

Programmdossier

Cinéfête 12

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

Inhaltsverzeichnis

Azur et Asmar	3
Yuki & Nina	6
Micmacs à tire-larigot	11
Le Hérisson	19
Le premier jour du reste de ta vie	27
Oscar et la dame rose	30
Molière	38

Azur et Asmar

Deutscher Titel: *Azur & Asmar*
Kinostart Frankreich: 25.10.2006
Land: Frankreich
Regie: Michel Ocelot
Buch: Michel Ocelot
Ton: Thomas Desjonquères, Cyril Holtz
Musik: Gabriel Yared
Produktion: Nord-Ouest Production, Mac Guff Ligne, Studio 0, France 3
Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Artémis Productions, Lucky Red, Zahorimedia, Intuition Films
Produzenten: Christophe Rossignon
Weltvertrieb: Wild Bunch
Länge: 1h39 min
Genre: Zeichentrickfilm, Märchen

SYNOPSIS

Es waren einmal zwei Kinder: Azur, Sohn des Schlossherren, und Asmar, Sohn der Amme. Beide wachsen unter der Fürsorge der Amme wie Brüder zusammen auf. Eines Tages reißt das Leben sie auseinander. Als sie erwachsen sind, machen sich beide auf den Weg die Fee Djinn zu befreien, wie sie es aus den Erzählungen der Amme kennen. Eine phantastische Abenteuerreise durch den geheimnisvollen Orient beginnt.

Ein buntes Märchen und eine Allegorie auf die Verständigung unterschiedlicher Kulturen, liebevoll und mit viel Phantasie gezeichnet.

INTERVIEW MIT MICHEL OCELOT

Mochten Sie die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht, als Sie ein Kind waren?

Ich kannte sie kaum. Ich hatte ein Kinderbuch von *Aladin und die Wunderlampe*. Erst später habe ich die erste und immer noch bekannteste Übersetzung dieses monumentalen Werkes von Antoine Galland ganz gelesen. Sie war enorm erfolgreich in Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV, ein Erfolg, der sich dank dieser französischen Übersetzung dann über die ganze Welt ausbreitete. Der verfeinerte Stil, in dem sie geschrieben war – sie sollte dem Hof von Versailles gefallen – vermittelte zwar nicht die Lebendigkeit des Originals, aber sie hatte ihren eigenen Charme. Die weltweite Popularität wirkte auch auf die arabische Welt zurück, wo man zuvor kein großes Interesse an dieser Sammlung von populären Geschichten gezeigt hatte und nun – nach Gallands Veröffentlichung – anfang an eigenen Versionen zu schreiben. Ich habe dann die moderne Übersetzung von Roger Khawam gelesen, welche näher am Original ist. Beide Versionen üben einen großen Zauber auf mich aus.

Wie kamen Sie auf die Idee von *Azur & Asmar*?

Einen Animationsfilm zu machen bedeutet, dass man sechs Jahre seines Lebens einem Thema widmet. Welches Thema war meinem Herzen am nächsten? Einerseits die Menschen, die sich gegenseitig hassen – denn so sind sie erzogen worden – die sich gegenseitig bekriegen, und andererseits die Individuen – es gibt sie auf beiden Seiten –, die sich nicht anpassen, die sich respektieren und lieben trotz des Stacheldrahtzaunes, der sie trennt. Das ist, was mich am tiefsten berührt. Zuerst dachte ich an Frankreich und Deutschland, aber das wurde schon so oft behandelt, und wir leben jetzt in Frieden, so dass ich nicht zu einer solch schrecklichen Periode zurückkehren wollte, die auf jeden Fall hinter uns liegt. Dann dachte ich daran ein feindliches Land zu erfinden, mit einer Phantasiesprache. Was für eine schlechte Idee ein feindliches Land oder eine künstliche Sprache zu erfinden! Eine reale Sprache ist viel interessanter. Und

ich dachte an das alltägliche Leben in Frankreich und der ganzen Welt. Ich wollte nicht länger einen Krieg behandeln, sondern eine gewöhnliche Feindschaft zwischen Einheimischen und Einwanderern, und, um es weiter voran zu treiben, zur gleichen Zeit zwischen dem Westen und dem Nahen Osten. So habe ich mein Thema gefunden! Ein sehr zeitgemäßer Inhalt, behandelt in einem wunderschönen Märchen. Es macht mich traurig und ärgert mich, das augenblickliche Klima von Disharmonie zu sehen, welches künstlich ist. Ich kenne das Thema gut – ich selbst war feindselig, statt glücklich zu sein. Nachdem ich meine Kindheit in Afrika, in einer kleinen Stadt, in einer kleinen Schule verbracht hatte, fand ich mich wieder in einer großen Stadt in einem riesigen *Lycée* unter grauem Himmel. Ich war nicht vertraut mit den Regeln, so dass ich oft bestraft wurde obwohl ich das unschuldigste Kind auf der Schule war. (...)

Also war es diese Idee, die Sie den ästhetischen Kosmos des Films entwickeln ließ, und nicht anders herum...?

Ja, ich startete mit der Moral, einem gegenwärtigen Wunsch. Die Bilder von fernen Ländern, der Maghreb und die islamische Welt kamen später. Aber ich bin schon seit langem von der mittelalterlichen islamischen Kultur begeistert, die sich über ein immenses Gebiet erstreckte. Als Franzose fühlte ich, dass ich erst Nordafrika behandeln musste. Das macht in der Tat den größten Teil des Dekors und der Kostüme aus. Aber ich habe mit Elementen aus allen möglichen Gegenden gespielt, die mich anzogen, von Andalusien bis zur Türkei, einen Umweg über Persien nicht zu vergessen.

Bevor wir auf ihre Inspirationsquellen zurückkommen, bitte ich Sie uns die Stationen der sechsjährigen Arbeit zu erläutern, die sie erwähnten.

Zuerst ist da das Konzept: Ein Thema finden und es schriftlich ausarbeiten. Wenn dies geschehen ist, gehen die Sachen sehr schnell. Für *Azur & Asmar* dachte ich, nachdem ich einmal die Beziehungen zwischen Frankreich und dem Maghreb als Thema ins Auge gefasst hatte, über zwei Pflegebrüder nach, mit sehr klaren Positionen – einer reich, einer arm – dann stellte ich mir vor, ihre Rollen im Verlauf der Geschichte zu vertauschen. Ich habe den ersten Entwurf des Drehbuches in zwei Wochen geschrieben. Dann kommt die riesige Aufgabe, Nachforschungen anzustellen und zu zeichnen. Es waren über hundert deutlich profilierte Charaktere und zweihundert Statisten zu erfinden. Ich zeichnete die Hauptanimationsmodelle, jeden Charakter von vorne, im Dreiviertelprofil, im Profil, in Dreiviertelrückansicht und Rückansicht sowie einige wichtige Gesichtsausdrücke und Haltungen. Bei den Nebenpersonen lasse ich mir helfen. Wir bemühen uns, historisch und geographisch genau zu sein. Das heißt nicht, dass man sich keine Freiräume nehmen kann, zumal es zwischen der Antike und dem 16. Jahrhundert keine Bilder aus dem Maghreb gibt aufgrund religiöser Verbote. Ich bereite den ganzen Film als Comic Strip oder Storyboard vor, mit allem, was auf der Leinwand erscheinen wird. Dafür brauche ich ein Jahr. So früh wie möglich beziehe ich meine Mitarbeiter mit ein. Alle 1300 Einstellungen des Film sind in einem Ordner definiert, in dem man die Kadrierung des Bildes findet, die Hauptpositionen der Figur im Bild, die Skizze des Dekors, Angaben zu Dialogen und Kamerabewegungen. Diese Arbeit, mit einer kleinen Crew, hat zwei Jahre gedauert. Dann kommt die Ausarbeitung der Hintergründe, dann die digitale Ausarbeitung der Figuren und eigentliche Animation, was eineinhalb Jahre gedauert hat. Und schließlich kommen noch einige Monate Post-Produktion hinzu.

Kommen wir zurück zur Erzählung. Werden Sie von bestimmten Märchen inspiriert, wenn Sie solche Charaktere wie die Fee der Djins, den scharlachroten Löwen oder den Riesenvogel erfinden, der mich stark an den Vogel Roch in *Sindbad* erinnert.

Azur & Asmar basiert auf keinem Märchen. Ich habe sowohl die Fee der Djins als auch den scharlachroten Löwen mit den blauen Krallen erfunden. Bei den Djins bestand meine Aufgabe darin, überhaupt eine genaue Vorstellung zu entwickeln, weil es keine traditionellen Bilder dafür gibt. Der Saïmourh hingegen ist ein mythischer Vogel der persischen Märchen. Er kann andere Namen haben, wie der von Ihnen verwendete Name Vogel Roch. Das Motiv eines riesigen Vogels, der Menschen sowohl tragen als auch sie fressen kann, begegnet häufig in den Märchen. Der, den wir zeigen, stammt direkt aus persischen Miniaturen. Er wurde entwickelt von Anne-Lise Koehler, der großartigen Künstlerin, die auch für die Hintergrundbilder verantwortlich war. Die andere Person, die mir von Anfang an bei den Figuren und dem Layout geholfen hat, ist Eric Serre. Er war mein Regieassistent und es war eine große Freude, mit ihm zu arbeiten. Diese beiden Ausnahme-Persönlichkeiten hatten schon bei *Kiriku und die Zauberin* eine entscheidende Rolle gespielt.

Wie haben Sie all die Informationen über Nordafrika gesammelt, die Architektur, die Pflanzen und die Kultur des Maghreb, die den Hauptteil der Hintergrundbilder des Films liefern?

Bücher, Bücher und nochmals Bücher! Ich liebe das. Es ist wirklich eine große Freude für mich, mich in schöne Bildbände zu versenken, auch ohne berufliches Alibi. Aber mittlerweile ist das Internet eine weitere kostbare Quelle.

Wurden Sie für die Hintergründe auch von bestimmten Bauwerken inspiriert?

Ja. Ich habe die großen Moscheen in Istanbul benutzt. Ihre Architektur ist wiederum inspiriert von der Hagia Sophia, einem christlichen Gotteshaus. Alles ist verbunden und das passt zur Aussage des Films. Sie werden auch einige Bauwerke aus Andalusien, verschiedenen nordafrikanischen Ländern, Elemente der gesamten südlichen und östlichen Mittelmeerküste wiedererkennen. Ich wollte, dass die Menschen erkennen, dass die Hintergründe nach realen Vorbildern entworfen wurden. Ich wollte dem Publikum sagen: „Diese wunderbaren Orte existieren – fahren Sie hin und schauen Sie sie sich an“.

Haben Sie sie selber angeschaut?

Leider war ich nie in Andalusien, aber ich habe Marokko, Tunesien und Algerien besichtigt, bevor ich die Geschichte entwickelt habe.

Sind Sie dort mit dem Zeichenblock hingefahren?

Ja, aber vor allem mit einer Kamera. Ich habe dort viele Ideen gefunden, manchmal auch Fehler gemacht. So habe ich aus jedem Winkel Aufnahmen von Kaktusfeigen gemacht, weil ich dachte, dass sie wunderbar aussehen und sich gut für Hintergründe eignen würden. Aber später entdeckte ich, dass sie aus Amerika stammen und im Mittelalter noch gar nicht in der Alten Welt existierten! Ich musste also alle Kaktusfeigen, die ich mir für den Hintergrund vorgestellt hatte, wieder ausreißen. Ich studierte auch die Kostüme des ganzen Nahen Ostens. (...)

Glauben Sie, dass diese Märchen sowohl Erwachsenen erzählt werden können, deren Bereitschaft zum Staunen sie ansprechen, als auch Kindern, zu denen Sie über wichtige Lebensfragen sprechen?

Die Antwort kennen Sie selbst! Leute fragen mich oft, wie ich Kinderfilme mache. Mein Geheimnis ist, dass ich niemals Kinderfilme mache, weil Kinder nicht an Filmen interessiert sind, die nur für sie gemacht wurden! Kinder müssen die Welt kennen lernen und neue Dinge entdecken. Sie müssen nicht auf bekanntem Terrain bleiben oder alles sofort verstehen. Meine Filme sind für die ganze Familie gemacht, und ich will alle zusammenbringen. Ich sage manche Dinge nicht in schonungsloser Weise, weil Kinder im Publikum sitzen, aber ich sage alles. Ich kann keinen Film machen, der mich nicht interessiert. Ich bin der erste Adressat meiner Filme, beides als Erwachsener und als Kind, weil ich jedes Alter in mir trage.

FILMOGRAPHIE MICHEL OCELOT

2011 *Les Contes de la nuit*

2006 *Azur et Asmar*

2005 *Kirikou et les bêtes sauvages*

2000 *Princes et Princesses*

1998 *Kirikou et la sorcière*

(Quelle: Presseheft des französischen Verleihs Nord-Ouest)

Yuki & Nina

Deutscher Titel:	<i>Yuki & Nina</i>
Kinostart Frankreich:	9. 10. 2009
Kinostart Deutschland:	16.06.2011
Land:	Frankreich/ Japan 2009
Regie:	Hippolyte Girardot, Nobuhiro Suwa
Buch:	Hippolyte Girardot, Nobuhiro Suwa
Kamera:	Josée Deshaies
Schnitt:	Laurence Briaud, Hisako Suwa
Musik:	Lily Margot, Doc Mateo
Produzenten:	Kristina Larsen, Michiko Yoshitake
Deutscher Verleih:	Peripher Filmverleih
Länge:	92 Minuten
Format:	35 mm, Dolby SRD-DTS
Genre:	Drama
Preise / Festivals	Quinzaine des Réalisateurs 2009

BESETZUNG

YUKI	Noë Sampy
NINA	Arielle Moutel
JUN	Tsuyu Shimizu
FRÉDÉRIC	Hippolyte Girardot
CAMILLE	Marilyne Canto
DER GROSSVATER	Jean-Paul Girardot

SYNOPSIS

Yuki und Nina sind neun Jahre alt und beste Freundinnen. Gerade planen sie, die Sommerferien zusammen zu verbringen, Yukis Mutter muss nur noch zustimmen. Als Yukis Mutter ihrer Tochter mitteilt, dass die Eltern sich trennen werden und Yuki mit ihrer Mutter nach Japan ziehen soll, versuchen Yuki und Nina die Trennung zu verhindern. Sie überlegen, ob sie einen Liebestrank beschaffen können und schreiben einen Brief der „Liebesfee“ an Yukis Mutter. Schließlich beschließen die Freundinnen, gemeinsam fortzulaufen und sich im Wald zu verstecken.

Das japanisch-französische Regie-Duo Nobuhiro Suwa und Hippolyte Girardot erzählt auf Augenhöhe der Mädchen. In ruhigen Einstellungen und mit einem Gespür für die kleinen Gesten des Alltags schildert *Yuki & Nina* eine Welt, die von den Bewegungen der Erwachsenen zwar schwer erschüttert wird, aber über eine eigene Magie verfügt. Mitten im Abschiedskummer gelingt Yuki und Nina, was die Eltern nicht mehr können: Sie verlieren sich im Spiel, im Wald, im Traum.

IN DER TRADITION DES CINÉMA VERITÉ

In seinen Arbeiten bezieht Nobuhiro Suwa sich ausdrücklich auf die Traditionen des *Cinéma Verité* und des *Direct Cinema* und nennt vor allem die Filme von Jean Rouch und Frederick Wiseman als Vorbilder. Der Einfluss des *Cinéma Verité* zeigt sich auch in *Yuki & Nina*. Zum einen im Stil des Films: Die quasi-dokumentarische Kamera nimmt eine beobachtende Position ein, die Kadrange ist offen und akzentuiert das Ausschnittshafte der Inszenierung, die Dialoge sind alltäglich, beiläufig und zu großen Teilen improvisiert. Auch die Handlung entstand oftmals erst aus dem Prozess der Dreharbeiten heraus auf Grundlage eines minimalen Drehbuchs. Zum anderen greift der Film zentrale Motive des *Cinéma Verité* auf, wie den ekstatischen Körper und, eng damit verknüpft, das Übergangsritual. Wenn Yukis Vater nachts betrunken seinen Schmerz wegzutanzen versucht, erinnert die Szene an Rouchs zahlreiche Filme über

Tänze im Rahmen von Besessenheitsritualen (*Les Maitres fous, Tourou et Bitti*) und Richard Leacock's frühe Dokumentation über die ekstatischen Tänze in einer Jazz-Kneipe (*Jazz Dance*). Auch in *Yuki & Nina* ist die Ekstase Ausdruck eines Übergangsrituals: in dieser Szene vollendet sich die Trennung der Eltern. Die zweite entscheidende Szene des Übergangs spielt sich im Wald ab, als Yuki alleine weitergeht und sich der französische Wald erst in dichtes, bedrohliches Gestrüpp und dann in eine japanische Lichtung verwandelt. Diese filmische Passage zwischen zwei Kulturen ist ein alter Traum des *Cinéma vérité*, den Jean Rouch so ausdrückt: „Fähig zu sein, von einem Ort an den anderen zu springen, das ist mir der kostbarste Traum. In der Lage zu sein, überall hinzugehen, sich irgendwohin treiben zu lassen, wie man sich in einem Traum treiben lässt.“

INTERVIEW MIT HIPPOLYTE GIRARDOT UND NOBUSHIRO SUWA

Eine Begegnung

HG (Hippolyte Girardot): Ich habe Suwa im Mai 2004 kennengelernt. Er bereitete *Un couple parfait* (*Ein perfektes Paar*) vor, und er wollte mich wegen der Besetzung der männlichen Hauptrolle kennenlernen. Wir haben uns mehrmals getroffen, viel miteinander geredet, und diese Gespräche waren sehr angenehm. Einmal habe ich ihm von einer einzigartigen Erfahrung erzählt, die ich gemacht habe, bevor ich überhaupt Schauspieler wurde: Ich habe mit Jugendlichen aus Improvisationen entwickelte Super-8-Filme gedreht. Das hat ihn sehr interessiert.

