich vorstellt. Er versucht sein Universum zu strukturieren, um sich darin wieder zu finden.

Die Familie

Wir haben uns für drei Typen von Familien interessiert, die es in unserer Zeit gibt: Man findet das klassische Elternpaar, wo, der Liebe zum trotz, zwangsläufig auch Probleme auftauchen. Es gibt das geschiedene Paar, wo die getrennten Eltern aus Schuldgefühl manchmal zuviel des Guten tun und zuviel Aufmerksamkeit schenken. Und schließlich die Familie mit nur einem Elternteil. Jedes Kind in diesem Film gehört einer dieser Art von Familie an.

Die Perspektive: Moi César, 10 ans , 1m29

Moi César zeigt einen Lebensabschnitt, den wir alle erlebt haben. Alles, was diese Figur erlebt nimmt man allein aus ihrer Perspektive wahr. Ich bin also von dem Prinzip der absoluten Subjektivität ausgegangen, vermittelt durch eigene Erfahrungen.

Für uns Erwachsene können seine Sorgen manchmal lächerlich erscheinen. Aber für einen Jungen kann eine einfache Frage, wenn sich keiner die Mühe macht, sie zu beantworten, so schwer wiegen wie ein existentielles Drama. Diese Wertedifferenz haben wir respektiert.

Kamera

Zunächst wollte ich die Kamera in der Höhe von César platzieren. Die Umgebung nimmt dadurch eine bestimmte Perspektive an. Die Leute erscheinen größer, die Zimmer und Orte haben andere Proportionen. Oft war die Kamera sogar noch subjektiver, genau an die Stelle von César gesetzt, z.B. in der Szene mit der Ohrfeige, den Gesprächen mit der Bäckerin oder den Großeltern.

Ton

Der Kommentar aus dem Off gibt die Gedanken von César wieder. Er ist authentisch, nicht zensiert, ehrlich und direkt. Er zeugt von der Kluft, die zwischen dem existiert, was ein Kind denkt, und dem wenigen, was es sagt oder was man es sagen lässt.

Ausstattung

Wir haben versucht die Wirklichkeit eines Kindes zu visualisieren. Die Farben sind intensiver; wir haben hohe, immense Gänge gesucht, um die Riesigkeit, die man in diesem Alter wahrnimmt, wiederzugeben. Die Zimmerdecken, die im Filmbild normalerweise abwesend sind, haben wir aufgenommen, da sie natürlicherweise Teil der Wahrnehmung eines Kindes sind, das nach oben blicken muss, um mit den Erwachsenen zu sprechen.

Erinnerungen

Viele Elemente des Films sind autobiographisch, darunter auch die Inspiration durch meine Tochter Joséphine [in der Rolle der Sarah]. Die Angst, verlassen zu werden, habe ich auch gehabt; das Gefühl zu lieben ohne wiedergeliebt zu werden, das kennen alle Kinder. Ich bin vertraut mit einem speziellen Humor, einem Rückzug vor den Erwachsenen, der mir viele Enttäuschungen beschert hat, einfach weil man ein Kind selten Witz zugesteht. Wenn man erwachsen ist, wird er als Qualität betrachtet, bei Kindern als Unverschämtheit.

Interview mit Hauptdarsteller Jules Sitruk

Wie bist Du auf die Abenteuer von *Moi César* gestoßen?

Als ich von dem Thema gehört habe, hatte ich sofort Lust daran teilzunehmen. Ich habe Richard Berry getroffen, aber ich war nicht dick genug für die Rolle. César soll ein bisschen fülliger sein als ich. Als Richard mich ausgewählt hat, wurde entschieden, dass ich Prothesen tragen müsste, die mich dicker machen. Es gibt sogar eine Szene, im Schwimmbad, wo durch eine Trickaufnahme, nur mein Kopf auf dem Bildschirm zu sehen ist. Der Körper gehört einem anderen Kind.

Was hast Du über das Drehbuch gedacht?

Das Drehbuch ist originell und gibt den Kindern wirklich Raum. Man entdeckt sie als Denkende mit wirklichen Sorgen, auch wenn es nicht dieselben Sorgen sind wie die der Erwachsenen. Der Kommentar aus dem Off gibt eine andere Sicht auf die Dinge. Es ist das ganze Leben eines Kindes, mit seinen Abenteuern und Gefühlen. Einmal ist das Kind nicht an einen Erwachsenen gehängt, sondern lebt sein eigenes Leben und ist selbst der Held.

Fühlst Du Dich Deiner Rolle nahe?

Es kommt vor, dass ich mehr denke als ich sagen kann. Da bin ich nicht der Einzige. Ansonsten bin ich weniger kompliziert als César. Ich habe weniger Zweifel und Ängste.

Wie hast Du Deine Rolle gelernt?

Ich arbeite an jeder Rolle, indem ich in die Figur eintauche. Mein Vater hilft mir dabei sehr. Zum Beispiel hat er mich eine Zeit lang vor dem Dreh César genannt. Das hilft mir, sie anzunehmen.

Übersetzte Auszüge aus dem Presseheft des Französischen Weltvertriebs Europacorps.

Pressestimmen

Kinder werden in dieser Geschichte ihre Worte, ihre Träume und ihre Ängste wieder finden, die Erwachsenen eine köstliche Mischung aus Vergangenheit und Gegenwart. *Le Figaroscope*

... ein origineller Familienfilm, der gleichzeitig lustig, feinfühlig und spannend ist. *Le Parisien*

Richard Berrys Führung der Schauspieler trägt zum Gelingen von *Moi César* ebenso bei wie sein bescheidener Blick auf die Kindheit, die als eine geheimnisvolle, für Erwachsene zum Teil unverständliche Übergangszeit wahrgenommen wird. *Le Monde*

Hop

Kinostart in Belgien: 2002

Land: Belgien

Regie/Buch: Dominique Standaert

Darsteller/innen: Kalomba Mbuyi, Jan Declair, Antje De Boeck, Ansou Diedhou, Emile M'Penza

Musik: Vincent D'Hondt

Produktion: Executive Productions, Signature Films, Sokan

Produzenten: Dominique Standaert, Michel Houdmont, Thierry De Coster

Deutscher Rechteinhaber: absolut MEDIEN

Länge: 104 Minuten

Format: 35mm, 1:1,85, Dolby Digital

Genre: Dramatische Komödie, Jugendthriller

Preise: Joseph Plateau Awards (Beste Belgische SchauspielerIn, Beste Musik), Cine Junior 94

Festival (Großer Preis, Publikumspreis), Buster International Film Festival (Regie), Festival de la

Roche sur Yon (Spezialpreis der Jury), Oulu International Children Film Festival (Regie), Cine-

magic World Screen Festival (Bester Jugendfilm)

Synopsis

Der 13-jährige Justin und sein Vater Dieudonné sind illegale Einwanderer aus Burundi, die in Brüssel leben. Eines Abends zapft Justin – während eines entscheidenden Fußballspiels – das Fernsehkabel der Nachbarn an, damit er und sein Vater den glanzvollen kongolesischen Fußballstar Emile M'Penza bewundern können. Doch die Nachbarn bemerken das und werfen wutentbrannt Justins Fernseher aus dem Fenster. Dieudonné wird von der Polizei verhaftet und sofort abgeschoben. Justin kann gerade noch entkommen und findet Zuflucht bei dem ehemaligen Anarchisten Frans und dessen Freundin Gerda, die zurückgezogen auf dem Land leben. Gemeinsam beschließen sie, Justins Vater wiederzufinden – mit allen Mitteln!

Eine spannender, witziger Film, der mit großer Leichtigkeit ernste Themen wie Terror, Gewalt und illegale Einwanderung behandelt. Von Kindern preisgekrönt!!

Regisseur: Dominique Standaert

Geboren 1957 in Bombay, verbrachte Dominique Standaert seine ersten Lebensjahre in Chicago und Kigali, bevor er in Belgien zur Schule ging. Nach dem Psychologiestudium und einjähriger Arbeit als Psychologe, begann er ein Studium der Filmregie an der belgischen Hochschule l'INSAS, das er 1984 mit dem Film *Les Aerogrammes de Pénélope* abschloss. Standaert arbeitete als Regieassistent und Herstellungsleiter, u.a. für die Filme *L'oeuvre au noir* von André Delvaux (1988), *Het Sakrament* von Hugo Claus (1990), *Taxandria* von Raoul Servais (1996), *Combat de Fauves / Der Mann im Lift* (1997) von Benoît Lamy. 1995 gründet er seine Produktionsgesellschaft Executive Productions SPRL. Sein Kurzfilm *Eau* (1997) wurde mehrfach preisgekrönt, u.a. beim Festival International de Namur. Seit 2001 lehrt Standaert Regie an der INRACI in Brüssel. Sein Langfilmdebüt *Hop* erhielt viele Preise auf internationalen Festivals und begeisterte vor allem Kinder und Jugendliche aus aller Welt. 2007 startete in Belgien Standaerts neuer Film *Formidable* über die ungleiche Freundschaft eines Arbeitslosen und eines erfolgreichen Geschäftsführers.

Interview mit Dominique Standaert

Wie haben Sie das Thema für Ihren ersten Spielfilm gefunden?

Vor ungefähr vier Jahren hörte ich im Radio, dass die belgische Polizei einen Afrikaner aufgegriffen hatte, der illegal bei uns lebte. Sein 12jähriger Sohn hatte fliehen können. Die Behörden standen nun vor der Frage, ob sie den Mann gleich abschieben sollten oder erst, wenn sie auch seinen Sohn hätten, um dann beide ausweisen zu können. Die Antwort war vollkommen logisch: Da der Mann keine Papiere habe, könne man nicht sicher sein, dass sein Sohn, wenn er denn gefunden würde, auch tatsächlich sein Sohn sei. Also auf der Stelle ab mit ihm nach Afrika! Als ich das hörte, war es, als hätte ich eine persönliche Botschaft gekriegt: Daraus musst Du was machen. Vielleicht bin ich auch „a big sentimental“.

So wie Ihr Anarchist Frans, der Justin hilft und ihn überhaupt erst auf die Terror-Idee bringt, um seinen Vater zurück zu kriegen.

Ich brauchte ihn, weil Terror keine Idee von Kindern, sondern von Erwachsenen ist – noch dazu eine dumme. Ausgangspunkt war das Paradoxon, dass die Behörden eines demokratischen Landes Leute nach Afrika zurückschicken, die nicht dorthin zurück wollen, und die - um bleiben zu können - bereit sind, Terror gegen eben dieses Land anzuwenden. Ein hoch explosives Thema, das ich beim Schreiben des Drehbuchs auf zwei verschiedene Arten ausdrücken musste. Zum einen musste ich darstellen, was genau mit dem Jungen passiert. Ich ging also zu mehreren Rechtsanwälten, um zu fragen, ob es z.B. möglich ist, jemanden tatsächlich bereits nach zwei Tagen abzuschicken. Ja, so ist es. Alles, was ich über die Abschiebung erzähle, kann genau so passieren. Ich habe es gründlich recherchiert. Auf der anderen Seite habe ich die Ebene des Terrorismus und natürlich spreche ich da auch vom Friedens-Nobelpreis, weil es immer das gleiche ist: wer bestimmt, wer Terrorist ist, wer Widerstandskämpfer. Ist Arafat ein Terrorist oder ein Held? Das ist eine schwer wiegende moralische Frage. Und wie können wir darauf antworten? In diesem Fall habe ich versucht eine Lösung zu finden, indem ich vorgebe, dass der Terror eigentlich nicht aus Schwarzafrika kommt, sondern von woanders eingeführt wurde. Das ist die Geschichte von Hannibal und den Pygmäen. Weil die Pygmäen sich weigern, Menschen zu töten, und Justin am Ende wieder entdeckt, dass er Pygmäe ist, entscheidet er sich gegen den Terror und findet die gewaltfreie Lösung.

Glauben Sie, dass die Kinder auch die politischen Implikationen verstehen?

Ja. Ich habe mit Kindern in mehreren westlichen Ländern darüber gesprochen und auch mit Kindern in Afrika, und auf beiden Seiten wurde der Film in seiner ganzen Dimension gut verstanden. Kinder sind ein tolles Publikum, weil sie so spontan reagieren. Sie fragen nie, warum ich in schwarz-weiß gedreht habe.

Warum haben Sie in schwarz-weiß gedreht?

Eigentlich haben wir alles in Farbe gedreht und nachträglich auf schwarz-weiß umkopiert, weil ich schwarz-weiß sehr mag und nach dem Anschauen der ersten Muster fand, dass diese Ästhetik sehr gut zu der Struktur des Films passt. Zum anderen gab mir die Farbe die Möglichkeit, die beiden Szenen zu Anfang und Ende des Films, wo sich der See rot färbt, so hervor zu heben, dass sich jeder das merkt. Es spielt aber auch eine Rolle, dass die meisten Szenen draußen in der Natur spielen, was eine aufwendige Farbkontrolle erfordert. Das wiederum kostet viel Zeit und Geld, was bei einem ersten Spielfilm natürlich fehlt.