NS (Nobuhiro Suwa): In meinen Filmen bin ich immer auf der Suche nach einer tieferen, weiterreichenden Zusammenarbeit und Beteiligung der Schauspieler. Aber letzten Endes blieb ich der einzige „Maître“ des Films. Hier habe ich zum ersten Mal etwas anderes versucht.

Auf Höhe der Kinder

HG: Wir wollten auf Höhe des Verständnisses bleiben, das Kinder von der Welt haben, und die Erzählung des Films nicht auf die Ebene der Geschichte eines Paares in Trennung ziehen.

Einerseits, weil es dann das Gleiche gewesen wäre, was Suwa gerade gemacht hatte, andererseits, weil das Umfeld, in dem wir uns am ehesten wiederfinden könnten, eher das Umfeld der Kinder und nicht das der Eltern war. Die Erfahrung, die wir am meisten gemein hatten, war es, Kind gewesen zu sein.

NS: In einem der ersten Gespräche mit Hippolyte ging es darum, dass wir beide Väter waren. Davon ausgehend haben wir am Drehbuch gearbeitet, aber schließlich ging es viel mehr darum, die Sichtweise der Kinder richtig wiederzugeben, als um das Vater-Kind-Verhältnis.

Ein kleines Mädchen

HG: Der Umstand, dass wir uns in jemanden hineinversetzen mussten, der wir niemals gewesen sind, in diesem Fall in ein kleines Mädchen, erlaubte uns beiden, uns einerseits mit der Figur zu identifizieren und zugleich eine gewisse Distanz zu behalten. Als wir den Film drehten, sprachen wir notwendigerweise über Intimität, aber da wir nun einmal zwei waren, konnten wir unsere mögliche Intimität zu zweit nur in einer dritten Person finden, und so ist Yuki geboren worden. Sie war unsere Madame Bovary!

NS: Yukis Geschichte könnte ein Gegenentwurf zu der Geschichte meines letzten Films *Un couple parfait* (*Ein perfektes Paar*) sein, der sich bereits mit der Trennung eines Paares beschäftigte. Was mich aber vor allem interessierte, war, wie man Kinder im Kino zeigen kann, und es war auch eine Herausforderung, zu sehen, was man mit Kindern machen kann. Ich glaube, normalerweise werden sie ausschließlich aus der Perspektive von Erwachsenen gezeigt, so wie Erwachsene sie interpretieren. Aber man kann dem Wesen von Kindern nicht näherkommen, wenn man sie als rein und losgelöst vom Einfluss der Erwachsenen zeigt.

Der Wald als magischer Ort zwischen Frankreich und Japan

NS: Zu Beginn hatten wir weder die Absicht in Japan, noch im Wald zu drehen. Das ist im Lauf des Prozesses entstanden. Es gab viel Austausch zwischen Frankreich und Japan, und mir wurde dabei bewusst, dass die Geschichte doppelt verortet war. Also habe ich mir überlegt, dass der Wald mittels eines filmischen Drehs als ein Ort des Übergangs real werden und zugleich unsere gemeinsame

Vorgehensweise mit Hippolyte ausdrücken könnte. Der Wald repräsentiert einen Ort, der außerhalb der sozialen und familiären Gemeinschaft liegt, eine Welt, in der die Kinder allein sind, ohne den Einfluss der Familie.

HG: Im Film ist der Wald der Ort des Übergangs von einer Welt in die andere, und er wurde auch für uns bei der Produktion des Films ein „magischer“ Ort. Im Wald waren Suwa und ich allein, ohne Orientierung. Da gibt es diesen Moment, in dem Yuki allein auf ihrem Felsen plötzlich den Entschluss fasst, voran zu gehen. Die Szene haben wir ohne Rücksicht auf die zahlreichen Vorgaben des Drehbuchs improvisiert. Wir haben sie ohne Bedauern zurückgelassen. Genau das passiert Yuki.

Yuki/Noë und Nina/Arielle

HG: Wenn man Kind ist, ist die Einbildungskraft unglaublich. Das sind Dinge, die man als Erwachsener verliert. Jedes Kind ist auf Anhieb ein Künstler, jemand, der es schafft, die Realität zu verändern und zu transzendieren.

Mit Kindern zu drehen ist kompliziert, weil sie trotzdem die Bilder imitieren, die sie schon gesehen haben, vor allem Bilder aus amerikanischen Fernsehserien, die französisch synchronisiert wurden.

Unser Glück war Noë/Yuki. Es ist, als ob sie keinen Sinn für sich selbst hat. Sie ist sehr schüchtern und zurückhaltend, aber auch sehr freimütig und sie hat großes Vertrauen. Sie konzentriert sich in einer Einstellung und dann kehrt sie zu ihren Beschäftigungen zurück. Im Moment danach, ganz einfach so. Das gibt dieser Figur eine Art Mysterium, ein Stück Intimität, das schwer zu ergründen ist. Sie sagt uns, dass ein Kind im Grunde immer extrem geheimnisvoll ist. Und ich finde, dass unser Film davon erzählt: von diesem Mysterium, dieser Undurchlässigkeit, diesem Ding, in das man nicht eintreten kann. Und als Zuschauer scheint es mir ein Begehren zu schaffen, man wird angezogen, geradezu angesaugt von diesem Rätsel.

NS: Es stimmt, dass es im allgemeinen schwierig ist, mit Kindern zu drehen. Mit erwachsenen Schauspielern tauscht man irgendwelche Phrasen aus und man versteht sich. Mit Kindern wie zum Beispiel mit Noë/Yuki, die übrigens das erste Mal in ihrem Leben vor der Kamera stand, gibt es keine gemeinsame Sprache. Aber die kleinen Mädchen haben den Film gut verstanden, und die Kommunikation hat sich auf einer anderen Ebene als der sprachlichen abgespielt. Sie haben sich gut in den Film eingefühlt, sie haben nachgedacht und viel beigetragen. Ich würde sagen, dass ihr Verständnis des Films wichtiger war als die Schauspielerführung.

Zwei Kulturen

HG: Von Anfang an wollten wir kein sehr ausformuliertes Drehbuch haben und auch nicht zu viel Dialog. Wir wollten für Veränderungen offen sein, in eine unerwartete Richtung aufbrechen können. Wundersamerweise bekamen wir das Geld, diesen Film zu machen, trotz des sehr dünnen Drehbuchs – es hatte nicht mal dreißig Seiten! Da der Film hauptsächlich in Frankreich spielt, war die größte Schwierigkeit die Vorbereitung, denn wir waren ja nicht zusammen. Vor Ort hatte ich die Verantwortung, zahlreiche Entscheidungen zu fällen. Aber schließlich, als Suwa kam, entstand daraus ein gemeinsames Nachdenken. Wir gingen nicht systematisch vor, um für Zufälle offen zu sein. Das erwies sich als sehr kompliziert, denn mit den Kindern konnten wir nicht acht Stunden am Tag arbeiten. Uns fehlte die Zeit und wir mussten permanent improvisieren. Unsere Entscheidungen mussten schnell getroffen werden, und heute glaube ich, dass das eine Chance war. Es gab zu viel zu tun, als dass wir uns Fragen darüber stellen konnten, was gerade Vorrang hatte.

Beim Schnitt konnten wir wieder nicht zusammen sein. Suwa schnitt in Japan und ich in Frankreich und wir haben die Dateien ausgetauscht. Das war wahrscheinlich der schwierigste Teil der Arbeit, denn wir hatten sehr verschiedene Visionen vom Film. Am Ende war das, was mich geleitet hat, wieder einmal die Figur der Yuki: Was ist die Geschichte dieses kleinen Mädchens? Was passiert mit ihr? Was ist für sie wichtig? Welche Kraft gibt ihr diese doppelte kulturelle Zugehörigkeit? Und was bedeutet sie für mich?

NS: Während der Dreharbeiten stellte sich uns die Frage der Arbeitsteilung. Schließlich übernahm Hippolyte eher die Regiearbeit mit den Schauspielern auf Französisch und ich übersah die Gesamtheit der Szenenkomposition. Auf der Ebene des Schnitts zeigten sich unsere wirklichen Differenzen. Am Anfang war es so, dass ich eine erste Schnittfassung mit meinem Team in Japan erstellte und das Ergebnis an das Team in Frankreich schickte. Es gab viel Hin und Her, das war ein langer Prozess.

Die gemeinsame Regie war eine großartige Erfahrung für mich. Wenn ich den Film jetzt sehe, dann gibt es Momente, die ich immer noch nicht nachvollziehen kann, Dinge, die ich mir auf diese Art nicht hätte

vorstellen können. Vielleicht war es gerade das, was ich gesucht habe, als ich begann. Dank dieser Zusammenarbeit habe ich mein Kino und meinen Wunsch, Filme zu machen, besser verstanden; das, was ich machen kann, und das, was ich gern machen möchte.

HG: Im Gegensatz zu meinem Beruf als Schauspieler, wo sich vieles in einem Moment abspielt, kommt es bei einem Film darauf an, seine Idee zu verfeinern, sie über einen sehr langen Zeitraum zu modifizieren. Diese Zeit ist kostbar. Sie erlaubt es, sich selbst besser kennen zu lernen, zu erkennen, was man liebt und was nicht, was man sich wünscht und was nicht. Ich glaubte, eine Welt erschaffen zu haben, aber sie hat mich erschaffen.

DIE REGISSEURE

Nobuhiro Suwa (*1960 in Hiroshima)

Nobuhiro Suwa zählt neben Aoyama Shinji und Kawase Naomi zu den wichtigsten Vertretern des neuen japanischen Autorenkinos. Bereits in seiner Schulzeit produziert Suwa Super-8-Tagebuchfilme, die von Jonas Mekas und Robert Frank inspiriert sind. In den 80er Jahren arbeitet er als Regieassistent bei Nagasaki Shunichi, Yamamoto Masashi und Yamakawa Naoto. In den 90er Jahren dreht er einige TV-Dokumentationen, bevor er sich mit *2/Duo* (1997) und *M/Other* (F.I.P.R.E.S.C.I.-Preis Cannes 1999) als Avantgarde-Filmer etabliert. Stilistisch stehen Suwas Filme in der Tradition von *Cinéma Verité* und *Nouvelle Vague*. Suwa ist ein genauer Beobachter der kleinen Gesten und verschluckten Sätze. Seine Personen agieren in strengen Kompositionen und drücken mit ihrem Schweigen genauso viel aus wie durch Worte. Das Auseinanderbrechen von Liebesbeziehungen ist ein häufiges Thema bei Suwa und auch das zentrale Motiv seines ersten französischsprachigen Films *Un couple parfait* (*Ein perfektes Paar*) (C.I.C.A.E. Award und Special Prize of the Jury, Locarno 2005). Nobuhiro Suwa ist Präsident der Universität Zokei, Tokio.

Filmographie

1982 *Santa ga machi ni yatte kuru* (16mm)
1995 *Hanasareru GANG* (8mm)
1997 *2/Duo*
1999 *M/Other*
2001 *H Story*
2002 *After war* (Kurzfilm: *A letter from Hiroshima*)
2005 *Un couple parfait* (*Ein perfektes Paar*)
2006 *Paris je t'aime* (Kurzfilm: *Place des Victoires*)
2009 *Yuki & Nina* (Koregie mit Hippolyte Girardot)

Hippolyte Girardot (*1955 in Boulogne-Billancourt)

Hippolyte Girardot dreht bereits während seiner Ausbildung an der *École nationale supérieure des arts décoratifs* improvisierte Super-8-Filme mit Jugendlichen aus den Vorstädten. Nach seinem Diplom wurde er Schauspieler. In Yannick Bellons Film *La Femme de Jean* (*Befreiung aus der Ehe*) steht er 1974 das erste Mal vor der Kamera. Nach Arbeiten mit Jean-Luc Godard (*Prénom Carmen*) und Aline Issermann (*Le Destin de Juliette* und *L'Amant magnifique*) wird er 1985 für seine Rolle in Francis Girords Film *Le Bon plaisir* mit dem César für den besten Nachwuchsdarsteller ausgezeichnet.

In *Un monde sans pitié* (*Eine Welt ohne Mitleid*, 1989) stellt Girardot einen desillusionierten Nichtstuer dar, und wird zu einer Ikone seiner Generation in Frankreich. 2006 spielt er in Pascal Ferrans *Lady Chatterley* und 2008 in Antonello Grimaldis Film *Caos calmo* (*Stilles Chaos*). 2012 wird Girardot in Alain Resnais' Film *Vous n'avez encore rien vu* zu sehen sein.

Yuki & Nina ist Hippolyte Girardots erste Regiearbeit.

Filmographie

ALS SCHAUSPIELER (Auswahl)
1974 *Befreiung aus der Ehe* (*La Femme de Jean*)

1983 *Vorname Carmen (Prénom Carmen)*
1984 *Eine politische Liebesaffäre (Le bon Plaisir)*
1986 *Manons Rache (Manon des sources)*
1989 *Eine Welt ohne Mitleid (Un monde sans pitié)*
1992 *Nach der Liebe (Après l'amour,)*
1994 *Das Parfum von Yvonne (Le parfum d'Yvonne)*
1996 *Der schöne Sommer (Le bel été1914)*
2004 *Modigliani –Ein Leben in Leidenschaft (Modigliani)*
2006 *Paris, je t'aime*
2006 *Lady Chatterley*
2007 *L'invité*
2008 *Stilles Chaos (Caos calmo)*
2008 *Un conte de Noël*
REGIE
2009 *Yuki & Nina (Koregie mit NobuhiroSuwa)*

(Quelle: Presseheft Peripher Filmverleih)

Micmacs à tire-larigot

Deutscher Titel:	<i>Micmacs – uns gehört Paris!</i>
Kinostart Frankreich:	28.10.2009
Kinostart Deutschland:	22.07.2010
Land:	Frankreich
Regie:	Jean-Pierre Jeunet
Buch:	Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant
Kamera:	Tetsuo Nagata
Ton:	Jean Umansky
Musik:	Raphaël Beau
Produktion:	Epithète Films, Tapioca Films, Warner Bros. France
Produzenten:	Frédéric Brillion, Gilles Legrand, Jean-Pierre Jeunet
Deutscher Verleih:	Kinowelt
Länge:	1h44min
Genre:	Komödie
Preise:	Nominiert César 2010

BESETZUNG

BAZIL	Dany Boon
LA MÔME CAOUTCHOUC	Julie Ferrier
NICOLAS THIBAUT DE FENOUILLET	André Dussollier
FRANÇOIS MARCONI	Nicolas Marié
PLACARD (CANAILLE)	Jean-Pierre Marielle
TAMBOUILLE (CASSOULET)	Yolande Moreau
REMINGTON	Omar Sy
FRACASSE (BRICÀBRAC)	Dominique Pinon
PETIT PIERRE	Michel Crémadès
CALCULETTE	Marie-Julie Baup

SYNOPSIS

Eines Abends tritt Bazil vor die Tür seiner Pariser Videothek – nur um eine verirrte Pistolenkugel in den Kopf zu bekommen. Dumme Sache, aber nicht unbedingt tödlich, entscheiden die Ärzte und entlassen Bazil aus dem Krankenhaus – mit Kugel im Kopf, aber ohne Job und Wohnung steht er auf der Straße. Doch das Glück lässt nicht lange auf sich warten: Bazil trifft auf den kauzigen Canaille, der mit einer Gruppe wunderlicher Außenseiter zusammenlebt. Bei dieser skurrilen Familie findet Bazil ein neues Zuhause und taucht unter in eine Welt voller magischer Momente mitten in einem unbekanntem Paris. Vor allem die biegsame Mademoiselle Kautschuk weckt Bazils Interesse und erobert schnell sein Herz. Doch es wird noch eine Weile dauern, bis beide zusammen kommen. Zunächst muss Bazil noch eine Mission erfüllen...

PRESSENOTIZ

Nach *Delicatessen* und *Amélie* entführt uns Jean-Pierre Jeunet erneut in sein filmisches Universum und lässt uns auf Frankreichs populärsten Star treffen: Dany Boon. Jeunet (César- und fünffach Oscar-nominiert für *Die fabelhafte Welt der Amélie*, *Mathilde – Eine große Liebe*) nimmt die Zuschauer mit in eine Welt voller Poesie und liebevoll-skurriler Charaktere. Neben bekannten Jeunet-Darstellern wie Dominique Pinon (*Die fabelhafte Welt der Amélie*, *Delikatessen*) und Yolande Moreau (*Paris, je t'aime*, *Die fabelhafte Welt der Amélie*) steht der neue französische Superstar Dany Boon (*Willkommen bei den*

Sch'tis) zum ersten Mal für Jeunet vor der Kamera. Ihm zur Seite steht die wunderbare Julie Ferrier (*So ist Paris*) als biegsame Mademoiselle Kautschuk. Die erstklassig besetzte Komödie *Micmacs* feierte 2009 Weltpremiere auf den Internationalen Filmfestspielen in Toronto und startet am 22. Juli 2010 in den deutschen Kinos.

Interview mit Jean-Pierre Jeunet

Was war denn die erste Idee zu *Micmacs*? Der Held mit einer Kugel im Kopf? Die Schrotthändler? Die Waffenhändler?

Die Ideen kamen wie von selbst. Ich bin ein großer Fan von Pixar. Mir schwebten also etwas sonderbare Charaktere vor, die am Rande der Gesellschaft leben, ein klein wenig skurril, aber bei denen jeder wie in *Toy Story* über eine ganz besondere Gabe oder Fähigkeit verfügt, die es mir erlaubt, die Geschichte voranzutreiben. Sie sollten verrückte Rächer sein, ungeschickt, manchmal poetisch, aber immer solidarisch und zutiefst menschlich. Unser anderes großes Vorbild war die Serie *Mission Impossible*, von der ich ein absoluter Fan bin. Es ist ganz klar, dass es sich im Aufbau der Handlung auch mit all ihren Auswirkungen und Folgen, gerade wenn es um Manipulationen wie die „gefakte“ Reise in die Wüste geht, um Anspielungen aus Folgen von *Mission Impossible* handelt... Wie so oft kam dann vieles gleichzeitig. Da ist tief in mir, wie bereits erwähnt, die Geschichte des kleinen Däumlings... Was die Waffenhändler betrifft, so trage ich diese Idee schon lange mit mir herum.

Als wir im Schnitt von *Die Stadt der verlorenen Kinder* in Saint Cloud saßen und sich neben uns die Fabriken von Dassault befanden, gingen wir öfter in ein Restaurant, wo auch die Ingenieure von Dassault zu Mittag aßen. Sie waren sehr adrett gekleidet, mit Schlips und Anzug und sie sahen alle ziemlich wichtig aus. Und doch konnte ich mir den Gedanken nicht verkneifen, dass sie gerade damit beschäftigt waren, Waffen zu entwickeln, um damit andere Menschen dieser Erde in die Luft zu jagen, zu verstümmeln oder zu töten. Das schien sie aber nicht sonderlich zu stören. Das hatte mich durchaus mitgenommen und schockiert. Nun wollte ich natürlich keinen Thesenfilm drehen, sondern eine Komödie. Und was wäre ein größerer Gegensatz zu Waffenhändlern als Schrotthändler? Von da an war es relativ einfach sich vorzustellen, dass diese Truppe von Schrottsammlern sich gegen die Businessleute des Todes vereinen würde. Immer wieder David gegen Goliath... Und dann gibt es auch manchmal Anspielungen an Filme von Sergio Leone... Ja, sicher. Sobald es um eine Rache Geschichte geht, fallen einem Szenen aus Leone-Filmen ein. Und es machte mir Spaß, ihm augenzwinkernd eine Ehrerbietung zu erweisen... keine Zeilenumbrüche – Alle löschen

Man kommt auch nicht umhin an *Delicatessen* zu denken, vor allem wegen der Höhle wo alles zusammen gebastelt wird, und an *Die fabelhafte Welt der Amélie*, was die naive, unschuldige und gute Seite von Bazil betrifft... Es erscheint auch ein wenig so, als sei *Micmacs* das Aufeinandertreffen dieser beiden Filme.

Das stimmt und das ist natürlich Absicht. Verjagt das Naturalistische ... Auf jeden Fall war es so, dass in dem Moment, wo ich ein Thema hatte, Guillaume und ich es so machten wie immer: Jeder von uns füllt seine „Ideenbüchse“ auf: mit Vorschlägen zu den Personen, Szenen, Dialogpassagen, Erinnerungen kleiner Gesten, die aus der Kindheit stammen, Ausstattungsideen usw.; bis zu dem Moment, wo diese Büchsen überquellen und man nur noch aus ihnen zu schöpfen braucht. Dabei erfindet man immer wieder neue Dinge, um die Figuren zu erschaffen, die Handlung zusammen zu fügen und das Drehbuch zu schreiben.

Wie ergänzen Sie sich mit Guillaume Laurant?

Das ist schwer zu sagen und eine geheimnisvolle Alchimie. Zwischen uns herrscht eine echte Seelenverwandtschaft und Komplizenschaft, die völlig glücklich verläuft und wo einer den anderen anspricht. Das funktioniert so gut, dass man ganz schnell nicht mehr weiß, wer sich was ausgedacht hat. Zwischen uns findet ein unendliches Ping-Pong-Spiel statt. Natürlich ist es offensichtlich, dass sich unsere Welten sehr gut ergänzen. Ich liebe es, mit der französischen Sprache zu spielen – er auch. Wenn ich mich immer wieder und um jeden Preis dafür entscheide in Frankreich und auf Französisch zu drehen, dann auch um mit der französischen Sprache zu spielen. Mein großes Vorbild ist natürlich Jacques Prévert. Alles kommt von dort her. Er bereichert mich ständig. Guillaume und ich wir teilen diese Leidenschaft für Prévert, für diesen poetischen Realismus, der Carné und Prévert soviel

bedeutete. Ich versuche immer diese poetische Verschiebung in alle meine Filme mit einzubringen und er hat da eine große Leichtigkeit, in diese Richtung zu gehen... Übrigens, wenn die Dialoge für meinen Geschmack zu banal werden, dann sage ich immer zu ihm: „Das müssen wir etwas prévertisieren“. Im Übrigen hatten wir gerade bei den Dialogen für Omar ganz besonders viel Spaß.

Was war beim Drehbuchschreiben an MICMACS am schwierigsten?

Nichts Wesentliches. Man musste nur das richtige Gleichgewicht finden zwischen der Truppe, die so wirkt als würden sie aus Toy Story stammen und den Waffenhändlern, die auf etwas ernsthafteren Vorbildern beruhen. Gleichzeitig durften diese Waffenhändler weder zu ernst noch zu karikiert erscheinen. Da galt es, ein anderes Gleichgewicht zu finden. Deswegen führte ich meine eigene kleine Recherche durch, bevor ich mit dem Schreiben des Drehbuchs begann, weil ich mich mit der Waffenindustrie nun nicht besonders gut auskannte. Zusammen mit dem Journalisten Phil Casoar interviewte ich einen Mann, der schon Rentner war und früher einen hohen Posten in der Rüstungsindustrie bekleidete. Er war ein ehemaliger Geheimpolizist, ein Ingenieur bei Matra... Wir haben dann auch in Belgien eine Waffenfabrik besichtigt. In Frankreich war das nicht möglich. Man trifft dort auf liebenswürdige Menschen, leidenschaftliche Techniker, die von ihrer Fabrik wie von einer Schokoladenfabrik sprechen, nur mit dem Unterschied, dass ihr „Karamell“, das sie gerade erfunden haben, die Temperatur in einem Panzer auf 2500 Grad ansteigen lässt, wenn es das Ziel erreicht. Das heißt, von einer Sekunde auf die andere werden alle, die sich im Panzer befinden, ausgeräuchert. Das ist furchtbar. Und sie reden davon wie von einer ganz normalen technischen Entwicklung. Alle Sätze die man im Film hört, wenn es um die Waffenfabriken geht, sind authentisch. Beispielsweise: „Wir arbeiten nicht für das Ministerium des Angriffs, sondern für das Verteidigungsministerium.“ Das ist schon großartig wie man da in Deckung geht, nur um sich ein gutes Gewissen zu verschaffen. Nur das ihre „Produkte“ verkauft werden und am Ende einer langen Kette stehen, die Leiden, Schmerz und Tod nach sich ziehen...

Fiel es Ihnen leicht die Personen zu finden, die zur Truppe der Schrotthändler gehörten und inwiefern sollten ihre Eigenheiten die Handlung vorantreiben?

In diesem Punkt konnte man so viel Spaß haben und seiner Fantasie freien Lauf lassen. Die Idee bestand darin, sehr pittoreske Figuren zu finden, mit einem ganz präzisen Vektor, ein wenig wie bei Molière: „Der Bürger als Edelmann“, „Der Geizige“, „Der Menschenfeind“ usw. Am Anfang waren sie auch noch zahlreicher als heute. Aber natürlich mit jedem Arbeitsschritt sortiert man aus, verschlankt alles und behält nur das Wesentliche. Und von einem gewissen Moment an beschloss ich, dass es gut ist, wenn sie genau sieben sind. Einerseits ist es eine magische Zahl und dann ist diese Geschichte ja auch ein wenig wie „Schneewittchen und die sieben Zwerge“. Ihre Namen sind ja auch sehr aufschlussreich genau wie bei den sieben Zwergen: Cassoulet, weil sie immer kocht, Canaille, weil er aus dem Knast kommt. Mademoiselle Kautschuk, weil sie sich wirklich in alle vier Himmelsrichtungen hin verbiegen kann, Bricàbrac weil er aus so einigen Einzelteilen zusammengesetzt ist, Remington, weil er dauernd tippt und Calculette, weil sie instinktiv alles ausrechnet. Nur Petit Pierre verdankt seinen Namen einem Künstler der Naiven, den ich sehr mag. Er ist wie der „Facteur Cheval“ (Ferdinand Cheval) der aus seinem gefundenen Material ein Werk mit dem Namen „Le Manège“ schuf. Die kleinen Roboter, die Petit Pierre im Film baut, sind das Werk des Künstlers Gilbert Peyre, den ich in der Halle Saint Pierre entdeckte, ganz in der Nähe von Montmartre, wo ich wohne. Dort findet man eine Menge dieser „naiven Kunst“, einer Form von sehr unbearbeiteter Kunst, die ich sehr mag. Ich erfand diese Figur des Petit Pierre nur, um die Arbeiten von Gilbert Peyre zeigen und seine kleinen Automaten und Roboter benutzen zu können. Glücklicherweise mag Peyre meine Filme und erlaubte mir so, sie uns auszuleihen. Nachdem wir die Personen festgelegt hatten, suchten wir nur noch danach, in welcher Form ihre besonderen Eigenschaften für unsere Geschichte nützlich wären, für die mechanische, maschinelle Form, Rache auszuüben und für die Wendungen der Handlung...

Das betrifft also „Die sieben Zwerge“ und wie war es bei Schneewittchen, anderes gesagt Basil. Wie haben Sie sich ihn vorgestellt?

Er ist der Motor dieser Geschichte. Zweimal ist er das Opfer der Waffenhändler geworden. Sie haben ihn zum Waisen gemacht und wegen ihnen muss er mit einer Kugel im Kopf leben, von der er jeden Moment sterben kann. Da ist es ja ganz normal, dass er Lust hat sich zu rächen. Indem sie Basil adoptieren,

entscheidet sich die Gruppe auch für die Rache. Die Kugel im Kopf von Bazil erlaubte uns das Abgleiten in die Fantasiewelt, den Wahnsinn... So ergaben sich Möglichkeiten für Kurzfilme innerhalb des Films, kleine Klammern die sich mit Animationen füllen lassen, also all diese Dinge, die ich so liebe...

Ursprünglich hatten Sie die Rolle für Jamel Debbouze (frz. Superstar und Komödiant aus *Angel-A*, *Die fabelhafte Welt der Amélie*) geschrieben. Aber wieder einmal geschah nichts wie beabsichtigt. So hatten Sie die Rolle der Amélie ja auch ursprünglich nicht für Audrey Tautou, sondern für Emily Watson geschrieben...

Nach *Die fabelhafte Welt der Amélie* hatte ich Jamel versprochen, eine Rolle für ihn zu schreiben. Das habe ich getan. Ich schrieb *Micmacs* für ihn und ging damit ein Risiko ein, weil ich ihm nicht sagte, um was es genau ging. Er war total begeistert. Diese Begeisterung ließ auch nicht nach, nachdem er das Drehbuch gelesen hatte. Wir begannen also mit der Preproduction und nach einigen Monaten, genau zwei Monate vor Beginn der Dreharbeiten, rief er mich an, um mir zu sagen, dass er *Micmacs* nicht machen würde. Er hatte persönliche Gründe, die dazu führten, dass er keine Filme mehr drehen wollte. Seitdem hat Jamel übrigens auch keinen einzigen Film mehr gedreht. Das ist natürlich eine Entscheidung, die ich respektiere. Allerdings war das zwei Monate vor Beginn der Dreharbeiten schon etwas hart. Glücklicherweise meint es das Schicksal ganz gut mit mir und wenn es nicht so kommt wie geplant, geschieht am Ende alles so, als wäre es so geplant gewesen. Mir fiel sofort Dany Boon ein, um ihn zu ersetzen. Ich hatte ihn bereits irgendwie als eine weitere Möglichkeit im Kopf gehabt.

Und warum dachten Sie an Dany Boon, der sich ja von Jamel so stark unterscheidet?

Das kann ich nur schwer sagen. Vielleicht ein siebter Sinn, eine Art innere Überzeugung. In dem Moment, wo ich Audrey sah, wusste ich, sie ist Amélie. Dabei konnte sie kaum unterschiedlicher sein zu Emily Watson. Hier ist es genauso. Ich wusste es schon bevor Dany es wusste. Als Jamel absagte, kontaktierte ich ihn und gab ihm das umgeschriebene Drehbuch zu lesen. Wir hatten alles herausgestrichen, das speziell für Jamel geschrieben wurde, vor allem, wie er zu seiner Behinderung kam. Ursprünglich sollte er auf die Mine treten... (Anm. Jamel hat nur einen Arm).

Dann rief bereits sehr schnell Danys Agent an, um mir zu sagen, Dany wolle den Film nicht machen, weil es eine Rolle für Jamel sei und nicht für ihn. Damit war der Film tot. Noch in der gleichen Woche schrieb ich das Drehbuch für eine Frau und sogar für ein Kind um. Wenn man ins eiskalte Wasser fällt und sich nicht wehrt, stirbt man. Und dann gelang es uns, endlich

mit Dany zu reden. Ich sagte zu ihm: „Hör zu. Du hast Recht. Du musst den Film nicht machen, wenn Du das Gefühl hast, das ist nichts für Dich. Aber ich finde es sehr schade, weil ich schon seit langer Zeit Deine Arbeit sehr schätze. Schade eigentlich, dann finden wir eben irgendwann einmal etwas Anderes, wo wir zusammen arbeiten können.“ Daraufhin sagte er mir, dass er meine Filme sehr mochte und es ihm leid täte, diesmal „Nein“ sagen zu müssen. Daraufhin pokerte ich, wie noch nie in meinem Leben und sagte zu ihm: „Und was wäre, wenn wir uns für eine Stunde träfen? Wir machen einfach nur Probeaufnahmen, um ein wenig Spaß zu haben, da wir ja beide wissen, dass du den Film nicht machst. Einfach nur so, um herauszufinden, ob wir ein anderes Mal zusammen arbeiten könnten.“ Er akzeptierte und es verlief sehr gut. Und während dieser Probeaufnahmen sagte ich zu ihm: „Das ist aber wirklich schade, schau doch wie gut wir uns verstehen, wie gut unsere beiden Welten ineinander übergehen usw.“ Er musste lachen und rief mich noch am gleichen Abend an, um mir zu sagen, dass er den Film nun doch machen würde. Und wenn man sich heute *Micmacs* anschaut, kann man sich in der Rolle von Bazil niemand Anderen mehr vorstellen. Das war wie bei Audrey und Amélie ein hübscher Wink des Schicksals. Im Übrigen war mir das Schicksal auch sonst so gnädig, dass an dem Tag, wo der Film plötzlich still stand und ich sozusagen „frei“ war, Chanel mir anbot den neuen Werbespot für Chanel No. 5 mit Audrey Tautou zu drehen. So konnte ich meine Trilogie mit ihr beenden.

Haben Sie nach der Zusage von Dany Boon noch vieles am Drehbuch verändert?

Guillaume und ich führten die Arbeit fort mit der wir begonnen hatten, als wir Dany das Drehbuch gaben. Aber es ging mehr um Details. Außerdem machten wir diesmal richtige Probeaufnahmen, weil Dany im Vergleich zum kleinen Jamel Angst hatte, zu kräftig und robust zu wirken und dass es dann einfach nicht mehr funktionierte. Aber uns wurde schnell klar, dass seine weiche, träumerische Seite, seine offensichtliche Verletzlichkeit seine breiten Schultern ganz gut ausglich. Das führte sogar zu einem interessanten Kontrast. Man musste überhaupt keine Angst haben, ihn sogar etwas dicker erscheinen zu

lassen, ihm einen großen Wollpullover anzuziehen und eine Mütze um ihn in einen großen, ungeschickten Bären zu verwandeln. So machten wir aus der Figur genau das Gegenteil von dem, was ursprünglich vorgesehen war.

Und was ist Ihrer Meinung nach seine größte Qualität?

Ich werde jetzt in die schrecklichsten Klischees verfallen, kann aber wirklich nichts Anderes sagen. Zuerst ist Dany einfach ein wunderbarer Mensch, der auch nach dem Erfolg von *Willkommen bei den Sch'tis* vorbildhaft bescheiden geblieben ist und dabei sehr unkompliziert. Während der gesamten Dreharbeiten sah ich ihn nicht einmal schlecht gelaunt. Er kam auch nie zu spät, nicht mit dem Handy in der Hand, verärgerte Niemanden und sagte nie auch nur ein böses Wort. Das ist wirklich so. Außerdem ist er komisch und verzaubert alle. Darüber hinaus verfügt er – was seine Professionalität betrifft – über Qualitäten, die ich sehr schätze. Man weiß ja, wie komisch er sein kann, aber er ist auch sehr effizient und tief sinnig in seiner emotionalen Art. Er verfügt über eine gute Technik, ist sehr anspruchsvoll, kennt seinen Text bis aufs Komma genau, ist aber gleichzeitig so erfinderisch und bringt immer wieder neue Dinge ein, an die ich nie gedacht hätte. Er spielt sehr konstant, bleibt dabei aber immer ein Suchender, der keine Türen schließt, immer bereit, sich etwas auszudenken. So ging beispielsweise in einer Einstellung etwas schief, wo er ein wenig so wirkte wie Bourvil. Ich mochte das sehr und wir ließen es beim Schnitt im Film.

Es gibt aber einen ganz offensichtlichen Moment, wo Charlie Chaplin die Ehre erwiesen wird...

Da ist es genauso. Dany brachte das mit ein. Es war im Drehbuch überhaupt nicht vorgesehen. Es geschah während der Dreharbeiten, als ihm plötzlich der Gedanke kam, die Szene einmal so zu spielen. Später im Schnitt habe ich dann die Musik hinzugefügt. Was mich auch verblüfft, ist seine konstante Leistung. Es gibt keine Einstellung, wo er schwächer war. Das ist beeindruckend. Was mich wirklich erstaunte, war wie schnell ich mich mit Dany wohl fühlte, weil das bei mir mit Schauspielern nun nicht immer sofort der Fall ist. Liegt es vielleicht daran, dass er aus dem Norden kommt und ich aus dem Osten, das wir uns beide eine Zeit lang ziemlich abrackern mussten und beide in der Animation waren? Es gibt da zwischen uns etwas, als hätte man einen guten, alten Kumpel wiedergetroffen. Das ist sehr kostbar... Und nun rufen wir uns ständig an, schicken uns einander Sachen und nehmen uns gegenseitig auf den Arm. Was auch wirklich erstaunlich ist, er schreibt ja selber, hat eigene Shows und ist Regisseur. Im Übrigen mag ich es mit Schauspielern zu arbeiten, die auch noch Regisseure sind wie Mathieu Kassovitz oder Jodie Foster. Man erklärt ihnen was man macht: „Es gibt hier eine Kamerafahrt und dann schneide ich dort und drehe hier den Anschluss.“ Sie verstehen das sofort und das vereinfacht die Sache.