In Berlin haben sich die erwachsenen Zuschauer gefragt, ob Ihr Film nicht eine Rechtfertigung des Terrorismus darstellt. Schließlich lässt sich Frans, der sich ganz aus seiner terroristischen Vergangenheit zurückgezogen hat, durch Justin reaktivieren.

Nein, *Hop* bricht keine Lanze für den Terrorismus, ganz im Gegenteil. Dafür steht auch das Symbol des blutroten Sees - ich denke doch, das kann jeder verstehen. Alles, was auf und um den Staudamm herum spielt, wurde übrigens zwei Tage nach dem 11. September 2001 gedreht. Nach allem, was da in New York passiert war, das muss man sich mal vorstellen! Nach diesem Schock war es nicht nur sehr kompliziert, die Dreherlaubnis zu kriegen, sondern auch ein Rie-

senproblem für uns, ausgerechnet diesen Teil aufnehmen zu müssen. Aber alles andere war bereits abgedreht und Sie können sich denken, wie genau ich geprüft habe, dass es da keine Missverständnisse gibt. Trotzdem hatte ich große Angst vor den Reaktionen, als eine der ersten Vorführungen von *Hop* im Lincoln Center von New York stattfinden sollte, weil man damit die Woche des belgischen Films eröffnen wollte. Aber dort verstand man den Film, die Produzenten mochten ihn und haben ihn sogar gekauft.

Wie haben Sie Ihren Hauptdarsteller – Justin – gefunden?

Ich habe ein casting mit mehr als 100 Jungen gemacht, natürlich nur mit Laien, weil wir in Belgien keine Agenturen für Kinderdarsteller haben. Einen geeigneten Jungen von 13 Jahren zu finden, ist nicht ganz leicht, weil ein Kind dieses Alters oft noch sehr jung oder schon wesentlich älter wirkt. Und nun noch einen jungen Schwarzen bei uns zu finden, der körperlich einem Teenager entspricht, psychisch aber schon weiter sein muss, nein, das war wirklich nicht leicht. Man muss ja schon an seinem Gesicht sehen, dass er sehr intelligent ist. Ich habe überall nach Justin Ausschau gehalten und Kalomba Mbuyi am Ende in einer Straßenbahn entdeckt. Er entsprach ganz meinen Vorstellungen, er ist auch in Wirklichkeit sehr klug und in der Schule sehr ehrgeizig.

Wie kam Emile M'Penza ins Spiel?

Die Fußballgeschichte war nicht von Anfang an drin, aber als ich am Drehbuch saß, erinnerte ich mich an das große Mannschaftsphoto, das auf den Champs-Élysées gezeigt wurde, als Frankreich 1998 Weltmeister wurde. ... Damals sprach man in Frankreich vom Sieg der Black Blond Beures – BBB – Black für Schwarze, Blond für Weiße und Beures für die Leute aus Nordafrika. Okay, manchmal ist Fußball wirklich sehr nationalistisch und dann wieder kann man da - in Frankreich, Deutschland oder sonstwo - wirklich auch schwarze Helden haben. Ja, und als ich an die BBB dachte, habe ich mir gesagt, dass wir in der belgischen Nationalmannschaft ja auch einen Schwarzen haben, M'Penza, der ja früher Stürmer bei Schalke 04 war. Ich habe ihn also gefragt, ob er mitmachen würde, und er war sofort dazu bereit. Daraufhin habe ich ein anderes Ende geschrieben - mein erstes war viel tragischer, aber gegen das Absurde geht man am besten mit Humor an. Und wenn man ein soziales Thema mit sozialem Humor verbindet, hat man mehr Publikum. Das wiederum ist eine gute Voraussetzung, um über das ganze Thema zu diskutieren.

Auszüge aus dem Interview „Keine Lanze für den Terrorismus“ von Uta Beth, erschienen in der KinderJugendfilmkorrespondenz Nr. 99/3/2004

Pressestimmen

Hop besticht durch sein perfektes Drehbuch. Was wie ein Jugendfilm beginnt, wird zu einem Krimi mit leichtem politischen Hintergrund, und allein, wie der Trick der Pygmäen schließlich Justin und seinen Vater wieder vereint, ist ein Glanzstück der klassischen Drehbuchstruktur mit lauter kleinen liebevollen Details.

Gerade dadurch, dass man nie genau weiß, was man erwarten soll, der Film aber im Nachhinein völlig „rund“ erscheint, wird *Hop* zu einem Höhepunkt des bisherigen Kinojahres. Mal bahnt sich eine subtile Liebesgeschichte an, dann kippt die leichte Unterhaltung in ein Drama mit lebensbedrohlichen Konsequenzen, und noch dazu ist *Hop* bis zum Schluss durchgehend spannend.

Thomas Vorwerk, satt.org

Rund um das mysteriöse ‚Hop‘ ist das Wort der wahre Gegenstand des Films, denn es geht darum, es zu ergreifen und sich Gehör zu verschaffen. *Hop* ist ein bescheidener Film, der mit seinen Figuren von der Macht der Geschichten träumt.

Anne Feuilleère, filmdeculte.com

La promesse

Kinostart in Belgien: 1996

Land: Frankreich/Belgien/Luxemburg/Tunesien

Regie: Luc und Jean-Pierre Dardenne

Buch: Luc und Jean-Pierre Dardenne, Léon Michaux, Alphonso Badolo

Darsteller/innen: Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Assita Ouédraogo u.a.

Kamera: Alain Marcoen, Benoît Deraux

Musik: Jean-Marie Billy, Denis M'Punga

Produktion: Les Films du fleuve, Touza Productions&Touza Films, Samsa Film, RTBF (Belgisches Fernsehen)

Produzenten: Luc und Jean-Pierre Dardenne, Hassen Daldoul, Claude Waringo, Jacqueline Pierreux

Deutscher Verleih: Peripher

Länge: 93 Minuten

Format: 35 mm, 1:1,66; Dolby A

Genre: Sozialdrama

Preise: u.a. Golden Spike, Internationales Filmfestival Valladolid, Bester Ausländischer Spielfilm, National Society Of Film Critics Award Los Angeles, Bester Film, Internationales Filmfestival Brüssel

Synopsis

Roger schleust illegale Einwanderer aus Afrika nach Belgien ein, bringt sie in einer dreckigen abbruchreifen Bude unter und nutzt sie skrupellos als billige Arbeitskräfte aus. Auch Sohn Igor hat seine Hände im Spiel. Doch eines Tages muss er mitansehen, wie sein Vater einen Schwarzarbeiter sterben lässt, um keinen Ärger mit der Polizei zu bekommen. Igor verspricht dem sterbenden Mann, sich um seine Familie zu kümmern. Wird er sein Versprechen halten?

Der Film zeichnet sensibel die Bewußtwerdung eines jungen Menschen nach, der sich erstmals gegen den Vater auflehnt und so selbstständig moralische Verantwortung übernimmt.

La promesse war der erste internationale Erfolg der Brüder Dardenne, die mittlerweile zu den wichtigsten zeitgenössischen Regisseuren zählen. Ihre packenden Sozialdramen stellen sich der Frage nach Menschlichkeit, Verantwortung und Moral in ökonomischen Zwängen und sozialen Notlagen.

Regisseure: Jean-Pierre und Luc Dardenne

Jean-Pierre und Luc Dardenne wachsen in der Nähe von Lüttich, in einer von Bergbau- und Stahlindustrie geprägten Gegend auf. Anfang der 70er Jahre studiert Luc D. Philosophie in Liège, während Jean-Pierre sich am Institut des Arts de Diffusion in Brüssel zum Schauspieler ausbilden lässt. 1974-77 drehen die beiden ihre ersten politischen Videofilme in den Arbeiterbezirken Walloniens. 1975 gründen sie die Produktionsfirma *Dérives*, mit der sie bis heute über 60 Dokumentarfilme und TV-Reportagen realisierten. 1986 entsteht der erste Spielfilm *Falsch*, der die Geschichte einer von den Nazis verfolgten jüdischen Familie erzählt. 1992 drehen sie *Je pense à vous / Ich denke an Euch*, eine Liebesgeschichte im Arbeitslosenmilieu. Mit ihrem dritten Spielfilm *La promesse* (1996), von der 1994 gegründeten eigenen Firma Les Films du fleuve produziert, machen sie erstmals international auf sich aufmerksam. Der Film wurde vielfach ausgezeichnet und war ein großer Erfolg bei Kritik und Publikum. 1999 folgte *Rosetta*, der den Kampf einer jungen Frau um Arbeit physisch unmittelbar spürbar macht. Die Dardenne-Brüder gehören zu den wenigen Regisseuren, denen die goldene Palme gleich zweimal verliehen wurde: Für *Rosetta* und 2005 für den Film *L'enfant / Das Kind*, ebenfalls mit Jérémie Renier (aus *La promesse*) in der Rolle eines jungen Mann, der gut und böse nicht zu unterscheiden vermag, und alles zu Geld macht, sogar sein eigenes Kind.

Ausgehend von einer realistischen Darstellung der sozialen Wirklichkeit werfen die Brüder Dardenne in ihren Filmen grundlegende philosophische und ethische Fragen auf: über Schuld und Sühne, Moral und Verantwortung. Immer wieder finden sie prägnante Konstellationen, in denen sich die aus der Not geborene schuldhaftige Verstrickung der Menschen und ihre dennoch existierende Fähigkeit zur Freiheit exemplarisch kristallisiert: Sei es in *Le fils* (2002), der die Beziehung zwischen einem Vater, der sein Kind durch einen Mord verloren hat, und dem jungen Mörder schildert, oder zuletzt *Le silence de Lorna / Lornas Schweigen* (2008), indem eine junge Frau sich die illegale Einwanderung nach Belgien durch die Scheinehe mit einem Junkie erkaufte, dessen Ableben von den Schleppern bereits einkalkuliert ist. Wie alle ihre Filme blieben die Dardenne-Brüder auch mit *Le silence de Lorna* ihrer Heimatregion Liège als Drehort treu. Die Ästhetik dieses ersten 35-mm Films unterscheidet sich stark von ihren früheren Filmen, die von der bewegten und beschränkenden Sicht der 16mm-Handkamera geprägt sind.

Jean-Pierre und Luc Dardenne zum Film

Motivation

„Wie kannst du schuldiger sein vor den anderen als alle anderen? Es gibt Mörder; welche Fehler hast du begangen, dass du dich mehr als alle anderen anklagst?“ „Meine geliebte Mutter, meine Angebetete, wisse dass jeder schuldig ist vor allen für alle und für alles. Ich weiß nicht, wie ich es Dir erklären kann, aber ich fühle, das es so ist, und das quält mich.“ Dieser Dialog zwischen Marcel und seiner Mutter in *Die Brüder Karamazov* von Dostojewski stand im Zentrum unserer Diskussion, als wir mit dem Niederschreiben des Drehbuchs von *La promesse* begannen und der Film ist zweifellos eine Art von Meditation über diesen Dialog.