Hat sich denn mit der Ankunft von Dany Boon anstatt von Jamel etwas beim Casting verändert?

Ja und Nein. Es ist nicht Dany durch den sich so viel verändert hat, aber die Verschiebung der Dreharbeiten. Ich wollte ein kohärentes Casting mit Leuten, die aber von überall her kamen: Jean Pierre Marielle steht für die große Tradition des französischen Kinos in den 70er Jahren. Omar Sy kommt aus dem Fernsehen. Julie Ferrier und Dany Boon haben auf der Bühne begonnen. Natürlich mussten wir für die Rolle von Julie auf eine echte Künstlerin zurückgreifen, die als Schlangemensch arbeitet. Das ist eine junge Russin, die in Deutschland lebt und einfach atemberaubend ist. Dann sieht man auch Michel Crémades, einen wunderbaren Nebendarsteller aus den typisch französischen Komödien und natürlich einige meiner Getreuen wie: Yolande Moreau und André Dussollier, an die ich zuerst dachte, als ich schrieb, dann natürlich Dominique Pinon und Urbain Cancelier. Aber es gibt auch neue Gesichter bei mir: Nicolas Marié, der einen der Waffenhändler spielt, den Rivalen von Dussollier. Dann ist da auch Marie-Julie Baup, die Calcuette spielt und vorher noch nie im Kino zu sehen war. Das Wichtige ist immer, den Schauspieler zu finden, der für die Rolle das meiste Talent mitbringt. Es war schön, sie alle zusammen zu haben. Ein großes Glück.

Beim Stab gibt es auch einen Neuen und auf einem sehr wichtigen Posten: den Kameramann...

Ja, das ist der Japaner Tetsuo Nagata. Bruno Delbonnel, mit dem ich *Die fabelhafte Welt der Amélie und Mathilde – Eine große Liebe* gemacht habe, war nicht verfügbar, weil dieser Blödmann einen *Harry Potter* Film angenommen hatte. Aber ich hatte mein Einverständnis gegeben. Er hat das Richtige getan, für ihn war es gut, eine große Herausforderung und ich hoffe für ihn, dass es ihm eine noch größere Karriere in den USA ermöglicht... Im Übrigen habe ich den Film gesehen und seine Arbeit ist wirklich

atemberaubend. Da Bruno nun also nicht frei war, suchte ich und dachte an Tetsuo Nagata dessen Kameraarbeit ich in *Die Offizierskammer (La Chambre des officiers)* und *La vie en Rose (La Môme)* sehr mochte. Ich sah da eine Art Verwandtschaft, eine gewisse Ähnlichkeit zu meinen Bildern. Warme Farben und eine gewisse Ästhetik... Außerdem hatten wir bei zwei, drei Werbespots schon zusammen gearbeitet, auch dem für Chanel. Da er nicht gerne als Schwenker hinter der Kamera steht – über den Bildrahmen entscheide immer ich, auch wenn ich selber nicht drehe – entschieden wir uns für den belgischen Steadycam Kameramann Jan Rubens. Auch wenn wir manchmal in den Farben in eine Richtung gingen, die ich in meinen bisherigen Filmen weniger verwendete wie Braun-, Blau-, oder Grüntöne, habe ich schon das Gefühl, dass sich die Bilder von meinen anderen Filmen nicht so sehr unterscheiden. Als wenn die Chefkameramänner bei allen Unterschieden von Tetsuo Nagata über Darius Khondji und Bruno Delbonnel ihr Talent in den Dienst meiner Vision und meiner Fantasiewelt stellten...

Aber abgesehen vom Kameramann findet man sonst im Stab ihr übliches Team...

Ja, Aline Bonetto in der Ausstattung, Madeline Fontaine bei den Kostümen, Nathalie Tissier für das Make-Up, Hervé Schneid beim Schnitt (er wäre der einzige, dem ich den Endschnitt meines Filmes anvertrauen würde, sollte ich von einem Hai gefressen werden), dann die Versailler für die Spezialeffekte, Alain Carsoux bei den digitalen, visuellen Effekten, die Tonmeister und die von der Mischung und das Team für die Farbkorrektur. Das ist eine feste Truppe. Es gibt zwischen uns etwas ganz Spezielles, das uns vereint. Ich wage jetzt nicht, das eine Art Liebe zu nennen. Aber ich liebe es mit ihnen zusammen zu arbeiten, weil sie einfach die Besten sind. Und ich glaube auch, dass sie es lieben mit mir zusammen zu arbeiten, weil sie bei mir wissen, dass ich sie im Guten Sinne des Wortes „quälen“ werde, sie in Richtungen treibe, in denen sie immer weiter gehen und ihnen die Mittel gebe darin auch gut zu sein...

Die Höhle von Ali Baba, in der diese „Familie“ lebt, hat ein sehr beeindruckendes Dekor. Was für Ideen und Hinweise haben Sie Aline Bonetto (Ausstattung) und Madeline Fontaine (Kostüme) mitgegeben?

Wieder einmal hat mich Aline total sprachlos gemacht. Ich sagte ihr nur: „Es ist so. Sie haben sich eine Grotte geschaffen aus einer Menge Schrott. Die Wände müssen also aus Metall sein.“ Nun ist es ihr Prinzip mir vorher praktisch nichts zu zeigen, keine Zeichnung, kein Modell. Ich sah die Höhle erst, als sie fertig war. Mir fiel vor lauter Bewunderung der Unterkiefer herunter. Bei den Kostümen ist es anders. Das ist weniger mein Ding, da habe ich auch weniger Ideen im Vorfeld. Ich reagiere eher auf die Vorschläge von Madeline. Als ich also diese surrealistische Latzhose sah, die eigentlich in nur einer Szene vorkommen sollte, da beschloss ich: Das ist die Kleidung von Bazil. Das einzige an Ideen was ich Madeline mitgegeben hatte für Bazil war ein Foto der wichtigsten Marionette aus meinem ersten Kurzfilm. Da war ein Kerl zu sehen mit einem weiten Pullover, der bereits Bazil ähnelte.

Nur bei der Musik sind Sie nicht treu...

Ja, weil ich jedes Mal versuche die Musik zu finden, die am Besten zum Geist und der Geschichte des Films passt. Wir dachten bereits an Carlos d'Alessio bevor wir anfangen, *Delicatessen* zu drehen. Für *Die Stadt der verlorenen Kinder* träumten wir sofort von Badalamenti wegen David Lynch und wir bekamen ihn. Bei *Alien* war es ein junger Komponist, der ein wenig die Tradition von Action Filmen fortführte. Und bei *Die fabelhafte Welt der Amélie* da war es eine völlig zufällige und außergewöhnliche Begegnung mit Yann Thiersen. Das war eine unglaubliche Osmose zwischen Bild und Musik. Bei *Micmacs* wollte ich ursprünglich etwas Moderneres, ein bisschen Rap, alte Musiken aus Action-Filmen und sie dann samplen. Aber das funktionierte nicht. Wir suchten dann nach einer Musik aus einem Vorspann eines alten Films. Der Vorspann im Vorspann sozusagen. Diese Idee hatte ich schon lange. Als ich mir noch einmal *Tote schlafen fest* ansah, fand ich dort genau das, von dem ich träumte. Und dann, als ich mir die Musik von Max Steiner anhörte, sagte ich mir, sie sei ideal für alle Actionszenen. Glücklicherweise gab es schöne Aufnahmen aus den 1970er Jahren, weil man die Musik da neu aufgenommen hatte. Aber das reichte nicht. Und dann gab es wieder so einen schönen Zufall wie bei *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Eines Tages gab mir Dany Boons Lichtdouble, der ein Restaurant besitzt, die CD von einem seiner Kunden. Ich hörte sie mir an, als ich im Auto zum Drehort fuhr. Darauf traf ich mich mit dem Komponisten Raphaël Beau, einem jungen Musiklehrer, der in den Pariser Vororten in Problemklassen unterrichtet. Ich sagte ihm, dass mich seine Musik interessiert, ich ihm aber noch nichts versprechen

könnte. Daraufhin hat er 25 Stücke komponiert, ohne einen Auftrag erhalten zu haben. Immer dann, wenn er für eine ganz spezielle Szene komponiert hatte, passte es nicht, aber von dem Augenblick an, wo wir diese Musik unter eine andere Szene legten, funktionierte es wunderbar. So sagte ich endlich zu ihm: „Ja. Du wirst die Musik für den Film machen.“

Sie reden von *Tote schlafen fest*, es gibt aber auch einen Auszug aus einem Zeichentrickfilm von Tex Avery, der besser nicht passen könnte. Wo haben Sie den gefunden?

Auch das war wieder einmal Zufall- oder Schicksal. Guillaume hat eine kleine Tochter, die verrückt nach Tex Avery ist und als er eines Tages zusammen mit ihr, sich Zeichentrickfilme anschaute, fiel ihm diese Szene auf. Dieser Zufall war einfach zu schön, um ihn nicht auszunutzen. Außerdem ist Tex Avery eines meiner größten Idole. Ich habe über ihn vor langer Zeit sogar einmal ein Buch geschrieben.

In MICMACS findet man das Paris wieder, das sie lieben, das traditionelle Paris, das es schon immer gab, aber diesmal muss es mit einem heutigen Paris und der zeitgenössischen Architektur zusammen leben. Man könnte sagen, Sie wollten sich nicht in die Karten schauen lassen, indem Sie Epochen und Stile vermischen, nicht nur architektonisch. Es gibt da beispielsweise diese sehr schöne Einstellung mit der Straßenbahn und der alten Werkseisenbahn. Am Ende dann auch YouTube...

Das mit YouTube amüsierte mich, da man mir ja oft vorwirft, ich sei „retro“. So benutzte ich etwas, das sehr „in“ und sehr „heutig“ ist und musste mich beeilen, bevor auch Andere auf diese Idee kommen. Was Paris betrifft, da versuche ich schon, mich ein wenig zu verändern, weil ich das traditionelle Paris, das ich liebe mit seinen Brückenpfeilern, den Bahnhöfen und der Métro ja nun doch ganz schön abgefilmt habe. Mir gefiel die Idee, gewisse Stile zu vermischen, moderne Elemente zu verwenden, die ich auch gerne habe. Ich kann übrigens nur filmen, was mir gefällt. Und so sieht man ein großartiges Gebäude aus den 30er Jahren neben einer neuen Straßenbahn, die Hochbahn der Métro trifft auf eine moderne Post aus Neon, die Glaswand der Galeries Lafayette befindet sich neben einer Sportartikelabteilung aus Lycra und am Eingang vom Musée d’Orsay befindet sich ein zeitgenössisches Café... Die Herausforderung bestand darin, die gleiche Stadt hervorzuheben, aber auf eine andere Art und diesmal auch die Vororte mit einzubeziehen. Aber es ist immer noch ein Paris, das, wenn schon nicht idealisiert, so doch aus meinen Augen, meiner Phantasie, durch meinen Filter gesehen wird. Ich kann es mir nun einmal nicht verkneifen, die Straßen ein wenig zu entleeren, den Himmel zu säubern und mit den Farben zu spielen. Und natürlich hat es mir viel Spaß gemacht, am Canal de l’Ourcq zu drehen und an der Brücke Pont de Crimée. Dort wurde Prévert von Doisneau fotografiert. Daneben befindet sich die Marcel Carné-Schule und man sieht auf der Seine den Frachtkahn Arletty. Dort wurde *Les Portes de la nuit* gedreht, ein Film in dem Jean Vilar das Schicksal spielt. Und rein zufällig ist es dann auch das Théâtre Jean Vilar in Suresnes, das unser Hauptgebäude von einem der beiden Waffenhändler wurde. Ich mag diese Zeichen des Schicksals. Carné-Prévert das ist ein Erbe, zu dem ich stehe.

Sie sagen, Sie konnten es sich nicht verkneifen, die Straßen zu entleeren und den Himmel zu säubern. Gibt es viele digitale Spezialeffekte im Film?

Nun es muss so 350 Einstellungen geben, die wir bearbeitet haben, aber das sind relativ einfache Sachen. Es waren jetzt nicht viele große Szenen, wie in *Mathilde – Eine große Liebe*, bis auf die ferngesteuerte Explosion. Aber es gibt immer Dinge, die man herausnehmen oder ändern muss.

Man spürt bei Ihnen – das sieht man Ihrem Film beispielsweise in den Szenen in der Höhle bei den Schrotthändlern an – dass Sie wirklich gerne basteln...

Ich liebe das. Ich mag auch das Herstellen des Films an sich. Ich muss jede Sekunde in jeder Herstellungsetappe mit dabei sein. Das fängt bei der Auswahl des Papiers für das Storyboard an bis hin zur Tonmischung und der Farbkorrektur. Im Gegensatz zu anderen Filmemachern, die sich bei diesen letzten Arbeitsschritten langweilen, habe ich dabei in jeder Sekunde auch Freude daran. Das ist nun mal meine Art und ich stehe auch dazu. Die Herstellung und Fertigung, diese gesamte Fabrikation, verschaffen mir die größte Freude. Ich habe dann immer das Gefühl ein kleiner Junge mit dem Stabilbaukasten zu sein, der an jedem Einzelteil Freude findet. Und natürlich darf kein einziges Teil übrig bleiben. Gleichzeitig fühle ich mich auch wie ein Küchenchef vor dem Herd. Wenn er ein Gericht erstellt, sucht er die Zutaten aus, er erfindet, köchelt, geht Risiken ein. Natürlich soll ihm das Gericht auch

schmecken, aber eigentlich hat er nur einen Wunsch, es mit Anderen zu teilen. Bei mir ist das genauso. Diese Freude ergibt nur dann einen Sinn, wenn ich sie mit dem Zuschauer teilen kann. Im Sinne von *Micmacs* könnte man es folgendermaßen zusammenfassen: Das Kino tüftelt und köchelt. Aber ich habe bei diesem Film auch den scharfen Wind der Kanonenkugel gespürt. Der Film hat 25 Millionen Euro gekostet. Das ist enorm viel für einen französischen Film und doch wurde es etwas eng. Ich merke also, dass ich ein Kino mache, das teuer ist und das fängt an, mich zu beunruhigen. *Micmacs* sollte nicht teuer werden. Es war nur eine Geschichte von einer besonderen Gemeinschaft, die heute spielt. Was wird erst geschehen, wenn ich eines Tages einen Science -Fiction -Film drehen sollte?

DER REGISSEUR

Jean-Pierre Jeunet

Geboren wurde Jeunet 1953 in Roanne, an der Loire. Nach seinem Studium in Nancy arbeitete er zunächst bei der Post, bevor er begann, Werbefilme und Videos zu drehen, u.a für den französischen Popstar und Chansonnier Julien Clerc. Zusammen mit seinem Partner Marc Caro, einem Zeichner, drehte er ab 1978 erste Animationsfilme. Nach mehreren erfolgreichen und international prämierten gemeinsamen Kurzfilmen gelang Jeunet und Caro 1991 mit ihrem ersten abendfüllenden Spielfilm *Delicatessen* der Durchbruch. Das bildgewaltige Debüt, durchsetzt mit ebenso derbem wie schwarzem Humor, wurde schnell zum Kultfilm und erreichte allein in Frankreich 1,4 Millionen Kinozuschauer. Vier Jahre nach diesem erfolgreichen Kinodebüt legten Jeunet und Caro 1995 mit *Die Stadt der verlorenen Kinder* nach. Das düstere und innovative Märchen wurde zu einem weltweiten Erfolg und erreichte in Frankreich über eine Million Zuschauer. In den USA knackte der Film die Einspielgrenze von einer Million Dollar und Hollywood wurde auf Jean-Pierre Jeunet aufmerksam. So drehte der Regisseur 1997 mit *Alien - Die Wiedergeburt* seinen ersten Spielfilm in Alleinregie und sein bisher einziges Auftragswerk.

Obwohl der vierte Teil der Alien-Saga ein weltweiter Hit wurde, kehrte Jeunet nach Frankreich zurück und überraschte 2001 mit *Die fabelhafte Welt der Amélie* erneut die Filmwelt. Mit der zauberhaften und bis dato auch in Frankreich nur aus Nebenrollen bekannten Audrey Tautou in der Hauptrolle, verzauberte Jeunet zunächst die Franzosen und danach die ganze Welt. Acht Millionen Franzosen, sechs Millionen US-Amerikaner und drei Millionen Deutsche erliegen dem Charme von Amélie im Kino. Der Film gewinnt zahlreiche, internationale Preise, darunter vier Césars und Jeunet wird mit dem Europäischen Filmpreis als bester Regisseur ausgezeichnet.

Nach diesem weltweiten Triumph lässt sich Jeunet drei Jahre Zeit und schickt dann Audrey Tautou in *Mathilde - eine große Liebe* in die Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Im Vergleich zu Amélie ist der Ton düsterer, aber die anspruchsvolle, stilistische Gratwanderung gelingt. In Frankreich sehen den Film vier Millionen Zuschauer und obwohl es eine Kontroverse um französische Subventionen gibt, gewinnt der Film fünf Césars. Wieder lockt Hollywood und bietet Jeunet eine *Harry Potter* Verfilmung an. Aber der Franzose lehnt ab und dreht mit *Micmas - Der Große Coup der kleinen Leute* lieber einen persönlichen Film und bleibt somit sich und seiner eigenen Welt treu.