Wir erzählen in diesem Film die Initiation zum moralischen Bewusstsein eines fünfzehnjährigen Jungen, der mit seinem Vater illegale Immigranten ausbeutet. Es geht um Initiation zum Gesetz, die eine Revolte gegen den Vater ist, eine Entdeckung des Menschlichen im Fremden, eine Metapher für Nord-Süd-Beziehungen.“

Die Vater-Sohn Beziehung

„Am Anfang war die Vater-Sohn-Beziehung, die sich innerhalb der letzten zwei Generationen so sehr verändert hat. In den 60er Jahren, musste der Sohn den Vater töten, um zu leben, um groß zu werden. Aber heute ist es umgekehrt. Der Sohn hat keinen Ort, wo er hin kann, und der Vater hat ihm nichts mehr weiterzugeben, keine Arbeit, kein Geld. Heute haben die Väter keinen Rückhalt mehr. Sie sind es, die die Söhne töten. Und die Söhne sind sich selbst ausgeliefert. Von diesem Hintergrund kam uns die seltsame Idee einer Fremden, aufgrund ihrer Traditionen und Wurzeln, ganzweit entfernt vom Sohn. Und doch wird sie es sein, die ihm die Werte beibringt, die der Vater nicht mehr hat.“

„Der Vater hat das Bewusstsein von gut und böse verloren. Er ist zynisch, wie die 80er Jahre. Er ist ein wilder Kapitalist geworden.... Er verkörpert wirklich das was ein Arbeiter werden kann in so einer Gegend, wie der, in der wir gedreht haben, die wir gut kennen, weil es unser Heimatdorf ist. Dort heißt es heute: jeder für sich. Es gibt überhaupt keine Strukturen der Solidarität mehr. Die Menschen haben Angst, sie finden sich ohne Kultur und ohne Werte dieser Kultur wieder. Sie denken nur noch an den Profit und sind bereit dafür alles zu tun. Wir kennen viele Typen wie Roger. Korrupte, Lumpen. Aber Roger bleibt ein Mensch, er liebt seinen Sohn wirklich, auf seine Weise. Alles was er tut, tut er für ihn.“

„Beim Schreiben sind wir der Regel von Simenon gefolgt: ‚Man darf über seine Figuren nicht urteilen‘. Wir zeigen nur, das ist alles. Wir zeigen, die moralische Schwäche von Roger. Er trifft seine Entscheidung, die Leiche zu verstecken, und zieht sie dann unerbittlich durch. Das ist eine Maschine, die man kaum bremsen kann, aber genau das tut der Sohn... Igor tut Böses in aller Unschuld. Er handelt instinktiv, ohne über die Konsequenzen nachzudenken. ... Er weiß nie was er als nächstes machen wird. Er ist wie ein Tier. Das Thema des Films ist das langsame Erwachen des Pflichtgefühls bei Igor. Er hält sein Versprechen und geht sogar weiter. Er sagt die Wahrheit, und verrät damit seinen Vater.“

Realismus und Fiktion

„Wir sind in einer Realität verankert, die wir zeigen möchten. Zugleich aber möchten wir Kino machen. Also wie macht man eine Fiktion, und erhält dabei das ‚Rohe, Ungeschliffene‘ der Menschen? In dem man eher mit der Bürste, denn mit dem Pinsel filmt. Indem man nie eine demonstrative, militante Kamera führt. Indem man die Figuren nie in Situationen stellt. ... Die Kamera muss filmen, als ob sie die Handlung die sich ereignet, nicht kennen würde, als wäre sie immer ein bisschen verspätet. Wir haben das vor dem Drehen geprobt. Wir wollten keine Maschinerie...“

„Die Kamera muss die Realität zeigen, ohne sie jemals zu kommentieren. Wir lassen die Gefühle mehr oder weniger chaotisch, heftig auf und abgehen und die Kamera muss wie wir immer etwas zu spät dran sein. ... Genauso haben wir es auch bei der Montage gemacht. Sie treibt schnell voran, es gibt keine Zeit auf einer Einstellung zu verweilen. Die Abwesenheit von Musik hat damit zu tun, dass wir das Ungeschliffene nicht abmildern wollten. Das war unsere Entscheidung, davon sind wir nicht abgewichen.“

Zu den Darstellern

„Wir wollten dass Igor zugleich Kind und Erwachsener ist. Während des Castings hat Jérémie Renier sehr wenig gesprochen, vieles passierte nur in seinem Gesicht, in der Mimik, der Haltung. Ein innerliches Spiel, das Hand in Hand geht mit einer sehr nervösen, sehr physischen Seite. Igor ist ein junger Mechaniker, das ist kein Junge von der Straße. Seine Persönlichkeit hat sich schließlich definitiv geformt, als wir die Kleidung anprobiert haben. An Olivier Gourmet interessiert uns die Gewöhnlichkeit, die Tatsache, dass er nicht das Gesicht eines Schauspielers hat, sondern wie jedermann wirkt. Er wirkt nett, sympathisch.“

Die soziale Realität: Immigration und Ausbeutung

„Die Ausbeutung illegaler Arbeiter ist eine immer stärker verbreitete Praxis in Westeuropa, in dem Maße wie die ökonomische Situation und die Beziehungen zwischen Nord und Süd härter werden. Man sieht wie sich das soziale Netz zunehmend auflöst, vor allen in Seraing, dort wo wir gedreht haben, ein Industrieviertel, wo es viel Arbeitslosigkeit gibt, wo das gewiefte Durchwurschteln die traditionellen Netzwerke der Solidarität und der gegenseitigen Hilfe verdrängt hat. Dieses Klima hat unsere Reflexionen geprägt und war Ausgangspunkt der Geschichte. ... Wir glauben, dass das Kino auch eine soziale Funktion hat. Das Kunstwerk hat einen Einfluss auf die Welt von Heute. Als Zuschauer, wollen wir solche Filme sehen.“

Auszüge aus Interviews in dem frz. und dt. Pressedossiers und www.cinergie.be

Das Prinzip der Bewegung

„Die Bewegung und die Geschwindigkeit im Kino symbolisieren meist eine Vorstellung von Freiheit, von Leben(digkeit) in seiner leuchtendsten Form. Hier ist die Bewegung eine der raffinierte Form der Entfremdung. Igor bewegt sich ohne Unterlass: den Befehlen seines Vaters folgend, rennt er von einem Ort zum anderen und kann nie an einer Stelle bleiben (vor allem nicht in der Garage, wo er seine Ausbildung machen sollte). Durch diese ununterbrochene Bewegung hält ihn der Vater unter seiner Kontrolle und die Bedingung seiner Befreiung wird es sein, anhalten zu können. Es gibt zwei große Szenen der Bewegungslosigkeit in dem Film, zwei Momente wo das Prinzip der Geschwindigkeit und der Aufregung unterbrochen wird: als Amidou vom Gerüst fällt und am Boden liegt, ein extrem gedehnter Moment, wo der Körper zu einem toten Gewicht wird, das die Erzählung beschwert; dann diese letzte Einstellung, in der Igor sich entscheidet anzuhalten (und somit alles anzuhalten) und Assita alles zu gestehen. Darin liegt die initiatori-sche Dimension des Films: der Übergang von Aktionen (vielfältig, unablässig, größtenteils ohne Bewusstsein für gut und böse) zu einer reiflich überlegten und feierlich begangenen Handlung. Diese Plansequenz ist wunderbar weil die Zeit darin aufgehoben scheint: sie dauert so lange bis die beiden Figuren, nachdem die Blicke einander ausgewichen sind, es schaffen, sich gegenseitig zu mustern. Dann kehren sie um, und durchbrechen die Regel der ständigen Flucht nach vorne. In diesem Film der Großaufnahmen, der auf den Prinzipien der Eingesperrtheit und der

Beschleunigung basiert, zeigt eine letzte Einstellung wie Igor und Assita langsam durch den Flur gehen, und damit endlich eine perspektivische Fluchtlinie öffnen. Diese Lücke zeichnen Luc und Jean-Pierre Dardenne auch in die Landschaft des zeitgenössischen Kinos, eine wahre und viel versprechende Frischluftzufuhr.“ Jean-Marc Lalanne in *Cahiers du cinema*

Pressestimmen

„*La promesse* ist kein ‚moralischer‘ Film, sondern einer über das spontane Entstehen von Moral durch den Anblick von fremder Not und Trauer.“ *Neue Züricher Zeitung*

„*La promesse* erzählt die Geschichte einer Menschwerdung, gegen alle Milieutheorien. Ein Thesenfilm ist dies aber keineswegs, sondern eine der wichtigsten Erkundungen realistischer Erzählstrategien im jüngeren europäischen Kino.“ *FAZ*

„Der Film bildet eine seltene Melange aus dokumentarischen und fiktiven Elementen, die durchaus harmonieren. Erdachte Realität und abgefilmte Wirklichkeit liegen dicht an dicht [...] Die Bildkompositionen [...] sind von geradezu schockierender Nüchternheit und unmittelbarer Direktheit. *La promesse* zeigt Bilder von einer derartigen physischen Kraft, dass sie wie ein Schlag in die Magengrube wirken.“ *Die Welt*

„So ist dieser mit der Dynamik des Actionkinos inszenierte Film zugleich eine Hommage an das Kino Robert Bressons, an *Argent* oder *Pickpocket*, so sehr präpariert die Inszenierung die äußere, bewusste Mechanik heraus – die routinierten, emotionslosen Bewegungen des Diebes, Fälschers, Lügners, Menschenhändlers und die maskenhafte Unbeweglichkeit des hinter dicken Brillengläsern verborgenen väterlichen Gesichts -, so sehr tut sich darin unparteiisch ein unheimlicher Abgrund auf. [...] Nicht nur im Film, sondern auch in der Realität trifft in *La promesse* der Norden auf den Süden und die filmische Welt der Brüder Dardenne [...] verbindet sich mit der Fabulationskraft einer Kultur, in der man noch um die rettende Macht des Symbolischen weiß, zu dem Besten, was das Kino versprechen kann: einer wahren Fiktion.“ *Freitag*

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain

Deutscher Titel: Die fabelhafte Welt der Amélie

Kinostart in Frankreich und Deutschland: 2001

Land: Frankreich, Deutschland

Regie: Jean-Pierre Jeunet

Buch: Jean-Pierre Jeunet und Guillaume Laurant

Darsteller: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Serge Merlin, Jamel Debbouze, Yolande Moreau, Artus de Penguern, Urbain Cancelier, u.a.

Erzähler: André Dussollier

Musik: Yann Tiersen

Produktion: Victoire Productions, UGC Images

Produzenten: Claudie Ossard, Brigitte Maccioni

Deutscher Verleih: Prokino Filmverleih

Länge: 120 Minuten

Format: 35mm, Cinemascope, Dolby SRD

Genre: Romantische Komödie

Preise: vier César (2002)

Synopsis

Es war einmal ein ganz besonderes Mädchen namens Amélie Poulain. Als sie noch ein Kind war, sah sie, wie eine Touristin von Notre-Dame auf ihre Mutter hinabstürzte, die auf der Stelle tot war. Ihr Vater war darüber so erschüttert, dass er von da an seine ganze Zuneigung einem Gartenzwerg schenkte. Amélie wächst auf sich allein gestellt auf und verlässt das Haus ihres Vaters, um Kellnerin in einem Café im Pariser Künstlerviertel Montmartre zu werden. In ihrem Leben nehmen die Phantasie und die kleinen Freuden des Alltags einen großen Platz ein. Eines Tages trifft sie einen Entschluss, der ihr ruhiges Leben völlig verändert: Sie möchte andere glücklich machen. So schreibt sie ihrer Hausmeisterin im Namen des verschollenen Ehemannes Briefe. Ihrem Vater macht sie Lust auf Reisen, indem sie seinen Gartenzwerg entführt, und ihn dank der Hilfe einer Stewardess um die Welt reisen lässt... Da begegnet Amélie einem mysteriösen Mann, Nino Quincampoix. Nino arbeitet teils im Sexshop, teils im Karussell und sammelt Passfotos, die er in Automaten findet. Amélie verliebt sich in ihn, doch sie ist zu schüchtern diese Liebe zu gestehen. Es beginnt ein Versteckspiel durch ganz Paris.

Regisseur: Jean-Pierre Jeunet

Jeunet beginnt seine Filmkarriere als Autodidakt. Zuerst dreht er einige Werbespots, Clips, Kurzfilme und Zeichentrickfilme. Mit Marc Caro drehte er seinen ersten Spielfilm, *Delicatessen* (1991), der sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum großen Erfolg hatte. In *Delicatessen* schuf das Regie-Duo eine ganz eigene skuril-morbide Atmosphäre, einen vom schwarzen Humor geprägten Regiestil, der auch ihren nächsten gemeinsamen Film auszeichnet: *La cité des enfants perdus / Die Stadt der verlorenen Kinder* (1995). In Amerika drehte Jeunet einen Teil der Alien-Serie: *Alien: Resurrection / Alien – Die Wiedergeburt* (1997). Es folgte *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2000), in dem erstmals ein heiterer, lebensfroher Blick auf die Welt überwiegt und der Jeunet und seine junge Hauptdarstellerin Audrey Tautou zu Weltruhm verhalf. In seinem folgenden Film *Un long dimanche de fiançailles / Mathilde – Eine große Liebe* (2004) ein Liebesdrama während des ersten Weltkriegs arbeiten die beiden erneut zusammen. In Kürze startet Jeunets neuer Film *Micmacs à tire-larigot*.

Schauspielerin: Audrey Tautou

Audrey Tautou zählt zu den bekanntesten französischen Schauspielerinnen ihrer Generation. 1976 in Beaumont geboren, studierte sie zunächst zeitgenössische Literatur. Nach einigen TV-

Fernsehserien und Kurzfilmen, spielte sie 1999 in Toni Marshalls Kinofilm *Vénus Beauté Institut* und erhielt dafür u.a. den César als Nachwuchstalent. Die Herzen des internationalen Publikums gewann sie im Jahr darauf als verträumt-verschmitzte Heldin Amélie in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain / Die fabelhafte Welt der Amélie* von Jean-Pierre Jeunet.