Filmographie (Auswahl)

2004 *Mathilde – Eine große Liebe* (*Un long dimanche de fiançailles*)

2001 *Die fabelhafte Welt der Amélie* (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*)

1997 *Alien – Die Wiedergeburt* (*Alien - Resurrection*)

1995 *Die Stadt der verlorenen Kinder* (*La Cité des enfants perdus*) (Koregie mit Marc Caro)

1991 *Delicatessen* (Koregie mit Marc Caro)

(Quelle: Presseheft Kinowelt)

Le Hérisson

Deutscher Titel: *Die Eleganz der Madame Michel*
Kinostart Frankreich: 03.07.2009
Kinostart Deutschland: 06.05.2010
Land: Frankreich
Regie: Mona Achache
Buch: Mona Achache
frei nach dem Roman *L'Élegance du hérisson (Die Eleganz des Igels)* von Muriel Barbery
Schnitt: Julia Grégory
Kamera:: Patrick Blossier
Musik: Gabriel Yared
Produzenten: Anne-Dominique Toussaint
Deutscher Verleih: Senator / Central
Länge: 99 Min.
Genre: Drama

BESETZUNG

RENÉE MICHEL	Josiane Balasko
PALOMA JOSSE	Garance Le Guillermic
KAKURO OZU	Togo Igawa
SOLANGE JOSSE	Anne Brochet
MANUELA LOPEZ	Ariane Ascaride
PAUL JOSSE	Wladimir Yordanoff
COLOMBE JOSSE	Sarah Picard
JEAN PIERRE	Jean-Luc Porraz

SYNOPSIS

Madame Michel ist Concierge in einem eleganten Pariser Wohnhaus. Auf den ersten Blick bringt sie alle typischen Attribute mit sich: Sie ist mürrisch, ungepflegt und unscheinbar. Um ihre Ruhe vor den herablassenden reichen Bewohnern des Hauses zu haben, versteckt sie ihre Leidenschaft für Bücher sorgfältig und schlüpft in die Rolle der kratzbürstigen Concierge. Auch die hochbegabte 11jährige Paloma, ebenfalls Bewohnerin des Hauses, lebt in ihrer eigenen Welt. Längst hat sie durchschaut, wie ärmlich ein Leben im Luxus sein kann und beschließt, sich am Tag ihres 12. Geburtstags das Leben zu nehmen, sollte sie nicht etwas entdecken, was das Leben lebenswert macht. Beider Schicksal wandelt sich jedoch mit dem Einzug des geheimnisvollen Japaners Kakuro Ozu. Schon bald bahnt sich eine zarte Liebesgeschichte an. Denn Monsieur Ozu ahnt, dass sich hinter Madame Michels mürrischer Fassade ein lebenswertes Geheimnis verbirgt und lockt, sanft wie beharrlich, die barsche Concierge aus ihrem Winterschlaf...

PRESSENOTIZ

Mit *Die Eleganz der Madame Michel* ist der Regisseurin und Drehbuchautorin Mona Achache eine höchstunterhaltsame Hommage an die Freundschaft und das Leben gelungen. Mit einem Augenzwinkern und umwerfendem Humor erzählt sie die hinreißende Geschichte dreier lebenswerter Einzelgänger, die auf den ersten Blick nichts zu verbinden scheint... Mona Achache ließ sich beim Drehbuch schreiben von dem Bestseller „Die Eleganz des Igels“ von Muriel Barbery inspirieren, der sich allein in Frankreich über

1,5 Millionen Mal verkaufte und sich auch in Deutschland wochenlang in den Bestsellerlisten hielt. Frankreichs Kinostar Josiane Balasko (*Eine Frau für zwei*) liefert als barsche Madame Michel eine preisverdächtige Vorstellung ab. Der Japaner Togo Igawa (*John Rabe, Eyes Wide Shut*) spielt den geheimnisvollen Monsieur Ozu. Und die junge Garance Le Guillermic überzeugt in ihrem Leinwanddebüt als die eigenwillige Paloma. Alle drei brillieren als komplexe, überraschende Figuren, die einem sofort ans Herz wachsen, weil sie verwundbar und kraftvoll zugleich gespielt werden: In Frankreich ein überragender Erfolg, beim Internationalen Filmfestival in Kairo mit drei Preisen, darunter für die beste Regie, ausgezeichnet, verzaubert *Die Eleganz der Madame Michel* mit wohl dosiertem Humor, einer visuellen Poesie sowie seiner melancholisch, samtweichen Atmosphäre.

INTERVIEW MIT MONA ACHACHE

Wie würden Sie die Geschichte des Films in einem Satz zusammenfassen?

Sie erzählt davon, wie sich drei Menschen unverhofft in einem feinen Pariser Wohnhaus begegnen: eine schweigsame, barsche, einsame Concierge namens Renée, das intelligente, selbstmordgefährdete kleine Mädchen Paloma und Kakuro Ozu, ein wohlhabender, geheimnisvoller Herr aus Japan.

Wann und wie sind Sie auf Muriel Barberys Buch aufmerksam geworden?

Kurz nach seinem Erscheinen. Nicht lange davor hatte ich der Produzentin Anne-Dominique Toussaint ein Drehbuch von mir zu lesen gegeben. Sie fand es interessant, aber auch ein bisschen freudlos. Sie meinte, wenn ich mal eine etwas amüsantere Geschichte hätte, würde sie gern mit mir zusammenarbeiten. Grundsätzlich halte ich Romanverfilmungen für eine gute Sache. Deshalb ging ich in eine große Pariser Buchhandlung, um mich mithilfe der Klappentexte auf den neuesten Stand zu bringen. Ich wollte mir „Die Eleganz des Igels“ kaufen, ließ es aber bleiben, weil die Schlangen an den Kassen zu lang waren. Am selben Abend erzählte mir eine Freundin von einem Buch, das sie gerade zu Ende gelesen hatte: „Die Eleganz des Igels!“ Sie lieh es mir aus. Nachdem ich es gelesen hatte, rief ich Anne-Dominique an: „Ich habe unsere Geschichte gefunden!“ Sie antwortete: „Was für ein Zufall, das Buch liegt bei mir auf dem Nachttisch.“ Nun las sie es ihrerseits, war ebenfalls begeistert. Wir riefen den Gallimard Verlag an, und obschon etliche Regisseure ihr Interesse bekundet hatten, kam es zu einem Treffen mit Muriel Barbery. Ich bin überzeugt, dass diese Begegnung ausschlaggebend war, dass sie sich für uns entschied und wir die Filmrechte erwerben konnten.

Was hat Sie an dieser Geschichte berührt?

Dass sie beschreibt, wie absurd Vorurteile sind, und welcher Zauber unwahrscheinlichen Begegnungen innewohnt. Das Wohnhaus erinnerte mich an das Haus, in dem ich aufgewachsen bin – allerdings war es viel vornehmer. Ich fand es als Kind ungeheuer faszinierend, was für unterschiedliche Leute da rein zufällig über- und miteinander lebten. Aber natürlich waren es Paloma und Renée, die mich am meisten interessierten. Dass diese mürrische Frau sich zu wandeln beginnt, weil sie einen anderen Menschen kennenlernt. Und dass dieses kleine, verschlossene Mädchen, das so düster und selbstsicher ist, durch die Begegnung mit Renée und Kakuro begreift, dass das Leben viel komplexer und unvorhersehbarer ist, als es dachte. Mit dem kleinen Mädchen und der Concierge habe ich mich restlos identifiziert.

Dass sich Renée und Monsieur Ozu überhaupt näher kennenlernen, hat etwas von einem modernen Märchen.

Die ganze Geschichte erinnert an ein Märchen, und ich habe versucht, den Film entsprechend zu inszenieren. Renée ist das Aschenputtel, Paloma die gute Fee und Kakuro der schöne Prinz. Ich finde die Liebesgeschichte zwischen Kakuro und Renée wunderbar altmodisch: sein Präsent, die Einladung, der Handkuss, das Restaurant, der Spaziergang durch die Straßen... Wenn Kakuro Renée die Stola schenkt, ist sie so aufgeregt wie ein Teenager vor dem ersten Rendezvous. Die drei Hauptfiguren sind zwar realistisch gezeichnet, aber auch ein bisschen sonderbar, zeitlos, atypisch. Ich wollte, dass die Welt, die sie umgibt, ihren Persönlichkeiten entspricht.

Können Sie das genauer erklären?

Ich stellte mir zum Beispiel von Anfang an vor, dass die Geschichte in einem Jugendstil-Gebäude spielt.

Diese Architektur hat etwas Filmreifes, Zeitloses, Poetisches – und ist gleichzeitig typisch großbürgerlich und sehr pariserisch. Ich wollte aus dem Gebäude eine eigenständige Figur machen, die sich perfekt in den Film einfügt. Ich wollte keines dieser typischen Haussmann-Gebäude aus dem 19. Jahrhundert zeigen, denn damit rutscht man schnell ins Bourgeoisie-Klischee ab. Mir war überhaupt nicht nach diesem protzigen Luxus, nach diesem Überfluss an Goldgepränge und Marmor. Mir schwebte eine Atmosphäre vor, die geheimnisvoller, düsterer, erdrückender und befremdlicher ist. Die ganze Handlung ist hermetisch auf dieses Wohnhaus beschränkt, es ist, als lebten die Figuren in einem riesigen Glasbehälter. Zwar ist der Kontext, in dem die Geschichte spielt, realistisch. Andererseits wollte ich diesen „Igel“ in eine träumerische, poetische und phantasievolle Stimmung tauchen.

Welche Schwierigkeiten ergaben sich beim Schreiben des Drehbuchs?

Manche Bücher sind wortgewaltiger als andere. Was „Die Eleganz des Igels“ auszeichnet, ist sein literarischer Stil. Die Herausforderung bestand also darin, das Literarische ins Visuelle umzuwandeln. Im Roman führt Paloma Tagebuch, im Film zeichnet sie und filmt. Ich wollte auf eine herkömmliche, geschwätzige Off-Stimme verzichten. Palomas Kamera sollte quasi ihr Sprachrohr sein. Was Renée betrifft, war es mir wichtig, ihre Schweigsamkeit zu betonen. Man sollte bestenfalls erahnen können, wie kultiviert sie eigentlich ist. Im Film wie im Buch wechselt der Blickwinkel ständig zwischen Paloma und Renée hin und her. Ein Gleichgewicht zu erreichen, war deshalb dringend geboten, keine der Figuren durfte ins Hintertreffen geraten. Sie mussten unabhängig voneinander wahrgenommen werden, nicht bloß als Stichwortgeber für die jeweils andere...

Im Roman zeichnen sich Palomas Tagebucheintragungen durch ihre Sprachgewandtheit aus – der Schreibstil ist ziemlich ungewöhnlich für ein kleines Mädchen.

Deshalb fand ich es wichtig zu zeigen, wie ernst sie ihre Filmerei nimmt. Heutzutage kann doch eigentlich jeder filmen, und für jeden Bedarf gibt es den passenden technischen Schnickschnack. Ich wollte, dass Paloma mit einer alten Kamera filmt, dass sie durch einen Sucher gucken muss und auf diese Weise den Bildausschnitt wählt, nicht so beliebig wie die Leute, die bloß flüchtig auf einen kleinen Videomonitor gucken. Paloma ist ein außergewöhnlich begabtes Mädchen. Das sollte man auch daran erkennen, wie sie filmt und zeichnet. Ihre Phantasie musste sich auf visuelle Weise ausdrücken.

Kommt der „Kalender“, den sie im Lauf des Films zeichnet, auch im Buch vor?

Nein. Die Idee mit dem Kalender – eine Art Countdown bis zu ihrem Geburtstag und damit bis zu ihrem Selbstmord – entstand erst relativ spät. Jeden Tag füllt Paloma ein kleines Kästchen mit einer Zeichnung aus. Zuletzt ergibt das Ganze ein ausgefeiltes Gemälde, aus dem man all ihre Gedanken ablesen kann. Ihre Todessehnsucht sollte glaubwürdig (und zudem visuell) sein, dabei aber nicht zu morbide oder plakativ wirken. Für mich ist Renées Tod am Ende nur deshalb erträglich, weil der Zuschauer begreift, dass Paloma ihr Selbstmord-Projekt danach ad acta legen wird.

Hatten Sie beim Drehbuchschreiben Josiane Balasko als Renée vor Augen?

Ja. Und gleichzeitig habe ich versucht, mir diese Wunschvorstellung zu verkneifen. Weil ich fürchtete, dass sie mir eine Absage erteilt. Schon bei der ersten Lektüre des Buchs musste ich an Josiane denken. Ich bewundere sie als Schauspielerin, aber ich mag auch die Privatperson und die Dinge, für die sie sich engagiert. Allein die Vorstellung, mit einer Schauspielerin wie Josiane Balasko an einer Figur zu arbeiten, die ihre Weiblichkeit wiederentdeckt, fand ich sehr spannend.

Wie würden Sie Renée beschreiben?

Hinter den Klischees, die sie als Concierge erfüllt, verbergen sich eine bemerkenswerte Sensibilität und viel Feingefühl. Sie flüchtet sich in ihre Einsamkeit, weil sie den Blick und das Urteil der anderen fürchtet. Renée ist eine Frau, die ihr Äußeres total vernachlässigt. Sie macht sich unsichtbar, damit sie keiner ansieht. Das hat allerdings zur Folge, dass sie sich selbst aus den Augen verliert. Sie hat ihre Weiblichkeit aufgegeben und ihre mütterliche Seite begraben. Weil Paloma und Kakuro sie mit anderen Augen sehen, gelingt es ihr im Verlauf der Geschichte, sich wieder für ihre Umwelt zu interessieren – und damit auch für sich selbst.

Wie fiel Josiane Balaskos Reaktion nach der Lektüre des Drehbuchs aus?

Das Buch kannte sie nicht. Nachdem sie das Drehbuch gelesen hatte, nahm sie kein Blatt vor den Mund und gab zu vielen Aspekten ihren Kommentar ab, nicht nur, was Renée betraf. Ich glaube, es war letztendlich unser Treffen, das den Ausschlag für ihre Zusage gab. Ich kann gut verstehen, dass sie mich kennenlernen wollte, bevor sie eine Entscheidung fällte. Schließlich handelte es sich um den ersten Film einer jungen Regisseurin.

Hat sie der Figur ihren Stempel aufgedrückt?

Selbstverständlich! Jedes Mal, wenn ich den Film sehe, fasziniert mich Josiane aufs Neue. Ihr ist es zu verdanken, dass die Begegnung zwischen Kakuro und Renée glaubwürdig ist und nie kitschig wirkt, dass sie bewegend, aber nicht pathetisch ist. Josiane ist für Regisseure ein echtes Geschenk, und das gilt erst recht bei einem Debütfilm wie diesem. Sie hat ihre Rolle nicht nur auf wunderbare Weise mit Leben erfüllt; ihre Präsenz, das Vertrauen, das sie mir entgegenbrachte, und ihr Enthusiasmus gaben mir während der gesamten Dreharbeiten viel Kraft.

Was findet Monsieur Ozu an Renée eigentlich so anziehend? Auf den ersten Blick ist es nur schwer nachvollziehbar, denn sie kleidet sich nachlässig, trägt eine Unfrisur, lächelt nie und ist kratzbürstig...

Er legt keinen Wert auf Äußerlichkeiten. Und spürt, dass sie ein ausgesprochener Feingeist ist. Das weckt seine Neugierde. Er möchte herausfinden, wer diese Frau ist, für die sich nie jemand interessiert hat und deren Interessen er in mancher Hinsicht teilt. Er findet Renée hochinteressant – ungeachtet ihres Berufs und ihres Aussehens.

Im Film macht Renée eine Wandlung durch, und zwar in dem Moment, als sie Ozus Einladung zum Abendessen folgt und sofort nach ihrer Ankunft auf die Toilette verschwindet. Dort lächelt sie dann unverhofft, und der Zuschauer schmilzt dahin...

Als sie Kakuros Wohnung betritt, fühlt sie sich dermaßen eingeschüchtert und unwohl, dass sie reflexartig nach einem Versteck sucht. Also geht sie auf die Toilette. Dort wird sie abrupt mit der japanischen Lebensart konfrontiert: Sie setzt sich auf die Klobrille – Musik erklingt! Sie drückt auf einen Knopf – Wasser spritzt ihr ins Gesicht! Die Situation hat durchaus etwas Erniedrigendes. Aber Renée beschließt, darüber zu lachen, und sagt sich: „Wenn schon, denn schon...“ Ihr Panzer bröckelt, und sie beginnt, Vergnügen an Gesprächen und dem Austausch von Vertraulichkeiten zu finden.

Davor geht sie zum ersten Mal in ihrem Leben zum Friseur, und man ahnt, dass in ihrem Innern außergewöhnliche Dinge passieren.

Ja, weil es das erste Mal ist, dass jemand sie bepuschelt, dass man sich um sie kümmert. Plötzlich kommt ihre Weiblichkeit – die sie seit ewigen Zeiten unterdrückt hat – wieder zum Vorschein. So belanglos diese Sequenz sein mag, für mich ist sie von großer Bedeutung. Die Friseurin fragt: „Wie hätten Sie's gerne? Was wäre Ihnen denn recht?“ Renée antwortet „Warmes Wasser“, und damit gibt sie zu verstehen, dass sie endlich akzeptieren kann, dass man ihr Gutes tut. Dass sie Glücksgefühle zulassen wird. Josiane ist eine großartige Schauspielerin. Zu Beginn der Sequenz könnte man meinen, dass sie zur Schlachtbank geführt wird, denn sie macht dieses verschlossene Gesicht, das sie so gut drauf hat. Man spürt Renées Schüchternheit, ihre Resignation und wie unwohl sie sich in ihrer Haut fühlt. Doch dann, mit einem einzigen Satz, öffnet sie sich der Sinnlichkeit.

Wie haben Sie Josiane Balasko in Renée verwandelt?

In der Vorbereitungsphase beschäftigten wir uns intensiv mit ihrem Aussehen – was für uns letztlich nichts anderes war, als Renées Innenleben zu umzirkeln. Während wir ihr Äußeres entwickelten – zusammen mit Maskenbildner Didier Lavergne und Friseur Cédric Chamí –, entstand auch ihre Persönlichkeit. Wir beschlossen, auf Make-up zu verzichten. Nur buschige Augenbrauen und eine ziemlich hässliche Perücke. Mir kam es vor allem darauf an, dass Renées Verwandlung glaubwürdig erscheint. Sie durfte nach dem Besuch beim Friseur nicht geschminkter aussehen als vorher. Sie musste grundsätzlich dieselbe Person bleiben. Die Veränderungen sollten hauptsächlich von der Figur selbst ausgehen, sich etwa in ihrem Gesichtsausdruck äußern und in ihrer Körpersprache, die nach und nach immer entspannter wird. Renées Metamorphose drückt sich vor allem in Josianes Darstellung aus.