In kurzer Folge spielte Tautou seither u.a. in *À la folie, pas du tout / Wahnsinnig verliebt* (2002) von Laetitia Colombani, den Komödien von Cédric Klapisch *L'auberge espagnole* (2001) und *Les poupées russes / L'auberge espagnole – Wiedersehen in St. Petersburg* (2004) und dem Musical *Pas sur la bouche* (2003) von Alain Resnais. Der Erfolg von *Amélie* eröffnete ihr zudem auch die Tür zu internationalen Produktionen: 2002 spielte sie in Stephen Frears *Dirty pretty things / Kleine schmutzige Tricks*, 2003 in Amos Kolleks *Happy End* und 2006 in dem Hollywood-Blockbuster *The Da Vinci Code* von Ron Howard. Derzeit gibt sie Coco Chanel in dem Biopic *Coco avant Chanel / Coco Chanel – Der Beginn einer Leidenschaft* von Anne Fontaine.

Komponist: Yann Tiersen

Der Musiker und Komponist Yann Tiersen wurde Anfang der 70er Jahre in Brest/ Bretagne geboren. Er studierte am Nationalkonservatorium von Rennes, in Nantes und Bologna und gilt als Multi-Instrumentalist: Er spielt u.a. Klavier, Akkordeon, Mandoline, Bass, Gitarre, Banjo, Melodica, Vibraphon und nimmt viele seiner Stücke, auch den Soundtrack für *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* als Ein-Mann-Orchester auf. 1995 veröffentlichte er sein erstes eigenes Album *La valse de monstres*, 1998 gelang ihm mit seinem dritten Album *Le phare* der Durchbruch. Neben Musikalben und Konzerttourneen komponiert Tiersen auch mit großen Erfolg für Theater und Film, u.a. Erik Zonkas *La vie rêvée des anges / Liebe das Leben* (1998), André Téchinés *Alice et Martin / Alice und Martin* (1998), Wolfgang Beckers *Good bye Lenin* und zuletzt *Tabarly*, ein Dokumentarfilm von Pierre Marcel. Yann Tiersen verbindet unnachahmlich verschiedene musikalische Stilrichtungen: französische Folkmusik, Chanson und Musette mit Rock und Popmusik oder Klassik. Neben den spektakulären Soloarbeiten spielt er auch im/mit Ensembles, seien es die Wiener Symphoniker (für das Album *L'absente*, 2001) oder seine aktuelle Rockband, mit der er sein neustes Album *Yann Tiersen on tour* (2006) eingespielt hat.

Interview mit Jean-Pierre Jeunet

Die Figuren in Ihrem Film zeigen eine auffällige Sammelleidenschaft...

Ich bin selbst ein großer Liebhaber von Listen und Sammlungen. Ich sammle zum Beispiel Ideen dazu, was man alles sammeln könnte. Und einiges davon ist in den Film eingeflossen: Ninos Sammlung von Fußabdrücken im Zement oder seine Leidenschaft für Fotos, die er an Fotoautomaten aufliest...

Die Art und Weise, wie Sie die Figuren des Films einführen, diese Aufzählung ihrer Vorlieben und Abneigungen, erinnert stark an Ihren Kurzfilm *Foutaises*...

Ja, das ist auch ganz typisch für mich. Ich habe endlos lange Listen darüber, was ich mag und was ich nicht mag. Aber davon die passenden für den Film auszuwählen, war enorm schwierig, denn diese Vorlieben und Abneigungen müssen einerseits sehr persönlich sein und zu der jeweiligen Figur passen, aber andererseits doch auch jedermann berühren, jedem Zuschauer etwas sagen. Außerdem müssen sie auch noch optisch zu illustrieren sein...

Worin besteht Ihrer Meinung nach Audrey Tautous größte Qualität?

Mit ihr zu arbeiten, ist die reinste Freude. Sie spielt nicht einfach nur sich selbst, sondern sie versteht es, eine Figur sorgsam zu komponieren, was in Frankreich selten genug ist. Außerdem hat sie ein unglaubliches Gespür für das richtige Timing. ...

Für die Musik haben Sie Yann Tiersen gewonnen...

Ich hatte eigentlich bereits etwas anderes geplant, aber dann hat mich eines Tages eine Praktikantin mit dem Auto abgeholt und dabei eine Musik gespielt, die ich nicht kannte und die ich absolut großartig fand: Es war ein Stück von Yann Tiersen. Noch am selben Abend hatte ich alle seine Platten. Ich habe ihn getroffen, und wir hatten auf Anhieb einen sehr guten Draht zueinander.

der. Er hat uns neunzehn Stücke in fünfzehn Tagen komponiert! Außerdem hat er uns erlaubt, uns aus allen seinen Platten das auszuwählen, was uns gefiel... Allerdings fiel gerade diese Auswahl besonders schwer, weil alle seine Stücke zu den Bildern des Films passten. Idealere Bedingungen hätten wir uns nicht erträumen können.

Während der Dreharbeiten haben Sie gesagt, *Amélie* solle „die Menschen glücklich machen“. Warum haben Sie neuerdings Lust, die Menschen glücklich zu machen?

Das hängt vielleicht mit meiner persönlichen Entwicklung zusammen. Mit 47 Jahren hat man nicht mehr unbedingt zu denselben Dingen Lust wie vorher. Ich hatte noch nie einen durch und durch optimistischen Film gemacht, und genau das hat mich interessiert. An diesem Punkt meines Lebens, meiner Wegstrecke, hatte ich Lust, einen Film zu machen, der leicht und beschwingt ist, der zum Träumen verführt und einfach Vergnügen bereitet...

Poesie des Alltags

„Mit blühender Phantasie und kindlicher Präzision berichtet *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von den kleinen Dingen des Lebens. Wir werden an das Vergnügen erinnert, die Hand in einen Sack mit Getreide zu tauchen, Steinchen springen zu lassen und mit dem Kaffeelöffel die Kruste von Crème brûlée zu knacken. Die Magie des Alltags wird in einem Reigen von anrührenden Anekdoten, liebevollen Details und surrealen Gags beschworen. ... Viele der kleinen Anekdoten, die in *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* eingeflossen sind, hat Jean-Pierre Jeunet den Tageszeitungen entnommen. Auch zahlreiche Einflüsse von Film, Fernsehen und Comic sind erkennbar. So werden wir mit einer Informationsflut überschüttet, die im völligen Gegensatz zur Effektivität des klassischen Erzählkinos steht. Auch seine technischen Mittel setzt Jeunet mit verschwenderischer Opulenz ein, nutzt extreme Großaufnahmen, verzerrende Weitwinkel, raffinierte Kamerafahrten, abrupte Schnitte und Zeitraffer ebenso wie zahllose digitale Effekte. Trotz dieses postmodernen Bilderfeuerwerks hat *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* einen altmodischen Charme. Dazu trägt die für Jeunet typische satte Farbgebung, die an handkolorierte Postkarten erinnert, ebenso bei wie die stimmungsvolle Folklore der Musik Yann Tiersens. ... Jeunet behauptet nicht, dass jeder sein Glück im Leben finden wird. Doch er macht Mut, das Glück zu suchen und die Augen für die kleinen Wunder des Lebens zu öffnen.“
Marco Wirsch in *Metzler Filmlexikon*

Pressestimmen

„Der Film ist ein Rummelplatz der hübschen Einfälle, süß wie Zuckerwatte, künstliche wie die Geisterbahn, schwindelerregend wie ein Kettenkarussell. Und wahrscheinlich würde einem von all dem schnell übel werden, wenn Jeunet nicht immer noch eine Überraschung parat hätte. Die tollste von allen ist allerdings die Darstellerin der Titelfigur. ... Audrey Tatou ist wahrscheinlich die strahlendste Erscheinung, die seit Juliette Binoche im französischen Kino gelandet ist.“
Süddeutsche Zeitung

„Ein Stück Magie. Ein Juwel. Ein Schatz. Eine einzige Freude. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ist ein Film, wie man ihn nur allzu selten findet ... Dieser Film ist die Melodie des Glücks.“
Studio Magazine

„Endlich ist das so oft schlecht verwendete Wort ‚Meisterwerk‘ angemessen! ... Ein Heilmittel gegen Melancholie, eine humorvolle Liebesgeschichte, ein von Anfang bis Ende inspirierter Film, der die Tür zum Glück ein wenig öffnet.“ *Le Parisien*

„Hätten wir nur alle solch eine gute Fee: die schönste Eskapismus-Wolke am Kinohimmel seit langem.“ *Die Welt*

„... ein hinreißend poetisches Pariser Großstadt-Märchen“ *Augsburger Allgemeine*

„... zweifellos der beste Film des Jahres!“ *taz*

Persepolis

Kinostart in Frankreich: 2007

Kinostart in Deutschland: 2007

Land: Frankreich

Buch und Regie: Marjane Satrapi und Vincent Paronnaud

Comic: Marjane Satrapi

Französische Stimmen: Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Simon Abkarian, Danielle Darrieux, Gabrielle Lopes

Künstlerischer Leiter: Marc Jousset

Musik: Olivier Bernet

Schnitt: Stéphane Roche

Produzenten: Marc-Antoine Robert und Xavier Rigault

Produktion: 2.4.7. FILMS production

Deutscher Verleih: Prokino

Länge: 96 Minuten

Format: 35mm, 1:1,85, Dolby Digital

Genre: Animationsfilm

Preise: Jurypreis Internationale Filmfestspiele Cannes, César bester Erstlingsfilm und beste Adaptation, Preis des British Film Institute (Sutherland Trophy), Preis der Französischen Filmkritik, Preis der Kritikerverbände Los Angeles und New York, diverse Publikumspreise u.a.

Altersempfehlung: ab 9. Klasse (FSK ab 12 Jahre)

Synopsis

„Punk is not dead“ – das ist die Devise! Marjane ist 8 Jahre alt, als es im Iran zur islamischen Revolution kommt. Die Sittenwächter übernehmen die Macht, sie machen Vorschriften, wie man leben soll und verfolgen gnadenlos alle, die anders denken. Tausende landen im Gefängnis, Frauen müssen Kopftücher tragen, bald schon werden Männer für den Krieg gegen den Irak eingezogen. Aber Marjane denkt gar nicht daran, sich den Regeln zu unterwerfen. Viel lieber entdeckt sie Punk, ABBA und Iron Maiden, trägt unter ihrem Schleier Jeans und Turnschuhe und sagt, was sie denkt. Je älter Marjane wird, desto gefährlicher wird ihr rebellisches Wesen. Zu ihrer Sicherheit schicken die Eltern sie nach Österreich auf die Schule. Im Exil erfährt Marjane eine zweite Revolution: Freiheit aber auch Einsamkeit in der Fremde, Erwachsenwerden und erste Liebe. In phantasievollen schwarzweißen Zeichnungen erzählt die Regisseurin ihre Kindheit und Jugend. Den schrecklichen Erfahrungen von Repression, Krieg und Exil begegnet sie mit Witz und Wut, mit Energie und Lebensfreude. International preisgekrönter Verfilmung des Kult-Comics Persepolis!

Regisseurin und Comic-Autorin: Marjane Satrapi

Marjane Satrapi wurde 1969 geboren und wuchs in Teheran auf. Später besuchte sie in Wien die Schule und studierte nach der Rückkehr in den Iran Kunst, bevor sie 1994 endgültig nach Frankreich ins Exil ging. In Paris wurde sie durch befreundete Comic-Künstler beim Atelier des Vosges eingeführt, einem Künstlerstudio, das die wichtigsten zeitgenössischen Comic-Künstler versammelt. Das autobiographische Comic *Persepolis* erschien in Frankreich in vier Bänden, bereits der erste Band wurde mehrfach preisgekrönt, u.a. auf dem Comic-Festival in Angoulême, das als Cannes-Festival der Comic-Industrie gilt. 2004 erhält Satrapi den Comicpreis der Buchmesse in Frankfurt. *Persepolis* hat mittlerweile über 1 Millionen Leser in der ganzen Welt erreicht, es wurde in ca. 20 Sprachen übersetzt und ist in Amerika Schullektüre. Auch ihr neuester Comicband *Poulet aux prunes* wurde 2005 in Angoulême ausgezeichnet. Seit 2004 widmete sich Satrapi gemeinsam mit Vincent Paronnaud der Verfilmung ihrer Comics *Persepolis*, die im

Kino mit über 10 internationalen Preisen ebenfalls ein durchschlagender Erfolg wurde. Derzeit arbeitet sie erneut mit Paronnaud an der Verfilmung von *Poulet aux prunes*, als Realfilm.

Regisseur: Vincent Paronnaud

Vincent Paronnaud alias Winchluss (Künstlername) wurde 1970 in La Rochelle geboren und ist ein im Underground gefeierter Comic-Künstler. Zusammen mit seinem Freund und Kollegen Cizo schuf er die emblematische Comic-Figur „Monsieur Ferraille“, Hauptfigur der Zeitschrift *Ferraille Illustré*, deren Chefredakteur Paronnaud (gemeinsam mit Cizo und Frédéric Felder) ist. Zu seinen Soloarbeiten gehören *Super Négra* (1999), *Welcome To The Death Club* und *Pat Boone – Happy End* (2001). Die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums verdiente Paronnaud sich durch *Smart Monkey* (2004) bzw. *Wizz and Buzz* (2007, gemeinsam mit Cizo). Zusammen mit Cizo hat Paronnaud auch zwei animierte Kurzfilme gedreht: 2003 *Raging Blues* und 2004 *O' Boy, What Nice Legs*. *Persepolis* ist sein erster abendfüllender Film. Zudem ist Paronnaud auch Musiker. Gemeinsam mit Olivier Bernet, der die Musik zu *Persepolis* komponierte, ist er Bandleader von Shunatao, die Rockmusik mit Blues-, Jazz- und Elektroinflüssen versetzt.

Zum Titel: Persepolis

Persepolis bedeutet "Stadt der Perser". Auf der Höhe seiner Macht ließ der persische König Darius I. ca. 518 v. Chr. die Stadt Parseh errichten, die fortan Hauptstadt und Zentrum der Welt sein sollte und mit Opulenz und Reichtümern ausgestattet wurde. Die Griechen, deren Kolonialgebiete von den Persern einverleibt wurden, nannten diesen fernen Ort „Persepolis“. 330 v. Chr. setzte Alexander der Große die Stadt in Brand, übrig geblieben sind nur Ruinen, die aber zu den besterhaltenen und bedeutendsten Monumenten Vorderasiens gehören. Sie sind heute UNESCO Weltkulturerbe und befinden sich ca. 60 km nordöstlich der Stadt Shiraz.

Produktionsnotizen

Der Film *Persepolis* basiert auf den gleichnamigen Comics und ist doch ein vollkommen eigenständiges Werk geworden. Marjane Satrapi betont die gleichberechtigte Arbeit mit Co-Regisseur Paronnaud mit dem gemeinsam sie das Drehbuch schrieb und den Produktionsprozess leitete. In einer Zeit, wo die Animationsfilmer zunehmend auf Computer und 3-D-Animationen zurückgreifen, entschieden sich die beiden für einen klassischen Zeichentrickfilm in Schwarzweiß, der von den Animationsstudios Je Suis Bien Content und Pumkin 3D realisiert wurde: Es wurden insgesamt 80 000 Zeichnungen für 130 000 Bilder angefertigt. In der Ästhetik orientierten sie sich am Realfilm, beispielsweise in Hinblick auf die differenzierten Mimik der Figuren oder beim Schnitt: „Die üblichen Animationsmittel schienen uns nicht zu passen“ erläutert Paronnaud, „deshalb haben wir wie beim echten Film geschnitten, mit einem Haufen Jump-Cuts.“

Für die Stimmen, die wie beim Animationsfilm üblich zu Anfang aufgezeichnet wurden, konnten sie niemanden Geringeres als Catherine Deneuve (Mutter) und ihre Tochter Chiara Mastroianni (Marjane) gewinnen. Catherine Deneuve hatte sich bereits zuvor als Fan von Satrapis Comic geoutet: „Die Frische, Ambition und der Erfolg ihrer Arbeit erinnerte mich, wie auch das eindrucksvolle Statement, das sie transportiert, an Art Spiegelmanns *Maus*... Ich liebte es so sehr, dass ich in einem Zeitungsinterview bekannte, Marjane sei meine absolute Lieblingsautorin.“

Der einzigartige Offbeatcharme des Musikscores, der die verschiedensten Stilrichtungen miteinander verbindet, und trotzdem „keine Weltmusik, nichts zu Orientalisches“ hat, wie Paronnaud ausdrücklich wünschte, wurde von Olivier Bernet komponiert. Er bediente sich der verschiedensten Einflüsse und erzeugte die besondere Korrespondenz von Ton und Bild u.a. durch Wiederholungsmuster wie beim Platten-Scratching. Höhepunkt ist eine von Chiara Mastroianni gesungene Cover-Version von Survivors „Eye of the tiger“.

„Man kann sagen, dass der Film in vier Teile zerfällt, weshalb ich naturgemäß auch vier verschiedene musikalische Stimmungslagen kreierte habe. Die ersten beiden sind ziemlich besonnen und setzen hauptsächlich auf Streichinstrumente. Die Traumsequenzen und Dialoge mit Gott sind noch einfach gehalten: Klavier und ein paar Streicher. Spaß machte es in der ersten

Filmhälfte auch, die Leute beim Tanz zu Discomusik zu sehen. Das musste schließlich so klingen wie iranische Discomusik oder zumindest wie das, was ich dafür hielt. Für andere Szenen habe ich mich von einer iranischen Rock-CD inspirieren lassen, die mir Marjane geliehen hat. Der dritte und vielschichtigste Teil ist die Wien-Episode mit ihren Rock-Konzerten, den Hippies im Wald mit ihren Gitarren, den Nachtclubs, usw. Musik spielt eine sehr aktive Rolle im Film. Sie wird zum Teil des Schauplatzes und der Handlung. In einem Nachtclub sagt sogar einer der Charaktere: „Was für Scheiß-Musik!“, was eine echte Herausforderung darstellt, eine ästhetische Fingerübung, die für einen Musiker sehr aufregend sein kann.“ (Olivier Bernet)

Interview mit Marjane Satrapi

Haben Sie Ihren Comic auf die Leinwand bringen müssen, weil Sie das Gefühl hatten, mit dieser Geschichte noch nicht abgeschlossen zu haben?

„Als die Comics erstmals veröffentlicht wurden, waren sie sofort erfolgreich und ich bekam mehrere Angebote, *Persepolis* auch für die Leinwand zu adaptieren, insbesondere, nachdem die Bücher auch in den USA erschienen waren. Mir wurden sogar Projekte wie eine Fernsehshow im Stil von ‚Beverly Hills 90210‘ angeboten, schließlich ein Film mit Jennifer Lopez als meiner Mutter und Brad Pitt als meinem Vater – solche Dinge! Das war schon verrückt! Wenn ich ehrlich bin, hatte ich – vier Jahre, nachdem ich *Persepolis* geschrieben und gezeichnet hatte – das Gefühl, dass das Werk beendet war. Erst als ich mit Vincent über das Filmprojekt zu reden begann, wurde mir klar, dass das ... eine Möglichkeit war, etwas völlig Neues zu erfahren.“

Wussten Sie von Anfang an, dass es sich eher um einen Animationsfilm handeln würde als um einen Realfilm?

„Ja, ansonsten hätten wir wohl den universellen Anspruch der Geschichte verloren. Als Realfilm wäre eine Geschichte über Menschen herausgekommen, die in einem entfernten Land leben und anders aussehen als wir. Im besten Falle eine exotische Geschichte also, im schlechtesten ein ‚Dritte Welt‘-Film. Die Bücher waren deswegen auf der ganzen Welt ein Erfolg, weil die Zeichnungen abstrakt sind, schwarz und weiß. Ich glaube, dass das jedem dabei geholfen hat, sich damit zu identifizieren. Egal ob in China, Israel, Chile oder Korea, die Geschichte ist universell. *Persepolis* hat traumartige Momente und die Zeichnungen helfen uns dabei, Kontinuität zu wahren, während auch das Schwarz-und-Weiß ... in dieser Hinsicht sehr half, genauso wie die Abstraktion von Szenerie und Ort.“

War es schwierig für Sie, das Material auszuwählen, das Sie im Film behalten wollten?

„Am schwierigsten war es, damit anzufangen und mich erst einmal von der existierenden Erzählung zu lösen. Wir mussten bei Null anfangen, um mit dem gleichen Material etwas völlig anderes zu schaffen. ... Die Leute denken in der Regel, dass ein Comic wie das Storyboard für einen Film funktioniert, aber das ist natürlich nicht der Fall. Bei Graphic Novels basiert das Verhältnis zwischen Autor und Leser auf einer Art gegenseitiger Teilhabe. Beim Film ist das Publikum passiv. Er beinhaltet Bewegung, Sound und Musik, also sind das Design und der Inhalt der Erzählung ganz anders.“

Waren Sie sich beide von Beginn an über den Look des Filmes einig?

„Ja, ich denke, man könnte das als stilisierten Realismus bezeichnen, weil wir von den Zeichnungen wollten, dass sie Lebenswirklichkeit abbildeten und nicht wie ein Cartoon wirkten. Deshalb gab es, anders als beim Cartoon, auch eine große Bandbreite in Sachen Gesichtsausdrücke und Bewegungen. ... Ich war schon immer vom italienischen Neo-Realismus und dem deutschen Expressionismus begeistert und bald verstand ich auch warum: Das sind Nachkriegs-Filmschulen. Nach dem 1. Weltkrieg war die Wirtschaft in Deutschland derartig am Boden, dass sie es sich nicht leisten konnten, Filme „on location“ zu drehen, also wurden sie im Studio unter Verwendung von Stimmungen und aufregenden geometrischen Figuren gefilmt. In Italien pasierte nach dem 2. Weltkrieg das gleiche, aber die Dinge entwickelten sich genau andersherum – sie filmten auf der Straße mit unbekanntem Darstellern, weil sie kein Geld hatten. In beiden Schulen aber findet man die Art von Hoffnung eines Volkes, das durch einen Krieg gegangen

war und Verzweiflung erlebt hatte. Auch ich bin ein Nachkriegsmensch, der die acht Jahre Krieg zwischen dem Iran und dem Irak erlebt hat. Der Film ist in gewisser Hinsicht also eine Kombination des deutschen Expressionismus und des italienischen Neorealismus. Er beinhaltet sehr bodenständige und realistische Szenen genauso, wie eine extrem designorientierte Herangehensweise, mit Bildern, die fast schon an Abstraktion grenzen. ...“

Persepolis ist ein animierter Film mit vielen Charakteren...

„600 verschiedene Charaktere sogar! Und das ist sehr ungewöhnlich. Ich habe alle davon gezeichnet, ihre Frontansicht und ihr Profil. Danach zeichneten sie die Designer und Animatoren aus jedem Winkel, um ihnen Ausdruck und Bewegung zu verleihen. Um ihnen dabei zu helfen, wurde ich gefilmt, wie ich Szenen spielte. Das war der Schlüssel, um die Emotionen wahrhaftig rüberzubringen, um die richtige Balance zwischen Fantasie und Ernsthaftigkeit zu finden. Ich hatte auch den aufreibenden Job, die ‚Eye Of The Tiger‘-Sequenz zu choreografieren...“

Auch wenn Sie den Film universell verstanden wissen wollen, können Sie die Leute nicht davon abhalten, ihn auch vor dem aktuellen politischen Hintergrund zu sehen...

„Das ist richtig. Obwohl in meinen Augen der exotischste Teil der ist, der sich in Wien abspielt. Der Film urteilt nicht, er sagt nicht ‚das ist richtig und das ist falsch‘, er zeigt nur, dass die Situation viele Ebenen hat. Das ist kein politischer Film, der eine Botschaft verkaufen will. In allererster Linie ist das ein Film über meine Liebe zu meiner Familie. Trotzdem: Wenn ein westliches Publikum Iraner nach dem Film als die gleichen menschlichen Wesen ansieht wie den Rest von uns und nicht mit abstrakten Begriffen wie ‚Islamische Fundamentalisten‘, ‚Terroristen‘ oder der ‚Achse des Bösen‘ bekleidet, dann habe ich das Gefühl, etwas erreicht zu haben.“

Fehlt Ihnen der Iran?

Natürlich. Er ist meine Heimat und wird das auch immer bleiben. ... Es ist hart, sich vorzustellen, dass ich das vielleicht nie wieder sehe. Das fehlt mir. Andererseits lebe ich das Leben, das ich wollte. Ich lebe in Paris, einer der schönsten Städte der Welt, mit dem Mann, den ich liebe, einem Job, den ich mag, und außerdem werde ich für das, was ich gerne tue, auch noch bezahlt. Aus Respekt für jene, die im Iran geblieben sind, die meine Ideale teilen, aber nicht ausdrücken dürfen, fände ich es unangemessen und geschmacklos, mich auch noch zu beschweren. Hätte ich der Verzweiflung nachgegeben, dann wäre all das verloren gegangen. Deshalb werde ich bis zum letzten Moment meinen Kopf oben behalten und lachen, denn meine besten Seiten kriegen sie nicht. So lange man lebt, kann man protestieren und schreien, aber Gelächter ist immer noch die subversivste Waffe von allen.