An was für ein Mädchen dachten Sie, als Sie die passende Besetzung für die Rolle der Paloma suchten?

Ich stellte mir ein Kind vor, das nicht unbedingt sehr hübsch sein musste, dafür aber viel Charme besitzen sollte. Ein eigensinniges, willensstarkes kleines Mädchen. Irgendwie unverletzlich. Ich weiß nicht warum, aber ich stellte sie mir mit blonden Haaren vor. Während der Arbeit am Drehbuch habe ich „Little Miss Sunshine“ gesehen. Es war diese Art, mit der das kleine Mädchen in dem Film auf die Welt der Erwachsenen blickt – sehr scharfsinnig und auch ein wenig traurig –, die mir auch für meine Heldin vorschwebte. Ansonsten blieb die Figur in optischer Hinsicht zunächst eher verschwommen. Meine Casting-Agentin zeigte mir Videos von mehr als 200 kleinen Mädchen. Als ich Garance sah, wusste ich instinktiv, dass sie es ist. Andere Schauspielerinnen habe ich danach nicht getroffen. Ich wollte, dass man ihr die Haare schneidet, dass sie Locken hat und eine Brille trägt. Wie groß die Ähnlichkeit zwischen Garance/Paloma und mir ist, fällt mir erst jetzt auf. Außerdem trägt sie denselben Vornamen wie eine meiner Töchter! Im Nachhinein wird mir bewusst, wie sehr ich mich mit diesem kleinen Mädchen identifiziert habe. Als ich die Figur der Paloma schrieb, habe ich stark in meinen Kindheitserinnerungen gekramt.

Fanden Sie es schwierig, eine 11jährige anzuleiten?

Nein. Schon in meinen beiden Kurzfilmen spielten Kinder mit. Garance ist extrem talentiert und ausgesprochen selbstsicher. Sie arbeitet konzentriert, fleißig und reif. Wir hatten während der Dreharbeiten eine sehr zärtliche, sehr innige Beziehung. Es machte Spaß, gemeinsam mit ihr die Figur zu entwickeln: ihre kleinen Ticks, ihre Art, die Brille auf der Nase hochzuschieben oder sie in ihre Haare zu stecken, das Kinn zu senken und die Augen zu heben. Zusammen mit dem Toningenieur Jean-Pierre Duret haben wir auch an Palomas Stimme gearbeitet, die tiefer und gesetzter klingt als die von Garance. Sie machte sich einen Spaß daraus, vor jeder Aufnahme diese Stimme wiederzufinden. Sie stellte mir oft sehr präzise Fragen über ihre Rolle. Wenn sie weinen musste, haben wir Heulwettbewerbe veranstaltet. Ich wollte, dass sie das Spielen nie als Zwang empfindet, dass es für sie ein großer Spaß bleibt. Selbst dann, wenn sie ernste Dinge sagen oder tun musste.

War es mühsam, den passenden Schauspieler für die Rolle des Monsieur Ozu zu finden?

Wir suchten nach einem Mann zwischen 60 und 70 Jahren, sehr elegant, mit stechendem Blick. Mein Casting-Agent Michael Laguens ging in drei Ländern auf die Suche: in Frankreich, in Japan und in Großbritannien. Nachdem ich Togo Igawa in London getroffen hatte, reiste ich trotzdem noch nach Japan, um mir dort fünf weitere Kandidaten anzusehen. Aber mit Togo erging es mir genauso wie mit Garance. Er entsprach dem Kakuro, den ich mir beim Schreiben vorgestellt hatte, hundertprozentig. Weil er Englisch spricht, konnten wir uns ohne Dolmetscher verständigen. Aber er musste seine Dialoge phonetisch auswendig lernen, und das war für ihn eine kolossale Anstrengung. Ich wusste zwar, dass wir in der Postsynchronisation eventuelle Patzer würden beheben können. Während der Aufnahmen durfte er dennoch nicht zu langsam sprechen. Oder übertrieben artikulieren. Außerdem achtete sein französisch-japanischer Sprachcoach Asako Furukata penibel darauf, dass sein Französisch nicht von einem englischen Akzent gefärbt war.

Wie würden Sie seinen Charakter beschreiben?

Er ist ein Intellektueller. Alles andere sollte im Dunkeln bleiben, auch sein Beruf. Dass er Frankreich leidenschaftlich liebt, lässt sich daran festmachen, dass er im Rentenalter nach Paris gezogen ist. Er ist ein neugieriger, respektvoller und zuvorkommender Mann. Der Eifer, mit dem er sich Paloma und Renée nähert, könnte bei anderen Menschen aufdringlich wirken. Bei ihm jedoch nicht, denn er tut es auf elegante und höfliche Weise.

Bevor wir über die Nebenrollen reden, lassen Sie uns über den Goldfisch sprechen. Hat er im Buch denselben Stellenwert wie im Film?

Im Roman kommt er gar nicht vor! Da gibt es nur diesen einen Satz von Paloma, die sagt, dass die Welt sie an ein Goldfischglas erinnert, in dem die Erwachsenen ihre Zeit damit verbringen, wie Fliegen an die Scheibe zu stoßen. Dieses Bild gefiel mir gut, und ich wollte mit dieser Metapher arbeiten. Zunächst stand der Goldfisch in der Küche herum, ganz allmählich entwickelte er sich jedoch zu einer

eigenständigen Figur. Schließlich sagte ich mir, dass dieses kleine Mädchen, das Selbstmordgedanken nachhängt und eine Goldfisch-Theorie entwickelt hat, irgendetwas mit dem Goldfisch anfangen muss. Sie musste gewissermaßen zur Tat schreiten! Paloma ist überzeugt, dass sie ihn mit ihren Tabletten umgebracht hat und spült ihn in der Toilette runter. Etwas später taucht er jedoch bei Renée wieder auf. Weil die Geschichte des Films ja auch vom Tod eines Menschen handelt, durch den ein anderer Mensch neuen Lebensmut gewinnt, fand ich die Idee sehr passend, dass der kleine Fisch bei der einen stirbt und bei der anderen wiedergeboren wird...

Anne Brochet spielt Palomas Mutter, Wladimir Yordanoff ihren Vater. Ariane Ascaride ist als Renées Freundin Manuela zu sehen, die leidenschaftlich gerne backt. Wie kamen Sie auf diese Schauspieler?

Für die Rolle der Manuela schwebte mir eine Schauspielerin vor, die zusammen mit Josiane ein originelles Paar bilden sollte. Mir gefiel die Idee, diese beiden Schauspielerinnen zusammenzuführen. Anne Brochet war meine absolute Traumbesetzung für die Rolle der großbürgerlichen, neurotischen, leicht verrückten Mutter. Sie hat mich schon immer fasziniert. Als ich klein war, stellte ich mir vor, ich wäre die Roxane, die sie damals in *Cyrano von Bergerac* spielte. Wladimir ist so elegant und charismatisch, wie ich mir Paul vorstellte. Ich kann mich kaum noch erinnern, weshalb ich mich letztlich für diese Darsteller entschied, jedenfalls nicht an die genauen Umstände und Faktoren. Ich weiß nur, dass mir sehr schnell klar wurde, wen ich haben wollte.

Wie genau waren Ihre Vorstellungen, was die Kulissen betrifft – mal abgesehen von der Jugendstil-Architektur des Wohnhauses?

Dass ich die Geschichte in einem zeitlosen Raum ansiedeln wollte, verstand mein Szenenbildner Yves Brover sehr gut. Sie spielt zwar im Jahr 2009, aber man sieht keine Handys, keine Computer, keine technischen Hilfsmittel, die das Wohnhaus mit der Außenwelt verbinden. Es handelt sich um eine Art geschlossene Gesellschaft, die sich zeitlich nicht einordnen lässt. In Palomas Zimmer gibt es keine Poster, keine Handelsmarken, keinen Verweis auf die heutige Zeit, nur Zeichnungen und Objekte. Gleichzeitig wollte ich unbedingt vermeiden, dass die Kulissen künstlich oder zu ästhetisch wirken. Alles sollte naturalistisch aussehen, angereichert mit einem Hauch Surrealität. Ich hatte ein Bild aus dem Film *Mary Poppins* vor Augen – jenen Moment, in dem die beiden Kinder die Bank betreten, in der ihr Vater arbeitet. Für mich sah es so aus, als würden die Kinder regelrecht erdrückt von dieser konservativen, großbürgerlichen Schwere. Meine Erinnerung an dieses Gebäude war zwar recht verschwommen, aber sie bildete den Ausgangspunkt für die Atmosphäre, die mir für das Wohnhaus vorschwebte – realistisch ja, aber auch ein wenig abseitig.

Haben Sie deshalb im Studio gedreht?

Das Haus, das ich vor meinem geistigen Auge sah, gab es so nicht. Deshalb konnte Anne-Dominique Toussaint nachvollziehen, dass ich nicht aus einer Laune heraus im Studio drehen wollte, sondern dass es der Geschichte dienlich sein würde. Und so kam es, dass ich mir beim Drehbuchschreiben den Schnitt der Wohnungen genau ausmalen konnte. Ich fand es wichtig, dass Ozus Wohnung denselben Grundriss hat wie die von Palomas Familie, dass sie sich nur durch ihre Möblierung unterscheiden. Für Familie Josse schwebte mir eine Wohnung vor, wie sie von einer eher linksorientierten, geselligen, netten und warmherzigen Familie bewohnt werden könnte, mit Eltern, die auf sympathische Weise neurotisch sind und nicht auf den ersten Blick unerträglich wirken. Ich wollte unbedingt das Klischee des bösen Bürgertums vermeiden, wollte keine Wohnung, die kühl und unpersönlich ist.

Und was schwebte Ihnen für Renées Concierge-Loge vor?

Sie sollte ihr ähneln. Das große Zimmer und die Küche wirken wie eine Art Schaufenster, sind unpersönlich und entsprechen dem Klischee der Pariser Concierge. Nicht zu viel, eher zu wenig. Doch im hinteren Bereich der Wohnung befindet sich Renées Bibliothek – ein gemütliches Zimmer, das vor Büchern und Hinstellerchen, die ihr etwas bedeuten, regelrecht überquillt.

Hatten Sie hinsichtlich der Kostüme auch so genaue Vorstellungen wie bei den Kulissen?

Ja. Die Diskussionen mit Catherine Bouchard rund um die Kostümfragen haben meine Überlegungen bezüglich der Figuren sehr bereichert. Mit ihr – oder mit Yves über die Kulissen – zu reden, fand ich

genauso aufschlussreich wie die Gespräche mit den Schauspielern. Mit Renées Kleidung haben wir uns sehr intensiv beschäftigt. Als Kakuro Renée zum Abendessen einlädt, leiht Manuela ihr ein Haute-Couture-Kleid. Als Renée Kakuro zum zweiten Mal besucht, sollte sie ganz normal angezogen sein und er einen Samué tragen, eine Art Kimono – so wollten wir verdeutlichen, dass bereits eine Art Vertrautheit zwischen ihnen herrscht. Als Kakuro ihr für das dritte Rendezvous ein Outfit schenkt, dachte ich zunächst an ein Kleid. Catherine überzeugte mich jedoch (und sie hatte ja so Recht!), dass Kakuro ihr unbedingt einen Hosenanzug schenken sollte. In einem Kleid kommt sich Renée verkleidet vor, und Kakuro ist das aufgefallen. Er möchte, dass sie toll aussieht, aber er will sie nicht ummodellieren. Das Kostüm, das Catherine entwarf, war einfach perfekt: elegant und weiblich, und trotzdem kein Widerspruch zur Person. Was die Farben der Kostüme angeht, habe ich Catherine regelrecht bedrängt und belagert. Für mich kamen, wie bei Ausstattung und Licht, nur Grau, Taupe und Braun in Frage!

Apropos: Wie sind Sie die Lichtgestaltung angegangen?

Die Zusammenarbeit mit meinem Kameramann Patrick Blossier ist etwas ganz Besonderes, denn wir sind auch privat ein Paar. Sie hat sich über die Jahre entwickelt und ist von großem Vertrauen geprägt. Was den „Igel“ betrifft, so haben wir natürlich bereits in der Drehbuch-Phase darüber gesprochen. Ich wollte, dass sich die einzelnen Kulissen atmosphärisch deutlich voneinander unterscheiden – und dennoch ein harmonisches Ganzes ergeben. Das Licht sollte bei Renée wie in eine Grotte einfallen. Bei Familie Josse sollte es hell und licht sein. Bei Kakuro intim und gedämpft. Patrick, Yves Brover und ich gaben uns viel Mühe, damit die Farben miteinander harmonisieren und eine gemeinsame Farbstimmung herrscht. Mir schwebten dichte, elegante Bilder vor, aber nichts Überästhetisches. Wir erzählen eine einfache Geschichte, deshalb war es mir wichtig, dass die äußere Form eher schlicht und dezent ist.

Nach allem, was Sie über Kulissen, Kostüme und Lichtgestaltung erzählt haben, liegt die Vermutung nahe, dass Sie auch in Sachen Musik sehr genaue Vorstellungen hatten.

Stimmt. Vor allem wusste ich, was ich nicht wollte. Um die erwähnte Zeitlosigkeit zu gewährleisten, entschied ich mich gegen Musik, die es bereits gab. Ich wollte Musik, die ausschließlich für meinen Film komponiert wurde. Für mich ist eine Filmmusik dann gelungen – und das hat die Erfahrung mit „Der Igel“ bestätigt, wenn sie einem Film buchstäblich auf den Leib geschrieben wird. Ausschlaggebend ist natürlich die Chemie zwischen Komponist und Regisseur. In dieser Hinsicht hatte ich mit Gabriel Yared viel Glück. Es gibt nichts Theoretischeres, als über Musik zu reden. Doch Gabriel begriff sofort, worauf es mir ankam. Außerdem schlug er eine Richtung ein, vor der ich mich ein wenig gefürchtet hatte. Doch das Ergebnis ist einfach großartig.

Ihre schönste Erinnerung rund um den Film?

Als Anne-Dominique mich an einem Dezemberabend anrief und sagte: „Fröhliche Weihnachten! Wir haben sie, die Rechte am ‘Igel’!“ Oder ein Jahr später, als sie anrief, um mir erneut „Fröhliche Weihnachten!“ zu wünschen, und dann sagte: „Josiane Balasko hat das Drehbuch gelesen und will sich mit dir treffen!“ Ach, es gibt so viele schöne Erinnerungen. Zum Beispiel unser morgendliches Ritual: meine Töchter zur Schule bringen, mit Patrick und dem Regiepraktikanten im Auto nach Epinay fahren und dabei dämliche Musik hören. Die Ankunft im Studio, der erste Kaffee mit Croissants. Dann diese eine Stunde, die wir uns nahmen, bevor die Schauspieler und die restliche Crew eintrudelten, um zusammen mit Patrick, dem Scriptgirl und dem Regieassistenten den Drehtag vorzubereiten. Das alles waren sehr besondere Momente! Ein paar Monate lang lebten wir wie in einer Luftblase in den Studios von Epinay. Selbst meine Cutterin Julia Grégory richtete sich während des Drehs dort in einem Büro ein. Es schweißte die Mannschaft zusammen, und das wiederum, finde ich, tat dem Film ungeheuer gut.

Wer ist Ihrer Meinung nach der Igel des Films?

Ich bin überzeugt, dass wir alle in gewisser Weise Igel sind – wobei der eine mehr, der andere weniger Eleganz besitzt.

DIE REGISSEURIN

Mona Achache

Regie und Buch

Mona Achache wird am 18. März 1981 geboren. Als Kind, sagt sie, sei sie eine Einzelgängerin gewesen. Sie liebt die Natur, geht häufig zum Reiten und zeichnet für ihr Leben gern. Sie träumte davon, Schauspielerin zu werden, und besucht eine Schauspielschule, wendet sich aber mit 18 den Berufen hinter der Kamera zu. Sie absolviert zahlreiche Praktika u.a. als Produktionsassistentin und Scriptgirl. „Das gefiel mir besser: im Hintergrund zu wirken und den Dingen eine Form zu geben.“ Die Autodidaktin arbeitet schließlich als Drehbuchautorin und Regisseurin, dreht zwei Kurzfilme (darunter über ihre Großmutter, die 1942 von den Nazis verhaftet wurde). Außerdem übernimmt sie eine kleine Rolle in Costa-Gavras' Emigranten-Drama *Eden à l'Ouest*. Die Rechte an Muriel Barberys Roman „Die Eleganz des Igels“ kann sie sich sichern, bevor das Buch zum phänomenalen Bestseller avanciert (bis heute allein in Frankreich mehr als 1,5 Millionen verkaufte Hardcover-Exemplare). Mit der Verfilmung, die in Frankreich großen Erfolg hat, gibt Mona Achache ihr vielbeachtetes Kinodebüt. Beim 33. Internationalen Filmfestival in Kairo wird sie im November 2009 mit insgesamt drei Preisen ausgezeichnet, darunter für die beste Regie. Sie lebt mit dem Kameramann Patrick Blossier zusammen und hat zwei Töchter. Als nächstes Projekt verfilmt Mona Achache den Roman der ex-taz Chefredakteurin Elke Schmitter „Frau Sanatorius“.