Pressestimmen

„Persepolis ist ein großartiger Film.“ *Journale de Dimanche*

„Wer hätte gedacht, dass sich ein Comic dazu eignen würde, die Zerrissenheit eines Lebens im Exil auszudrücken?“ *Le Monde*

„Es ist selten, dass es sich ein Animationsfilm zur Aufgabe macht, von einer komplexen menschlichen und persönlichen Erfahrung zu erzählen ...“ *Le Figaro*

„Persepolis, dessen Titel an den Glanz Persiens und dessen Untergang erinnert, ... begegnet Glanz und Untergang der jüngeren iranischen Geschichte mit manchmal bitterer, niemals zynischer Komik. *FAZ*

„Der Film urteilt nicht, sondern überlässt es dem Zuschauer, Konsequenzen zu ziehen und die persönliche Geschichte in den politischen Kontext zu setzen, verbindet kongenial Traurigkeit und Leichtigkeit, Lebensfreude und Emotion.“ *Blickpunkt Film*

„... ein Film, der in der Lage ist, uns in einer Sequenz träumen, reisen, weinen und schreiend lachen lässt. Umwerfend!“ *Le Parisien*

Auszüge aus dem Presseheft des deutschen Verleihs

Entre les murs

Deutscher Titel: Die Klasse

Kinostart in Frankreich: 2008

Kinostart in Deutschland: 2009

Land: Frankreich

Regie: Laurent Cantet

Drehbuch: Laurent Cantet, François Bégaudeau, Robin Campillo

Roman: François Bégaudeau

Darsteller/innen: François Bégaudeau, Franck Keïta, Esméralda Ouertani, Rachel Régulier, Wei Huang u.a.

Kamera: Pierre Milon, Catherine Pujol, Georgi Lazarevski

Schnitt: Robin Campillo, Stéphanie Léger

Produktion: Haut et Court, France 2 Cinéma

Produzenten: Carole Scotta, Barbara Letellier, Caroline Benjo, Simon Arnal

Deutscher Verleih: Concorde

Länge: 128 Minuten

Format: 1:2,35; Dolby Digital | DTS | SDDS

Genre: Drama

Preise: Goldene Palme (Cannes), Französische Filmtage Tübingen, One Future Preis der Interfilm, Jugendpublikumspreis der Leipziger Filmkunsttage

Synopsis

Die 8. Klasse an einer der Pariser Mittelschule im 20. Arrondissement ist ein Mikrokosmos des heutigen Frankreichs mit seiner ethischen Vielfalt. Und sie ist ein Kampfschauplatz: Hier liefert sich Lehrer François mit Sandra, Souleymane, Khoumba und den anderen verbale Gefechte. Er möchte seinen Schülern nicht nur die französische Sprache, sondern auch Respekt und Toleranz beibringen, damit sie eine Chance auf Teilnahme an der französischen Gesellschaft haben. Sie aber haben keine Lust zu lernen, wollen sich selbst behaupten und sehen in ihm nur einen Vertreter des französischen Staates, von dem sie sich ausgeschlossen und diskriminiert fühlen. Was interessiert sie schon das veraltete „passé simple“? Und warum kommen im Unterricht keine Namen vor, die sie aus ihrem eigenen Umfeld kennen? Kulturen und Meinungen prallen aufeinander. Jeden Tag tritt François an, um die Aufmerksamkeit seiner Schüler zu gewinnen, er begegnet oft Desinteresse, Ablehnung und Aggression. Es ist eine Gradwanderung zwischen Spiel und Ernst, die nicht ohne Risiko bleibt...

Regisseur: Laurent Cantet

Laurent Cantet studierte in Marseille und an der Pariser Filmhochschule IDHEC. Nach dem Studium macht er mit den preisgekrönten Kurzfilmen *Tous à la Manif* (1993) und *Jeux de plages* (1995) auf sich aufmerksam. Sein erster Langfilm *Ressources Humain / Der Jobkiller* (1999) widmet sich dem Arbeitskampf in einem von Stellenrationalisierung betroffenen Unternehmen, den er über den Konflikt zwischen Arbeiter-Vater und Nachwuchsmanager-Sohn entwickelt. Der Film erhielt u.a. den César als bester französischer Debütfilm. Sein zweiter Langfilm *L'emploi du temps / Auszeit* (2001), die Tragödie eines Mannes, der den Verlust seines Jobs vor seiner Familie verheimlicht, wurde er in Venedig mit dem Goldenen Löwen und in Montréal mit dem Louve d'or ausgezeichnet. In *Vers le sud / In den Süden* (2005) mit Charlotte Rampling in der Hauptrolle widmet Cantet sich dem Tabu-Thema des weiblichen Sextourismus. Seine Arbeiten kennzeichnet dokumentarische Genauigkeit und melodramatische Intensität in der Darstellung sozialer Probleme. Dies konnte der Sohn von Lehrern bei der Verfilmung des Schul-Bestsellers *Entre les murs* von François Bégaudeau erneut unter Beweis stellen. Der ausschließlich mit Laiendarstellern gedrehte Film wurde 2008 mit der goldenen Palme in Cannes ausgezeichnet.

Autor und Darsteller: François Bégaudeau

François Begaudeau, der wie Laurent Cantet aus einem Lehrer-Elternhaus stammt, studierte zeitgenössische Literatur in Nantes bevor er an verschiedenen Schulen als Französischlehrer arbeitete. Parallel dazu ist er als Autor tätig, u.a. verfasste er vier Romane *Jouer Juste* (2003), *Un démocrate*, *Mick Jagger 1960-1969 / Der Tag an dem Mick Jagger starb* (2005), *Entre les murs / Die Klasse* (2006), *Fin de l'histoire* (2007). Seine Bücher und die regelmäßige Mitarbeit bei Zeitschriften wie *Inculte*, *Cahiers du cinéma*, *Transfuge*, *Playboy*, *Muze* und *Le Monde* sprechen für die Vielfalt seiner Interessen, die von Bildung, über Sport, Rock n'Roll bis Film reichen. François Begaudeau war in den 90er Jahren Sänger der französischen Rockgruppe Zabriskie point und arbeitet auch fürs Fernsehen. *Entre les murs* war Ausgangspunkt für seine Zusammenarbeit mit Laurent Cantet am gleichnamigen Film, für den Begaudeau als Darsteller des Lehrers, der die improvisierten Antworten der Schüler/innen „dirigiert“, zugleich auch die Rolle eines Co-Regisseurs innehatte. 2009 erscheint der neuste Roman des Multitalents *Vers la douceur*: 30 Episoden über Liebe, Sex und Freundschaft unter heutige Dreißigjährigen.

Interview mit Laurent Cantet und François Begaudeau

Zur Buchvorlage

Laurent Cantet: Vor den Dreharbeiten zu *In den Süden* hatte ich die Idee, einen Film über das Leben in der Schule zu machen. ... Ich wollte sie zeigen wie einen Klangkörper, einen Mikrokosmos, in dem es ganz konkret um Chancengleichheit geht, um Arbeit und Macht, um kulturelle und soziale Integration und um Ausgrenzung. ... Nach dem Start von *In den Süden* traf ich François, der gerade sein neues Buch *Entre les Murs* präsentierte. ... Als ich das Buch las, hatte ich das Gefühl, dass es in zwei Richtungen etwas zu meinem Projekt beitragen könnte. Zum einen das Material, eine Art dokumentarische Basis ... und vor allem die Persönlichkeit von François, seine sehr direkte Beziehung zu den Schülern. ...

François Bégaudeau: Das Buch sollte ein Schuljahr dokumentieren und sich eng an alltägliche Erfahrungen halten. Es existierte also keine klare narrative Linie, kein fiktionaler Plot um ein besonderes Ereignis herum. Aus diesem Material zogen Laurent und sein Ko-Autor Robin Campillo den Erzählbogen, der sie interessierte. Das Buch stellt eine Summe von Situationen dar, sie haben einige davon ausgesucht und in eine fiktionale Form gebracht. Sie haben keine spezifischen Figuren ausgewählt, sondern durch das Verweben von Figuren neue geschaffen.

Vor dem Drehen: Die Arbeit mit den Darstellern

Laurent Cantet: „Die Ausgangsidee war, eine real existierende Schule zu nehmen und während des Filmemachens alle am Schulleben Beteiligten zu integrieren. Unsere erste Anlaufstelle war die Françoise Dolto-Schule im 20. Pariser Bezirk und sie entpuppte sich sofort als die richtige (nur die Bauarbeiten hinderten uns, dort auch zu drehen). Alle Kids im Film sind Schüler dieser Einrichtung, alle Lehrer unterrichten dort Alle außer Souleymanes Mutter, die am meisten fiktionalisierte Figur, sind im Film die echten Eltern.“

Die Arbeit mit den Heranwachsenden begann Anfang November 2006 und dauerte bis zum Schuljahresende. Jeden Mittwochnachmittag boten wir offene Workshops an, und wer von der 6. und 7. Klasse Lust hatte, konnte teilnehmen. Die nicht mit gezählt, die nur einmal auftauchten, haben wir insgesamt um die 50 Schüler gesehen. Fast alle, die im Film mitspielen sind die, die das ganze Jahr bei der Stange geblieben sind. Die anderen haben von selbst aufgehört. Während des Jahres hat sich eine Klasse gebildet. François nahm an allen Workshops teil. Nach und nach haben wir die Schüler kennengelernt und mit ihnen gemeinsam gesucht, was sie von sich selbst auf die vorgeschlagenen Figuren übertragen können. Die Figuren des ursprünglichen Drehbuchs... wurden so präzisiert. Der junge Chinese im Buch beispielsweise, interessierte mich wegen seiner Schwächen in der französischen Sprache und wegen der Ausweisung seiner Eltern. Der junge Wei im Film verdankt dem Jungen, der ihn spielt, sehr viel. Wir haben nicht ein einziges Wort seines Selbstporträts geschrieben und auch nicht den Teil, wo er erklärt, wie er sich für andere schämt.

Im Verlauf des Prozesses haben sich fiktionale Charaktere herauskristallisiert. So war Arthur, das „Gothic Kid“ beispielsweise im Drehbuch nicht vorgesehen. Aber einige Wochen vor Drehbeginn kam die Kostümdesignerin, um die Kleidung zu inspizieren. Wenn einer von ihnen „gothic“ sein wollte, warum nicht. Arthur begeisterte sich dafür. Ich kann mir vorstellen, dass da etwas ist, was er gerne ausleben möchte, was er sich sonst nicht traute. Er ist mit Lust in die Fiktion eingetaucht. Ich habe seine Wahl zum Anlass genommen, seine Mutter zu fragen, ob sie diese Thematik nicht mit dem Lehrer diskutieren könnte. Das war übrigens die einzige Begegnung, die ich gesteuert habe. Die anderen Eltern haben ihre eigenen Themen vorgeschlagen, angelehnt an Erwartungen an ihre eigenen Kinder. ...

Derjenige, der seiner Rolle die meisten neuen Aspekte hinzufügte, ist Franck (der Souleymane im Film). Er ist ein sehr zurückhaltender und freundlicher Typ, genau das Gegenteil seiner Filmfigur. Gemeinsam haben wir mit ihm am Image des harten Jungen gearbeitet. Wir haben ihm einen neuen Look verpasst, sodass er sich anfangs wie verkleidet fühlte. Das ungewohnte Outfit half ihm, in den Charakter zu schlüpfen. Im Verlauf der Szenen war ich überrascht, zu welchen Gewaltausbrüchen er sich fähig zeigte. Esmeralda dagegen ist Esmeralda – ein ruhiges monolithisches Kraftzentrum. Sie fühlte sich immer wohl bei Machtspielchen und Konflikten. Was sie nicht hinderte, meine Ratschläge aufzunehmen. Ich glaube, besonders bei der Vorstellung von Platos „Der Staat“. Am Vorabend der Dreharbeiten hatte François mit ihr über das Buch gesprochen, das sie natürlich nicht gelesen hatte. Bevor die Kamera anging, habe ich sie gebeten, Sokrates so zu beschreiben als hätte sie ihn persönlich gekannt. Und vom ersten Take an lieferte sie eine Interpretation des Buches, die beides war, sehr präzise und zugleich lückenhaft. ...