Filmographie

REGIE

2009 *Die Eleganz der Madame Michel*

(*L'élégance du hérisson*/Regie und Drehbuch)

Edene à L'Ouest (Schauspielerin) Costa-Gavras

(*Eden à l'Ouest*)

2008 *Wawa* (Kurzfilm)

2006 *Suzanne* (Kurzfilm)

BIOGRAFIE MURIEL BARBERY

Muriel Barbery kommt am 28. Mai 1969 im marokkanischen Casablanca zur Welt. Sie absolviert die Pariser Eliteschule École normale supérieure und unterrichtet anschließend in Saint-Lô am IUFM (Institut universitaire de formations des maîtres) im Fach Philosophie. Auf Drängen ihres Mannes Stéphane schickt sie im Jahr 2000 das Manuskript ihres ersten Romans an den Pariser Gallimard-Verlag. „Une gourmandise“ (Die letzte Delikatesse) wird mehrfach ausgezeichnet und in 14 Sprachen übersetzt. Den Überraschungserfolg ihres Debüts übertrifft Muriel Barbery mühelos mit ihrem Ende 2006 erschienenen Folgeroman „L'élégance du hérisson“ (Die Eleganz des Igels), der 2007 zu dem literarischen Ereignis in Frankreich avanciert. Seinen spektakulären Erfolg – allein in Barberys Heimat werden mehr als 1,2 Million Exemplare verkauft, und auch die deutschsprachige Ausgabe liegt inzwischen in der zehnten Auflage vor – verdankt das in 39 Sprachen übersetzte Buch vor allem der Mundpropaganda begeisterter Leser, denn der Verlag bringt es seinerzeit ohne nennenswerte Werbekampagne auf den Markt. Wo immer es geht, entzieht sich die öffentlichkeitsscheue Bestsellerautorin dem Druck der Medien, gibt keine Interviews und ist bislang nur ein einziges Mal im Fernsehen aufgetreten. Ihrer Leidenschaft für alles Japanische gibt sie im Dezember 2006 nach, als sie vorübergehend in Kyoto in der Villa Kujyama lebt, dem Gegenstück zum französischen Kulturinstitut Villa Medici in Rom. Muriel Barbery gefällt es in Japan so gut, dass sie sich von ihrer Schule beurlauben lässt und schließlich in Kyoto ein Haus kauft. Dort lebt sie seitdem zusammen mit ihrem Mann, der seinen Beruf als Psychologe ebenfalls aufgegeben und sich der Fotografie zugewandt hat. Ihrem Verleger zufolge plant Muriel Barbery vorerst keine Rückkehr nach Frankreich.

(Quelle: Presseheft Senator)

Le premier jour du reste de ta vie

Deutscher Titel:	<i>C'est la Vie: So sind wir, so ist das Leben</i>
Kinostart Frankreich:	23.07.2008
Kinostart Deutschland:	23. April 2009
Land:	Frankreich
Regie:	Rémi Bezançon
Buch:	Rémi Bezançon
Schnitt:	Sophie Reine
Kamera:	Antoine Monod
Musik:	Sinclair
Produzenten:	Isabelle Grellat, Eric Altmayer, Nicolas Altmayer
Deutscher Verleih:	Kinowelt
Länge:	1h 54 min
Genre:	Comédie dramatique
Preise:	2009 gewann der Film drei Césars in den Kategorien Beste Nachwuchsdarstellerin (Deborah François), Bester Nachwuchsdarsteller (Marc-André Grondin) und Bester Schnitt (Sophie Reine).

BESETZUNG

ROBERT	Jacques Gamblin
MARIE-JEANNE	Zabou Breitman
FLEUR	Déborah François
RAPHAEL	Marc-André Grondin
ALBERT	Pio Marmaï
PIERRE	Roger Dumas

SYNOPSIS

Marie-Jeanne und Robert haben drei Kinder: Albert, Raphaël und Fleur. Eine ganz normale Familie, aber auch fünf unterschiedliche Menschen, an jeweils anderen Wendepunkten ihres Lebens. Mit Albert, Fleur und Raphaël verliebt man sich und wird erwachsen, mit Marie-Jeanne und Robert durchlebt man die Höhen und Tiefen als Ehepaar und Eltern. Entscheidende Tage, nach denen nichts mehr so ist wie es einmal war.

PRESSENOTIZ

C'est la vie - So sind wir, so ist das Leben ist eine berührend-unterhaltsame Familiengeschichte, authentisch und voller Überraschungen. In den Hauptrollen brillieren als Eltern Jacques Gamblin (Laissez-Passer - Silberner Bär 2002) und Zabou Breitman, als Nachwuchs begeistern der Shootingstar Déborah François (*Das Mädchen, das die Seiten umblättert*), Marc-André Grondin (*C.R.A.Z.Y.*) und Newcomer Pio Marmaï. Der Millionenerfolg von Regisseur Rémi Bezançon entwickelte sich mit seinen herausragenden Schauspielleistungen und einem mitreißenden Soundtrack (David Bowie, Lou Reed) in Frankreich zum absoluten Publikumsliebling. Der Film gehört mit drei „César du Cinema“, den „französischen Oscars“, zu den strahlenden Siegern der diesjährigen Preisverleihung: Déborah François und ihr Filmbruder Marc-André Grondin wurden als Beste Newcomer geehrt, Sophie Reine für den Besten Schnitt.

Interview mit Rémi Bezançon

***C'est la vie - So sind wir, so ist das Leben*, Ihr zweiter Film, ist das Porträt einer Familie. Was hat Sie an dem Thema interessiert?**

Meine eigene Familie ist mir sehr wichtig, und auch wenn an dem Film nichts autobiographisch ist, wollte ich auf meine Art meiner Familie eine Hommage widmen. Ich habe mich immer gefragt, wer ich wohl heute wäre, wenn ich von anderen Eltern großgezogen worden wäre. Sicher ein ganz anderer Mensch, aber wer? Die Familie prägt uns und zugleich kämpfen wir, um uns von ihr zu befreien. Dort wird einem alles auf den Weg gegeben, aber es ist auch ein Ort voller Sackgassen. Sind wir in der Lage zu entscheiden, was wir davon übernehmen? Welche Rolle spielt die Familie in unserem persönlichen Lebenslauf? Und welchen Teil können wir selbst bestimmen? Mit diesen Fragen habe ich mich bereits in meinem ersten Film *Love is in the Air* und in meinen Kurzfilmen auseinandergesetzt. Und jede meiner Figuren gibt darauf ihre eigene Antwort.

Das Leben der Familie Duval wird über einen Zeitraum von zwölf Jahren erzählt, anhand von fünf exemplarischen Tagen. Wieso haben Sie sich für diese Struktur entschieden?

Die Idee, einen entscheidenden Tag im Leben jedes Familienmitglieds zu drehen, hatte ich während des Drehbuchschreibens. Selbst in den engsten Familien ist jeder Einzelne sehr verschieden. Ich dachte, dass eine sternförmige Konstruktion dieses Anderssein am besten wiedergeben würde. Jeder der fünf Tage korrespondiert mit einem der Familienmitglieder und folgt ihr oder ihm von morgens bis abends. Das Schwierige daran war sicherzustellen, dass wir beim Wechseln der Perspektive nicht die anderen Figuren aus den Augen verlieren. Im Gegensatz zu einem Ensemblefilm wollte ich einen Film mit fünf Hauptdarstellern machen, weil mich interessiert hat, wie jede einzelne Person die anderen Mitglieder seiner Familie beeinflusst. Das bedeutete auch, dass ich mit großen Zeitsprüngen spielen konnte. Mir gefällt die Idee, dass sich die Zuschauer vorstellen, was in der Zwischenzeit passiert ist.

Hatte diese Erzählstruktur Einfluss auf Ihre Arbeit als Regisseur, auf die Inszenierung?

Ja. Wir hatten jeden dieser fünf Tag so konzipiert, dass unser Hauptkameramann Antoine Monod jeweils eine eigene an die Figur angepasste Kamerasprache verwendet. Zum Beispiel wurde der Tag, an dem der älteste Sohn Albert das Elternhaus verlässt, mit einem Weitwinkelobjektiv gedreht. Dadurch werden Abstände betont, um die Distanz zwischen den Figuren hervorzuheben und so Alberts Schritt Richtung Unabhängigkeit zu unterstreichen. Den Tag an dem Fleur, die Jüngste, rebelliert, haben wir mit einer Handkamera gedreht. Und für Raphaël, dem mittleren Kind, haben wir eine Steadicam benutzt, die mit ihren leicht fließenden Bewegungen genauso vor sich hintreibt wie er. Marie-Jeanne, die Mutter, wurde dank eines Teleobjektivs vor verschwommenen Hintergrund aufgenommen und so in eine intime Atmosphäre gehüllt. Und für den letzten Tag, mit Robert, dem Vater, wollte ich Ruhe hineinbringen, mit einem kontrastreichen Licht, wie in den Gemälden von Edward Hopper.

Trotz seines Humors und der Energie hat Ihr Film eine gewisse Nostalgie. Die Kindheit erscheint wie ein verlorenes Paradies. Könnte man sagen, dass die verstreichende Zeit ein eigenständiger Charakter im Film ist?

Im Familienkreis wird einem am deutlichsten, wie die Zeit vergeht, vor allem wenn man alte Super-8-Filme aus der eigenen Kindheit sieht! Kinder wachsen, Eltern werden älter und je nachdem wo man in dieser Familie steht, ändert sich die Perspektive. Jedes Mitglied entwickelt sein ganz eigenes Verhältnis zur Zeit. Albert lebt sein Leben im Schnelldurchlauf, prescht nach vorne ohne zurückzublicken, dem zu entfliehen, was er bereut und um sich nicht mit sich selbst auseinanderzusetzen. Raphaël lebt sein Leben in Slowmotion, für ihn ist morgen wie eine Ewigkeit. Fleur kann es kaum erwarten, erwachsen zu werden. Sie würde sogar in den Keller ziehen, wenn sie dadurch - wie eine Flasche Wein - schneller reifen könnte, Marie-Jeanne dagegen würde die Zeit am liebsten anhalten, oder noch besser: zurückdrehen. Und Robert, wie jeder gute Hedonist, nimmt jeden Tag wie er kommt. Ich fand es lustig, diese verschiedenen Charaktere mit ihren unterschiedlichen Lebensrhythmen zu porträtieren: Die Kinder, die Eltern und sogar die Großeltern, die oft denken, ihre eigenen Kinder werden nie erwachsen, selbst wenn sie schon seit Jahren graue Haare haben!

Der Originaltitel lautet *Le Premier jour du reste de ta vie*, der erste Tag vom Rest deines Lebens. Hatten Sie den gleichnamigen Chanson des französischen Sängers Etienne Daho im Sinn, als Sie das Drehbuch schrieben?

Der Titel basiert eigentlich auf einer Dialogzeile aus Sam Mendes' Meisterwerk *American Beauty*. Ich muss zugeben, dass ich Etienne Dahos Lied nicht kannte. Meine Produzentin Isabelle Grellat spielte es mir einmal vor, als ich das Drehbuch beendet hatte. Ich fand es wunderbar und war begeistert, wie genau die Worte den Film spiegelten. Ab dem Moment hatte ich nur noch einen Gedanken: Den Song zu benutzen, um dem Film ein wunderschönes Ende zu schenken.

Sind Sie sicher, dass an dem Film nichts autobiographisch ist?

Natürlich lasse ich mich von eigenen Erfahrungen inspirieren. Ich habe drei ältere Brüder und eine kleine Schwester, die wir alle immer sehr beschützt haben, wie im Film. Aber das Leben meiner Geschwister hat nichts mit den Figuren im Film zu tun, auch wenn ich in einer ersten Fassung des Drehbuchs vier Duval-Kinder hatte, wie bei uns. Ich habe eines der Kinder gestrichen, um die Handlung zu konzentrieren und habe dasjenige geopfert, das mir am nächsten stand. Ich habe mich zweifelsohne zu gleichen Teilen in jeden der anderen Charaktere eingebracht. Ich habe sie dann mit einer Million Details gefüttert, die ich hier und dort gefunden habe und die oft sehr wenig mit meiner eigenen Familienwelt zu tun hatten. Vielleicht entdecken Sie darin Dinge, die Ihnen selbst passiert sind...

DER REGISSEUR RÉMI BEZANÇON

Regie und Buch

Der 1971 in Paris geborene Filmemacher und Drehbuchautor besuchte die Filmhochschule ESRA. Nachdem er einige Drehbücher für Kurzfilme geschrieben und mit deren Adaption nicht zufrieden war, inszenierte er seinen eigenen Spielfilm *Love is in the Air* (2004) mit Marion Cotillard und Vincent Elbaz in den Hauptrollen. *C'est la vie - so sind wir, so ist das Leben* ist sein zweiter Langfilm.

Filmographie (Auswahl)

REGIE

2011 *Un heureux événement* nach dem Roman von Eliette Abecassis

2004 *Ma vie en l'air*

(Quelle: Presseheft Kinowelt)

Oscar et la dame rose

Deutscher Titel:	<i>Oskar und die Dame in Rosa</i>
Kinostart Frankreich:	09.12.2009
Kinostart Deutschland:	07.10. 2010
Land:	Frankreich
Regie:	Eric-Emmanuel Schmitt
Buch:	Eric-Emmanuel Schmitt nach seinem Bestseller <i>Oscar et la dame rose (Oskar und die Dame in Rosa)</i>
Schnitt:	Philippe Bourgeuil
Kamera:	Virginie Saint-Martin
Musik:	Michel Legrand
Produktion:	Pan Européenne Production, Wild Bunch
Produzenten:	Philippe Godeau, Bruno Metzger, Olivier Rausin
Deutscher Verleih:	Kinowelt
Länge:	1h45min
Genre:	Drama

BESETZUNG

OSKAR	Amir
ROSE	Michèle Laroque
DER DOKTOR	Max von Sydow
OBERSCHWESTER	Gommette Amira Casar
LILY	Mylène Demengeot
OSKARS MUTTER	Constance Dollé
OSKARS VATER	Jérôme Kircher

SYNOPSIS

„Die Dame in Rosa“ (Michèle Laroque) stolpert in einem Hospital im wahrsten Sinne über den schwer kranken 10-jährigen Oskar (Amir). Mit ihrer energischen Art bringt sie den verschlossenen Jungen zum Lachen. Fortan will Oskar nur noch mit ihr reden. Mit einem Trick erfüllt der Doktor (Max von Sydow) seinen großen Wunsch: Er engagiert Rose kurzerhand als Pizzalieferantin für die Klinik mit Sonderauftrag „Oskar“. Täglich besucht sie nun den Jungen und zwischen beiden entwickelt sich eine tiefe Freundschaft. Um Oskar auf andere Gedanken zu bringen, schlägt sie ihm ein Spiel vor: Er soll sich vorstellen, dass er an jedem einzelnen Tag soviel erlebt wie andere in zehn Jahren. Dank Roses Hilfe erobert sich Oskar in den nächsten zwölf Tagen sein Leben zurück. Mit der gleichaltrigen Peggy Blue erlebt er die erste Liebe, er wird reifer und weise. Noch ahnt Rose nicht, in welchem Maße die Begegnung mit Oskar auch ihr eigenes Leben beeinflussen wird...

Oskar und die Dame in Rosa nach dem Weltbestseller von Eric-Emmanuel Schmitt ist eine Hymne an das Leben und die Freundschaft, voller Fantasie und Humor – und vor allem voller Liebe.

PRESSENOTIZ

Eric-Emmanuel Schmitt („Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran“) gehört zu den wenigen Schriftstellern, die gleichzeitig das Herz berühren und das Zwerchfell kitzeln. Jetzt hat der renommierte Autor seinen Roman "Oskar und die Dame in Rosa", der allein in Deutschland mehr als eine halbe

Million Mal verkauft wurde, selbst verfilmt. Wie schon in seinem Regiedebüt *Odette Toulemonde* beweist Schmitt erneut sein Gespür für schillernde Alltagshelden, die sich mühelos in die Herzen des Publikums spielen. Um die zarte, tragikomische Geschichte einer besonderen Freundschaft zu erzählen, holte er sich eine Riege wunderbarer Darsteller, darunter Weltstar Max von Sydow (*Schmetterling und Taucherglocke*), Michèle Laroque (*Endlich Witwe*) und den kleinen Amir in seinem großartigen Kinodebüt als Oskar. Eric-Emmanuel Schmitt plädiert in *Oskar und die Dame in Rosa* mit humorvoller Gelassenheit für Güte, Verständnis und Menschlichkeit. Sein anrührender Film ist eine tiefe Verneigung vor dem Leben.

Brief an Gott

Auszug

Es hat geklappt, ich habe geheiratet. Heute ist der 21. Dezember, ich gehe auf die Dreißig zu und bin verheiratet. Mit dem Kinderkriegen, so haben Peggy Blue und ich beschlossen, wollen wir uns noch ein wenig Zeit lassen. Peggy ist, glaube ich, noch nicht reif genug dafür. [...]

Wir sprachen nicht mehr darüber, was vorgegangen war und was wir uns da gesagt hatten: In Wirklichkeit hatte jeder seit langem an den anderen gedacht. Peggy Blue wurde noch blauer, was bei ihr hieß, dass sie verlegen war.

„Was wirst du jetzt tun, Oskar?“

„Und du, Peggy?“

Schon verrückt, was wir alles gemeinsam haben, die gleichen Gedanken, die gleichen Fragen.

„Möchtest du bei mir schlafen?“

Unglaublich, diese Mädchen. Um so einen Satz rauszukriegen, hätte ich mit Stunden, Wochen, Monate mein Hirn zermartern müssen. Und sie, sie sagte ihn mir wie selbstverständlich, ganz einfach so.

„Okay.“

Und ich bin in ihr Bett geklettert. Es war ein bisschen eng, aber wir haben eine tolle Nacht miteinander verbracht. Peggy Blue riecht nach Haselnüssen, und ihre Haut ist so weich wie bei mir der Arm ganz innen, aber bei ihr ist's überall so. Wir haben viel geschlafen, viel geträumt, wir haben uns dicht aneinander gekuschelt, wir haben uns unser Leben erzählt.

Natürlich brach die ganz große Oper aus, als uns am nächsten Morgen Madame Gomette, die Oberschwester, zusammen fand. Sie fing zu schreien an, die Nachtschwester fing zu schreien an, dann schrien sie sich gegenseitig an, dann Peggy, dann mich, Türen knallten, sie riefen die anderen als Zeugen zusammen, sie beschimpften uns als „Unglückliche“, obwohl wir doch ganz glücklich waren, und erst als Oma Rosa kam, klang das Konzert allmählich aus.

„Wollen Sie diese Kinder nicht endlich in Frieden lassen?“ sagte Oma Rosa.