François Bégaudeau: Parallel zu diesen Improvisationsszenen waren sie auch in der Lage, eine schon fest konzipierte Szene mit unglaublicher Natürlichkeit und schauspielerischer Präzision neu zu erfinden. Ob bei Schülern oder Lehrern, ich habe nie das Gefühl gehabt, dass sich irgendjemand von einer Szene überfordert fühlte. Pialat äußerte mal, „Wir vergessen, dass die Menschen `spielende Tiere´ sind“ (sein Ausdruck). Das ist besonders der Fall mit den Heranwachsenden des Films und vielleicht mit all den anderen ihres Alters. Die Schule verfeinert diese Fähigkeit, weil sie eine ständige Einladung zum Spielen einer Rolle ist, zum Verheimlichen und zum Beschummeln. Schlechte Schüler verfügen oft über dieses Talent, weil sie ihre Schwierigkeiten kompensieren müssen durch Schwätzen, Lügen und Stören.

Die Dramatik der Dialoge

François Bégaudeau: Ein Großteil der Jugendfilme zeigt die Protagonisten sehr sprachreduziert, abgesehen von Abdel Kechiches *L'esquive*. Für uns gab es kein Zögern. In „Die Klasse“ dominiert eine sehr sprachgewandte und lebendige Jugend anstatt einer melancholischen und gehemmten Jugend. ... *Die Klasse* arbeitet damit, wie mögliche Sprachdefizite jeden betreffen – alle Schüler sind beeindruckt von der Beherrschung der Sprache, die von einem Moment auf den anderen kippen kann – bei Schülern wie bei Lehrern.

Man wechselt ohne Unterlass vom Wortreichtum zur Unfähigkeit, sich auszudrücken. Auf seine Art verweigert sich der Film Allgemeinplätzen: sowohl dem Jammern über die Defizite in der Sprache der Jugendlichen, als auch der Idealisierung der Genialität „dieser Leute“.

Laurent Cantet: Der ganze Film ist um die Sprache herum konzipiert. Ich hatte Lust, die Reduelle in einer Klasse einzufangen, ungeachtet der Relevanz oder Richtigkeit, es zählte vor allem, das letzte Wort zu haben. Dieses Spiel beherrschen die Jugendlichen aus dem FF Es sind vor allem die üblichen Missverständnisse, die dazu führen, dass man sich nicht oder nur halb versteht. Bspw. die Doppeldeutigkeit des Wortes „Schlampe“, die den Konflikt auslöst. ...

Der Drehprozess

Laurent Cantet: Ich wollte, dass die Dreharbeiten die Improvisation der Workshops mit der gleichen Freiheit fortführen. Dazu war der Einsatz von HD-Video notwendig. ... Bei *Die Klasse* wollte ich zwanzig Minuten fortlaufend drehen, selbst wenn nichts passierte, weil ich wusste, es genügt ein Satz, und es geht los. Für die Klassenszenen begann François die Stunde mit einem bestimmten Thema. Wichtig war der Twist ab einem bestimmten Moment. Vorher haben wir die Situation zwei oder drei Schülern erklärt, die in der Szene agieren sollten und ihnen Hinweise

gegeben: Wenn François dieses oder jenes Thema anging, sollten sie diese oder jene Reaktion zeigen. Aber sie wussten nicht, wie wir zu diesem Punkt kamen. Die anderen entdeckten während des Drehs nach und nach, um was es ging. François leitete die Szene wie eine Klassenstunde und ich konnte während der Aufnahmen eingreifen, die Weichen neu stellen und den einen bitten, seine Idee zu präzisieren, den anderen, sich eine andere Bemerkung auszudenken. Es war erstaunlich, wie sie jedes Mal bei Null mit der gleichen Energie anfangen, die sie schon vor meiner Unterbrechung bewiesen hatten und wie sie meine Ratschläge genau aufnahmen. ...

Ich war schnell von der Notwendigkeit dreier Kameras überzeugt. Eine, die sich immer auf den Lehrer richtet, eine zweite auf den Schüler im Mittelpunkt der Szene und eine dritte für „Nebensächlichkeiten“ wie ein Stuhl, der die Balance verliert, ein Mädchen, das die Haare ihrer Freundin schneidet, ein Schüler, der vor sich hindöst ... – diese Alltäglichkeiten im Klassenleben, die wir nicht hätten inszenieren können. Aber wir mussten ebenfalls unerwartete Ausbrüche und sensible Momente einfangen, die bei einer Szene ad hoc entstanden. Der Klassenraum war quadratisch, wir haben ihn in einen rechteckigen umgewandelt mit einem technischen Korridor von zwei, drei Metern. Die drei Kameras standen auf der gleichen Seite, immer in die gleiche Richtung orientiert: Der Lehrer links, die Schüler rechts. Dahinter stand die Idee, die Schulstunden wie ein Tennismatch zu filmen, Lehrer und Schüler waren in gleichwertiger Position. Ich befand mich gegenüber den drei Kameras und signalisierte den Kameraleuten die Richtung, wo eventuell etwas passieren könnte. François und ich lernten nach und nach die Reaktionen vorauszusehen, und wussten, wann die Kamera bereit sein sollte. Die Art, wie François die Szenen leitete, nachdem wir Ziele und Resultate diskutiert hatten, erforderte ein großes Einverständnis zwischen uns, was eher selten ist zwischen Schauspieler und Regisseur. ...

Die Schule

Laurent Cantet: ...Nur wenige Lehrer riskieren so viel bei ihren Schülern: das Risiko, ins Schleudern zu kommen, das Risiko des Scheiterns. Es ist auf jeden Fall leichter zu behaupten, man habe dieses oder jenes Wissen vermittelt oder eine tolle Unterrichtsstunde geleistet als mit einer induktiven Methode zu arbeiten. Dazu gehört schon eine Portion Kaltblütigkeit, die viele Leute François vielleicht vorwerfen und ihn aber auch darum beneiden. Da ist ein Stück Sokrates in diesem Mann! ... Wenn der Lehrer mit den Schülern spricht als wären sie erwachsen, kann das schon hart sein, aber es ist oft beleidigender, wenn er sie mit Samthandschuhen anfasst. Das ist eine Art der Anerkennung ihrer aktiven Rolle im Klassenraum. Auch wenn die Annäherung mal in Konfrontation mündet, ist das Verhalten von François von Respekt gegenüber den Schülern geprägt, seine Gesprächspartner sind ihm die Mühe wert. ... Wenn man von Demokratie in der Schule überhaupt sprechen kann, da ist sie.

Pressestimmen

„Ein kleines Wunder ist dieser Film. Dem Schauspieler François Bégaudeau in der Hauptrolle und vielen Laien in den Nebenrollen gelingt es, den Zuschauer mitten hineinzuziehen in den kargen Klassenraum, in dem gut achtzig Prozent aller Szenen spielen. Wir teilen die Lust und die Last an der Sprache, wir wechseln zwischen dem Lehrer und seinen Schülern ständig die Seiten. Nie passiert in *Entre les Murs* etwas Spektakuläres, nie wirkt der Film falsch oder überzogen – und doch ist er ungemein amüsant und tief bewegend.“ *Spiegel Online*

„Der Film balanciert kunstvoll am Rande des Dokumentarfilms, so kunstvoll, dass man sich fragen muss, wie Cantet, sein Autor und Hauptdarsteller François Bégaudeau und ein Haufen Schulkinder das zum Teufel hinbekommen haben.“ *Süddeutsche Zeitung*

„Die Klasse zeichnet ein wahres Bild von den Rüttschulen dieser Welt und der zunehmenden Problematik der Ausgrenzung von sozial Schwachen, ohne dabei je sozialpädagogisch-mahnend den Zeigefinger zu heben. Stattdessen verbreitet der Film ganz nonchalant einen mitreißenden Optimismus.“ *Blickpunkt Film*

Auszüge aus dem deutschen und französischen Presseheft

Le dernier métro

Deutscher Titel: Die letzte Metro

Kinostart in Frankreich: 1980

Kinostart in Deutschland: 1981

Land: Frankreich

Regie: François Truffaut

Buch: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean-Claude Grumberg

Darsteller/innen: Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean Poiret, Andréa Ferréol, Heinz Bennent, Sabine Haudepin, Jean-Louis Richard, Richard Bohringer u.a.

Musik: Georges Delerue

Kamera: Nestor Almendros

Produktion: Les Films du Carrosse

Produzent: Marcel Bebert

Französischer Rechteinhaber: MK 2

Länge: 131 Minuten

Format: 35mm, 1,66:1; Mono

Genre: Drama

Preise: 10 César (Film, Regie, Drehbuch, Hauptdarsteller, Hauptdarstellerin, Kamera, Schnitt, Ausstattung, Musik, Ton)

Synopsis

1942. Paris unter deutscher Besatzung. Der gefeierte Theaterregisseur Lucas Steiner, ein deutscher Jude, befindet sich auf der Flucht. Er hat die Leitung des Montmartre Theaters seiner Frau Marion überlassen, die dafür kämpft, den Theaterbetrieb aufrecht zu erhalten. Doch das ist in einem Klima der Zensur, der Schnüffelei und der Hatz auf Juden nicht einfach. Wie soll sie Freunde von Feinden unterscheiden? Kann sie Jean-Loup Cottins, der weitreichende, dubiose Kontakte pflegt, die Regie des neuen Stückes überlassen? Was ist mit dem neu angeheuertem Schauspieler Bernard Granger, einem Frauenheld, der sich mit Fremden in einem Café gegenüber dem Theater trifft? Warum verhält sich die Kostümdesignerin Arlette Guillaume so feindselig? Und wohin verschwindet Marion selbst Nacht für Nacht? In den Kulissen des Theaters spiegelt sich die gesellschaftliche Realität eines von der Naziherrschaft betäubten Frankreich: Es ist ein Spiel um Liebe und Verrat, Widerstand und Kompromiss, Schein und Wirklichkeit. Ein tragikomischer Film über das alltägliche (Über-)Leben in einer Zeit der Entbehrungen und der Denunziation.

Regisseur: François Truffaut

François Truffaut ist einer der populärsten und bekanntesten Vertretern der Nouvelle Vague, die Ende der 1950er Jahren das französische Kino erneuerte. Als gefürchteter Filmkritiker der *Cahiers du cinéma*, rechnete er mit dem traditionellen handwerklich geschliffenen französischen Kino ab und forderte er eine „politique d’auteur“, eine filmische Autorschaft, bei der die unverkennbare Handschrift des einzelnen Regisseurs den Stil seiner Werke prägt. Nach drei Kurzfilmen, schuf Truffaut mit seinem ersten langen Spielfilm *Les quatre cent coups / Sie küsstest und sie schlügen ihn*, für den er 1959 in Cannes den Regiepreis gewann, eines der filmischen Manifeste der Nouvelle Vague.

Es ist der erste Film einer Reihe von Werken mit der von Jean-Pierre Léaud verkörperten Hauptfigur Antoine Doinel in der der Regisseur sein Alter Ego schuf: Im Laufe von 20 Jahren folgten vier weitere autobiographisch gefärbte Filme um die (Liebes-)Abenteuer des unreifen, verträumten Antoine Doinel, *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés / Geraubte Küsse* (1968), *Domicile conjugal / Tisch und Bett* (1970) und *L’Amour en fuite / Liebe auf der Flucht* (1979).

Als erklärter Verehrer von Alfred Hitchcock drehte Truffaut außerdem eine Reihe Filme in der Tradition des Film Noir, u.a. *Tirez sur le pianiste / Schießen Sie auf den Pianisten* (1960), *La Mariée était en noir / Die Braut trug schwarz* (1967), *Vivement Dimanche / Auf Liebe und Tod* (1983). Hinzu kam die Verfilmung von wahren Begebenheiten, wie *L'enfant sauvage / Wolfsjunge* (1970), *La Peau douce / Die süße Haut* (1964), *L'histoire d'Adèle H. / Die Geschichte der Adèle H.* (1975) und eine Reihe Literaturverfilmungen, u.a. der Science-Fiktion-Film *Fahrenheit 451* (1966) sowie *Jules et Jim / Jules und Jim* (1962) und *Les deux anglaises et le continent / Zwei Mädchen aus Wales und die Liebe zum Kontinent* (1971), die mit *La femme d'à côté / Die Frau von Nebenan* 1981 zu Truffauts großen Liebesfilmen zählen.

Bis zu seinem Tod 1984 schuf Truffaut 21 Spielfilme, drehte mit den wichtigsten französischen Schauspielern seiner Zeit und arbeitete mit Godard, Rivette und Spielberg zusammen. *Le dernier métro*, mit dem er sich erstmals der Welt des Theaters und der Zeit der Okkupation zuwandte, wurde mit legendären 10 Césars ausgezeichnet, es war sein letzter großer Publikumserfolg.

Schauspieler: Gérard Depardieu (Bernard Granger)

1948 in der französischen Kleinstadt Chateauroux geboren, jobbte Depardieu als Hilfsarbeiter, bevor er in den 60er Jahren zunächst am Theater, dann in kleineren Filmrollen das Schauspielern begann. Seinen Durchbruch hatte er 1974 an der Seite von Miou Miou mit *Les Valseuses / Die Ausgebufften* von Bertrand Blier. Seither hat Frankreichs beliebtester Schauspieler eine Vielzahl zentraler Figuren der französischen Kunst, Literatur und Geschichte verkörpert: von Danton (*Danton* von Andrzej Wajda, 1982), über Rodin (*Camille Claudel* von Bruno Nuyttens, 1987) und *Cyrano de Bergerac* (von Jean-Paul Rappeneau, 1989) bis hin zum Grafen von Monte Christo (*Le comte de Monte Cristo* von Josée Dayan, 1998). Depardieu wechselt mit Leichtigkeit von der Verkörperung des tollpatschigen Genussmenschen in populären Komödien wie *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) zu der Welt der französischen Autorenfilmer. So arbeitete er mit Marguerite Duras, Alain Resnais, Maurice Pialat, Jean-Luc Godard zusammen. Francois Truffaut drehte mit ihm nach *Le dernier métro* das Liebesdrama *La femme d'à côté*. Die Produktivität und die Vielseitigkeit dieses Titanen des Kinos, der bereits in mehr als 170 Filmen mitwirkte, ist ungebrochen: In den letzten Jahren spielte er unter anderem einen Liebenden in André Téchinés *Les temps qui changent* (2004), einen alternden Schnulzensänger *Quand j'étais chanteur / Chanson d'amour* (2006), einen Mafiaboss in *L'instinct de mort / Public enemy No 1: Mordinstinkt* (2008) und den Kommissar Bellamy in Claude Chabrols neustem Film *Bellamy* (2009).

Schauspielerin: Catherine Deneuve (Marion Steiner)

Catherine Deneuve entstammte einer Schauspielerfamilie und stand bereits mit 13 Jahren das erste Mal vor der Kamera in *Les Collégiennes* André Hunebelle (1957). Trotzdem bewog sie erst der große Erfolg ihres vierten Films, des 1964 mit der Goldenen Palme in Cannes ausgezeichneten Musicals *Les Parapluies de Cherbourg / Die Regenschirme von Cherbourg* von Jacques Démy, diese Schauspielerlaufbahn ernsthaft einzuschlagen. Trotz ihres Images als junges bildschönes romantisches Mädchen, wählte Deneuve schon früh psychologisch komplexe Rollen in Filmen von Roman Polanski (*Répulsion / Ekel* 1965) und Luis Buñuel (u.a. *Belle du jour – Schöne des Tages* 1967). Sie wurde früh international bekannt, drehte in Hollywood an der Seite von Jack Lemmon (*April Fools / Darling lass dich scheiden* von Stuart Rosenberg, 1969) und Burt Reynolds (*Hustle / Straßen der Nacht* von Robert Aldrich, 1976), und mit den italienischen Regisseuren Mauro Bolognini (*Fatti di gente per bene / Die Affaire Murri*, 1974) und Marco Ferreri (*Liza / Allein mit Giorgio* 1972). François Truffaut besetzte sie erstmals in seinem Kriminalfilm *La Sirène du Mississippi / Das Geheimnis der falschen Braut*, 1969) und bot ihr in *Le dernier métro* eine ihrer schönsten Rollen an. Seit *Hôtel des Amériques / Begegnung in Biarritz* (1981) ist Catherine Deneuve die bevorzugte Darstellerin für André Téchiné, mit dem sie zuletzt *La fille du RER* (2009) drehte. Berühmt für ihre Rollen in großen, populären Sittengemälden wie *Indochine* von Régis Wargnier (1992), dreht Deneuve auch heute noch regelmäßig mit jungen Talenten

wie François Ozon (*8 femmes / 8 Frauen*, 2001), Arnaud Desplechin (*Rois et Reine*, 2003, *Un conte de noël* 2008), Léo Carax (*Pola X*, 1998), Raoul Ruiz (*Le temps retrouvé / Die wiedergefundene Zeit* 1998), Julie Lopez-Curval (*Toi et moi*, startet demnächst). 1998 erhielt Deneuve für ihr Lebenswerk den Goldenen Ehrenbären in Berlin.

François Truffaut über seinen Film

„Als ich *Le dernier métro* drehte, wollte ich mir drei Wünsche erfüllen: die Faszination eines Theaters zu zeigen, die Stimmung der Besatzungszeit wieder zu geben, Catherine Deneuve in der Rolle einer Frau mit Verantwortung zu präsentieren. Suzanne Schiffmann und ich haben das Drehbuch geschrieben und es mit Einzelheiten aus den damaligen Zeitungen und aus dem Gedächtnis der Theater- und Filmleute angereichert. Das Ergebnis davon ist ein Liebes- und Abenteuerfilm, der – so hoffe ich – unsere tiefe Abneigung gegen alle Formen des Rassismus und der Intoleranz, aber auch unsere tiefe Liebe für all diejenigen ausdrückt, die den Schauspielberuf gewählt haben und ihn unter allen Umständen ausüben...“

Zum geschichtlichen Bezug

„Ich hatte gelesen, dass in Paris während des Krieges über 15 Theater von Frauen geleitet wurden, von Schauspielerinnen oder ehemaligen Schauspielerinnen. Meine Heldin sollte also eine Theaterleiterin sein und ich habe dabei sofort an Catherine Deneuve gedacht...“

„Ich hatte gelesen, dass Louis Jouvet, um den Zwangsmaßnahmen der deutschen Zensur zu entgehen, zu Beginn der Besatzung Paris verlassen hatte und nach Südamerika emigriert war. Ich fragte mich: Was wäre geschehen, wenn ein jüdischer Theaterdirektor aus Liebe zu seiner Frau die Flucht aus Frankreich nur vorgetäuscht hätte, um sich während des Krieges im Keller seines Theaters zu verstecken?“

„Weitgehend unbekannt ist dagegen, dass die französischen Pro-Nazis, ihren Männlichkeitskult proklamierend (für sie war Deutschland männlich und das besiegte Frankreich weiblich), die Homosexuellen in ihrem Hass auf die Juden einbezogen. Regelmäßig hetzten die faschistischen Kritiker gegen das ‚verjudete Theater von George Bataille‘ und das ‚weibische Theater von Jean Cocteau‘. Ich fühlte, unser Drehbuch musste diesem doppelten Rassismus Rechnung tragen, dessen sexuelle, affektive und obsessive Komponente Jean-Paul Sartre in *Überlegungen zur Judenfrage* so schlüssig aufzuzeigen gelang.“

Theater zur Zeit der Okkupation

„Während die Welt eine schreckliche Zeit durchzumachen hatte, war es für die Kunst eine große Epoche, besonders für das Theater. Es gab noch kein Fernsehen, und die Menschen lebten in Einsamkeit, Kälte, Not und Angst. Das Theater bot ihnen eine willkommene Abwechslung. Talentierte Autoren und Schauspieler stachelten sich gegenseitig zu großen Leistungen an. In diesen Jahren schrieben Sartre, Montherlant, Claudel und Anouilh ihre besten Stücke.“

Zum Titel

„Man stimmte in der Tat das Ende der Vorstellungen zeitlich mit der letzten Metro ab. Auch die Schauspieler trafen sich dort und tauschten Erfahrungen und Neuigkeiten aller Art aus. Daher auch der Titel unseres Films. *Le dernier métro* ist eine Veranschaulichung des bekannten amerikanischen Slogans *the show must go on*.“

Zur Form und zum Genre

„... ein Film über die Besatzungszeit sollte fast ausschließlich zur Nachtzeit und in geschlossenen Räumen spielen, er sollte die Epoche mittels Dunkelheit, Eingeschlossenheit, Frustration und Unsicherheit rekonstruieren und, als einzig strahlendes Element sollte er einige der Lieder in der Originalaufnahme beinhalten, die man damals in den Straßen hörte...“

„Eigentlich neige ich dazu, dramatische Komödien zu drehen, in denen sich heitere und tragische Dinge vermischen, ohne dass ich bei den Dreharbeiten schon genau wüsste, auf welcher Seite sich die Sache zum Schluss einpendeln wird. Bei dem Film *Le dernier métro* war das auch

so. Von seinem Aufbau her ähnelt er meinem Film *La nuit américaine*. Die Geschichte spielt hinter den Kulissen des Theaters, in der Welt der Schauspieler, und es gibt fünf oder sechs ungefähr gleichberechtigte Hauptfiguren. Man begegnet hier der klassischen und besonders in Frankreich so beliebten Einheit von Zeit, Raum und Handlung.“

Zu Catherine Deneuve

„Ich habe bei der Rolle der Theaterdirektorin in *Le dernier métro* sofort an Catherine Deneuve gedacht. Dabei hat sie diesen Typ Frau eigentlich nur selten verkörpert: Auf Marion Steiners Schultern lastet eine große Verantwortung, sie muss laufend Entscheidungen treffen und Urteile fällen. ... Catherine Deneuve kann auf überzeugende Weise zugleich ungeheuer fraulich und sehr energisch sein. Außerdem fasziniert mich an ihr, wie sie es schafft, durch ihre bloße Erscheinung ein Doppelleben zu suggerieren, an ein Geheimnis denken zu lassen, das sie umgibt. Man hat immer den Eindruck, sie behalte einen Teil ihrer Gedanken für sich, und ihr Innenleben scheint ebenso wichtig zu sein wie ihr äußeres Verhalten.“

Zum Erfolg

„Ich dachte: ‚Das amerikanische Kino präsentiert ständig Charaktere, die ihre Handlung konsequent zu Ende führen und hier zeige ich nur Leute, die an der Verwirklichung ihres Projektes gehindert werden und die von den Umständen gezwungen werden, sich allein mit dem Überleben zufrieden zu geben.‘ In dieser Hinsicht habe ich mich glücklicherweise getäuscht, wahrscheinlich kann das Publikum gerade wegen der vielen Hindernisse, die meinen Figuren im Weg stehen, mit ihnen mitfühlen und sich mit ihnen identifizieren.“

Ausschnitte aus Interviews in: Materialienband zum Film (Verlag der Autoren), Schriftenreihe François Truffaut (Hg. Robert Fischer, 1982), L'Avant Scène du Cinéma (Nr. 203-304, 1983)

Pressestimmen

„Ein Film von außergewöhnlicher Schönheit. Catherine Deneuve ist hinreißend. *New York Times*

„Warum nur bringen...die Franzosen so gute Tragikkomödien über die Zeit des Nationalsozialismus zustande, mit denen wir in keiner Weise mithalten können?“ *Brigitte Jeremias. FAZ*

„Welches Glück! Welches Vergnügen! Man ist hingerissen von so viel Intelligenz, so viel Sensibilität, so viel Menschlichkeit. Da ist er endlich, der große französische Film für das breite Publikum, der so oft versprochen wurde, der aber nie kam. François Truffaut beweist glänzend, dass ein Film für das große Publikum weder gewöhnlich noch anbiedernd sein muss. Ein bemerkenswertes Drehbuch, wunderbare Schauspieler, Dialoge, die echt klingen, eine klare beherrschte Inszenierung: man entdeckt Kino wieder als ein großes Fest.“ *Cinema*

„Die Kamera, die wie immer in den besten Filmen von François Truffaut beinahe als zufälliger Beobachter wirkt, indessen von klarer Treffsicherheit und rationaler Bestimmtheit; die zeitgeschichtliche Genauigkeit des Milieus im Montmartre, als es galt, nach dem Besuch eines Theaters ja nicht die letzte Metro zu verpassen, und die historisch situierbaren Anspielungen und Personen; die Ausleuchtung der Bilde, die subtilste Tiefe bis in die Hintergründe schafft; die Dialoge, die, wie stets bei diesem Autor, von einer empfindsamen Intelligenz und höchster dramaturgischer Präzision sind; und endlich die Schauspieler: Catherine Deneuve als Marion Steiner, die sich zu bedeutenden Charakterdarstellerin entwickelt hat, sowie Gérard Depardieu, dessen präsente Körperlichkeit auch die Gefühle und die Intelligenz seines Schauspielers Bernard Granger als ungebärdig wirken lassen.“ *Neue Züricher Zeitung*

„Es erstaunlich, mit welcher Präzision und Perfektion Truffaut, der bei Ausbruch des Krieges erst 6 Jahre alt war, die einem lange währenden Alpdruck gleichende Zeit der Besatzung und des Nazi-Terrors heraufbeschworen hat. Er vermeidet dabei tendenziöse Entgleisung; die französischen Kollaborateure, Kollaborateure oft eher aus Eigennutz denn aus Überzeugung, kommen nicht besser weg als blindwütige deutsche Nazis. Ein Film, den jeder sehen sollte.“ *Film-Telegramm*