„Für wen sind Sie eigentlich da, für die Kinder oder für die Vorschriften? Ich scher mich nicht um Ihre Vorschriften, da pfeif ich drauf. Und jetzt Ruhe im Karton. Kriegt euch woanders in die Wolle. Wir sind hier nicht in einer Umkleidekabine.“

Da waren alle sprachlos, wie immer bei Oma Rosa. Sie brachte mich zurück in mein Zimmer, und ich habe ein bisschen geschlafen. Als ich wieder aufwachte, konnten wir reden.

„Na, Oskar, ist das was Festes zwischen Peggy und dir?“

„Wie Beton, Oma Rosa. Ich bin super glücklich. Wir haben heute geheiratet.“

„Geheiratet?“

„Ja. Wir haben alles getan, was ein Mann und eine Frau tun, wenn sie verheiratet sind.“

„Ah ja?“

„Für wen halten Sie mich? Ich bin – wie spät ist es? – über zwanzig, ich kann tun und lassen was ich will, oder?“

„Sicher.“

„Und dann, stellen Sie sich mal vor, all die Dinge, vor denen ich mich geekelt habe, als ich noch jünger war, die Küsse, das Rumgeschmuse und so, die haben mir plötzlich gefallen. Komisch, wie schnell man sich verändert, was?“

„Ich freue mich für dich, Oskar. Du entwickelst dich prächtig.“

„Bloß eine Sache haben wir nicht gemacht, den Kuss mit den Zungen.“

Peggy Blue hatte Angst, sie würde davon Kinder kriegen. Was meinen Sie?“

„Ich mein, da hat sie Recht.“

"Ach ja? Kriegt man davon wirklich Kinder, wenn man sich auf den Mund küsst? Dann werde ich also Kinder von der Chinesin kriegen."

"Beruhige dich, Oskar, da besteht keine Gefahr. Keine allzu große."

Oma Rosa schien sich ihrer Sache ziemlich sicher zu sein, was mich einigermaßen beruhigt hat, weil ich nämlich Dir, lieber Gott, und nur Dir, gestehen muss, dass sich einmal, vielleicht zweimal, vielleicht auch ein paar Mal Peggy Blues und meine Zunge berührt haben. Ich habe ein bisschen geschlafen. Oma Rosa und ich aßen zusammen zu Mittag, und danach ging's mir besser. [...] So, lieber Gott. Ich weiß nicht, was ich mir heute Abend von Dir wünschen soll, denn es war ein wunderschöner Tag. Oder doch. Mach, dass die Operation von Peggy Blue morgen gut verläuft. Nicht so wie bei mir, wenn Du verstehst, was ich meine.

Bis morgen Küsschen,

Oskar

(Auszug aus "Oskar und die Dame in Rosa", Fischer Taschenbuch Verlag, 2005)

Interview mit Eric-Emmanuel Schmitt

Woher kommt Ihre Lust, Filme zu machen?

Vielleicht daher, dass in meiner Kindheit das Kino ganz allein mir gehörte. Weder meine Eltern noch meine Schwester sahen sich im Fernsehen Spielfilme an, schon gar nicht die Filme, die im Rahmen des „Ciné-Club“ liefen. Ich machte mir also ganz allein einen Spaß aus meiner Filmbegeisterung, und in dieser Zeit entdeckte ich Lubitsch, Max Ophüls, Cocteau, Sirk, Greta-Garbo- oder Marlene-Dietrich-Reihen. Was mich an den Filmen am meisten interessierte, war ihre Inszenierung – wie man eine Geschichte so erzählt, dass sie einen wirklich packt. Damals träumte ich davon, Filmregisseur zu werden...

Und irgendwann vergaß ich es wieder. Ich vergaß es, weil ich mir ein anderes Ausdrucksmittel zu eigen machte: das Schreiben. Bekannt wurde ich mit meinen Arbeiten fürs Theater, später auch durch Romane. Aber ich blieb weiterhin begeisterter Cineast und eifriger Kinogänger. Dass ich durch *Odette Toulemonde* zum Filmregisseur wurde, erscheint mir immer noch wie ein Missverständnis. Aber es gab Menschen, die mir diesen Job zutrauten, weil ich in den Buchhandlungen und auf der Bühne ziemlich erfolgreich war. Ich hingegen wusste, dass ich bei meinem Regiedebüt restlos alles lernen musste: Die Arbeit im Team, die Technik (auch wenn ich vorher ein bisschen gebüffelt hatte), wie man Schauspieler führt und einen Film schneidet... Auf mir lastete ein fürchterlicher Druck! Immerhin musste ich beweisen, dass das Vertrauen, das die Leute in mich gesetzt hatten, gerechtfertigt war.

Wieso wollten Sie *Oskar und die Dame in Rosa* unbedingt selbst verfilmen? War das eine Reaktion auf frühere Bearbeitungen Ihrer Bücher – oder einfach nur pure Lust?

Es war pure Lust. Ich wollte weder irgendwelche Fehler korrigieren noch anderen eine Lektion erteilen. Ganz und gar nicht! Mir war einfach so, als hätte ich schon sehr lange eine Verabredung mit Oskar und der Dame in Rosa.

Andererseits schien mir das Risiko zu groß, daraus meinen ersten Film zu machen. Ich musste erst Erfahrungen sammeln und üben, am besten mit einer leichten, charmanten Wohlfühlgeschichte. Also versuchte ich mein Glück mit *Odette Toulemonde*.

Welche Erinnerungen haben Sie an die Entstehung von *Oskar und die Dame in Rosa*?

„Oskar“ war ein Erfolg, der schlagartig kam und mit dem keiner gerechnet hatte. Und zwar, weil es um ein Tabuthema geht: Die Krankheit eines Kindes und dessen unvermeidlichen Tod. Beim Schreiben – aus einem inneren Bedürfnis heraus – sagte ich mir: ‘Wenn es ein Buch gibt, das mein Publikum mit Fug und Recht verschmähen darf, dann dieses.’ Aber das Gegenteil war der Fall. „Oskar und die Dame in Rosa“ hat meine Karriere grundlegend verändert. Plötzlich war ich ein Erfolgsautor. Diese Fabel traf die Menschen ins Herz. Die ersten Leser waren Ärzte, die das Buch dutzendweise kauften und es ihrem Krankenhauspersonal oder manchen Kranken zu lesen gaben. Ausnahmsweise erhielt dieses nicht-medizinische Buch den Prix Hamburger, eine Auszeichnung der Akademie für Medizin. Dort war man der Meinung, „Oskar und

die Dame in Rosa“ könne Krankenhäusern ein menschlicheres Antlitz verleihen und zu mehr Verständnis für die Situation der Kranken beitragen. Die zweite Säule des Erfolgs waren junge Leser – plötzlich lasen Kinder in Oskars Alter das Buch, also Zehnjährige, die es weiterempfahlen, es an ihre Eltern und Großeltern ausliehen. So wurde daraus ein Mehrgenerationen-Buch. 160 Wochen stand es in den Bestsellerlisten! Und es wurde in mehr als 40 Sprachen übersetzt, erscheint in immer neuen Auflagen...

Sie sagten einmal, dass Sie beim Schreiben bestimmte Bilder im Kopf hatten. Kehrt diese Bilder zurück, als Sie die Verfilmung vorbereiteten?

Absolut. Das Krankenhaus und seine Atmosphäre, der Arzt, die Kinder, die Flucht... Während ich die erste Fassung des Buches schrieb, sah ich all das schon genau vor mir. Und ich dachte: Wenn dies ein Film wäre, würden uns diese Szenen erlauben, das Krankenhaus zu verlassen...

Fiel Ihnen die Adaption Ihres eigenen Buches leicht?

Jedenfalls erforderte sie einen langen Reifeprozess. Nebenbei gesagt: Immer, wenn mich Produzenten oder Regisseure um die Filmrechte baten, antwortete ich, das Buch sei unverfilmbar. Davon war ich wirklich überzeugt. Ich sagte ihnen: Man kann doch kein leidendes Kind zeigen...

Beschäftigte Sie das noch, als Sie das Drehbuch schrieben?

Selbstverständlich! Immerhin hatte ich anderen Leuten jahrelang versichert, dass man das Buch nicht verfilmen könnte. Ich stellte mir also eine Menge Fragen. Aber mit der Zeit gelang es mir, die Schwierigkeiten, vor die mich die Adaption stellte, in den Griff zu kriegen. Nachdem ich entschieden hatte, nicht nur Oskars Geschichte zu erzählen, sondern auch die der Dame in Rosa – im Buch wird die Geschichte ja ausschließlich aus der Perspektive des Kindes geschildert –, fühlte ich mich erstmals auf der sicheren Seite. Der Film würde sich eng an den Emotionen des Buches orientieren, aber es käme noch etwas hinzu: der Werdegang der Dame in Rosa. Wie bringt man es fertig, täglich in ein Kinderkrankenhaus zu gehen? Wie erträgt man das Unerträgliche? Wo holt man die Kraft her, anderen zu helfen und an das Leben zu glauben, obwohl man weiß, dass es nicht ewig währt? Ich wollte aus der Dame in Rosa keine Heilige machen. Sie strotzt vor Leben, hat Sex, steckt in finanziellen Schwierigkeiten – wie wir alle. Sie büsst auch nicht für irgendeinen „Fehler“, den sie bitter bereut. Es ist einfach so, dass das Kind ihr helfen wird, sich selbst kennenzulernen. Und von ihrer tiefen Freundschaft profitieren beide: Rose nimmt Einfluss auf Oskars Leben, und Roses Leben wird durch Oskar verändert. Der Bengel hilft ihr zu begreifen, dass sie nicht nur Rosinen im Kopf hat, dass sie ein guter Weggenosse sein kann, dass tief in ihrem Inneren eine unschätzbare Grosszügigkeit schlummert. Im Grunde hilft er ihr, auf die Welt zu kommen, während sie ihn auf seinen letzten Tagen begleitet. Als ich das begriff, sagte ich mir, dass sich die ganze Sache lohnen könnte.

Es war bestimmt nicht leicht, die passenden Schauspieler zu finden. Wann dachten Sie zum ersten Mal an Michèle Laroque?

Noch bevor ich mit dem Schreiben anfang. Ihre Wahl stand für mich außer Frage. Ich stellte mir die Figur bissig, sarkastisch, nervös und schroff vor, und Michèle hat von alledem etwas. Gleichzeitig aber auch diese gewisse Eleganz, Sanftheit und Menschlichkeit. Ich fand, dass Michèle sowohl die Dornen als auch die Blütenblätter hat, die es braucht, um eine Rose spielen zu können...

Und Amir in der Rolle des Oskar – wie kamen Sie auf ihn?

Ich hatte panische Angst davor, kein geeignetes Kind zu finden. In der Vorbereitungsphase sagte ich immer wieder: Wie um Himmels willen soll ich einen Film drehen mit einem Hauptdarsteller, den ich nicht kenne. Ich weiß ja nicht einmal, ob es ihn überhaupt gibt! Ich sah Amir zum ersten Mal auf einer Videokassette, auf einem Standbild. Ich weiß noch, dass ich dachte: Hoffentlich kann er auch gut spielen, denn vom Aussehen her passt er perfekt. In dem Moment, als er zu sprechen begann – und ich sein Timbre vernahm, seine Stimme, seine Intelligenz, seine Lebensfreude –, war ich überzeugt, dass wir unseren Oskar gefunden hatten. Mehr noch: Ich war regelrecht verzaubert! Aber es ging nicht nur mir so. Er nahm alle gefangen, die an dem Film mitwirkten. Michèle war wie hypnotisiert. Max von Sydow erklärte mit der ganzen Autorität seiner 1,97 Meter: „Er ist einer der besten Schauspieler, die ich je kennengelernt habe.“ Amir ist – sein Name legt es irgendwie nahe – wirklich ein Prinz!

Die Besetzung Ihres Films ist bunt zusammengewürfelt. Natürlich rechtfertigt allein sein großes Talent die Wahl von Max von Sydow – aber warum haben Sie ihn nun wirklich engagiert?

Weil ich ihm einige meiner stärksten Kino-Erinnerungen verdanke. Im Rahmen des „Ciné-Club“, den ich vorhin erwähnte, wurden auch Filme von Ingmar Bergman gezeigt. Bergman liebte das Kino, und er begründete es damit, dass es „ein Theater der Gesichter“ sei. Ich selbst wollte Filme drehen, um mich ganz nah an Gesichter heranzutasten. Und zu diesen Gesichtern zählt selbstverständlich Max von Sydow. Übrigens hätte er mal um ein Haar in der Inszenierung eines meiner Stücke mitgespielt. Ich finde, er hat etwas von dem Schmerz und der Machtlosigkeit des Doktors. Körperlich mag er ein Riese sein, aber menschliche Schwächen sind ihm nicht fremd. Ich fand, dass er in diese Fabel passte. Also habe ich ihn kontaktiert. Und erfuhr dabei, dass er meine Bücher kannte. Max hatte „Oskar und die Dame in Rosa“ längst gelesen, auch „Das Evangelium nach Pilatus“... Wir mochten und verstanden uns auf Anhieb.

Wie kamen Sie auf die Idee, Amira Casar für die Rolle der Oberschwester zu engagieren?

So wie die Rolle geschrieben ist, hätte man tatsächlich annehmen können, dass sie eine Frau von Mitte 50 erfordert, leicht frustriert und verlobt. Ich hingegen stellte mir von Anfang an eine sehr schöne Frau vor, für die die Pflicht an erster Stelle steht – „duty first“. So kam ich auf Amira, die nicht nur eine sagenhafte Schönheit ist, sondern für ihr Leben gern Charakterrollen spielt. Zusammen haben wir diese Frau erschaffen, die gewissenhaft und pflichtbewusst, aber möglicherweise auch ein bisschen in den Doktor verliebt ist. Und die nicht nachvollziehen kann, wieso sich Rose, diese dumme Kuh, besser mit den Patienten versteht als sie selbst.

Hat die Wahl von Mylène Demengeot etwas mit den Filmen Ihrer Kindheit zu tun, vielleicht mit den Fantomas-Filmen?

Oh ja! Ich war der Meinung, Mylène würde sich gut als Mutter von Michèle Laroque machen, und so habe ich die Rolle extra für sie geschrieben. Sie spielt eine Mutter, die ein wenig kindisch und affektiert wirkt, wie eine in die Jahre gekommene Fee oder Prinzessin. Diese Figur hilft uns zu verstehen, wieso Rose allergisch ist gegen alles Sentimentale. Aber die beiden haben auch einiges gemeinsam. Sie können ziemlich bärbeißig sein, und sie haben ein größeres Herz, als sie zu zeigen bereit sind. Sie versuchen sich vor ihren Gefühlen zu schützen, vor dem Leben, vor der Liebe... Aber es gibt Augenblicke, da kann man sich nicht mehr davor schützen. Mylène weiß das, als Frau ebenso wie als Schauspielerin.

War es schwierig, die Szenen zwischen Oskar und Rose zu drehen?

Einerseits war es nervenaufreibend. Andererseits konnten wir es morgens kaum erwarten, ans Set zu kommen. Mir ist aufgefallen, dass es bei anstrengenden Sequenzen häufig die Kinder waren, die dafür sorgten, dass wir Erwachsenen uns besser fühlten. An dem Tag, an dem ich Amir sein letztes Kostüm zeigte, das Weiße, sagte er zu mir: „Klasse, mein Schlafanzug zum Sterben!“ Wir Erwachsenen neigen dazu, die Dinge viel ernster zu nehmen, als sie sind. Kinder haben einfach nur Spaß am Spielen und freuen sich, eine schöne Geschichte zu erzählen, in eine fremde Haut zu schlüpfen, Gefühle auszudrücken. Seltsam, dass wir diese Leichtigkeit verlieren, wenn wir – mutmaßlich – reifer werden...

Fiel es Ihnen beim Schneiden des Films schwer, gefühlsmässig die richtige Balance zu finden?

Präzision ist für mich zur Obsession geworden. Präzision der Dialoge, Präzision des Spiels, Präzision der Emotionen – darum geht es mir, um jeden Preis. Aber natürlich ist das eine sehr subjektive Angelegenheit, im Gegensatz etwa zur Präzision in der Musik. Was für ein Beruf! Ständig versucht man, unwägbare Dinge einzufangen... Aber um wieder auf den Filmschnitt zurückzukommen: Ich wollte ihn so gestalten, dass der Zuschauer sich emotional nicht manipuliert fühlt.

Dabei hat mir Michel Legrand sehr geholfen. Er sah die täglichen Fortschritte beim Filmschnitt, und er bat mich, ihm Zeit zu lassen, um seine Gefühle zu verarbeiten und die Musik entsprechend zu komponieren. Michel Legrand und ich sind seit etlichen Jahren befreundet. Bei diesem Film war er es, der mich, den

Schriftsteller, dazu brachte, auf die Kraft von Bildern ohne Dialoge zu vertrauen – also auch auf die Kraft der Musik!

Fürchteten Sie sich davor, Oskars Sterben zu drehen?

Und wie! Max nahm es total mit. Michèle ließ in den Drehpausen hemmungslos ihren Gefühlen freien

Lauf, die sie während der Aufnahmen unterdrückte. Was mich angeht, so rührte ich mich ausnahmsweise nicht von meinem Monitor weg. Denn wenn ich am Set mit jemandem sprach, fing ich sofort an zu weinen. Die Techniker starrten mit rot geränderten Augen an die Decke. Natürlich haben wir hinterher alle darüber gelacht. Michèle und ich nannten diese Momente unsere „Zwiebeltage“. Alle, die am Dreh beteiligt waren – von den Kindern bis zu den Technikern –, wollten diese Geschichte erzählen. Irgendwo waren wir also auf diese emotionalen Höhepunkte vorbereitet. Mich haben sie trotzdem sehr aufgewühlt. Ich bin es gewöhnt, beim Schreiben – also ganz allein für mich – etwas zu spüren. Dieser Film hat mir gezeigt, wie schön es sein kann, Gefühle zu teilen.

Hat sich das Kind, das Sie einmal waren, von *Oskar und die Dame in Rosa* verzaubern lassen?

Das Kind, das ich immer noch bin, fand es jedenfalls ganz toll, die Catch-Szenen zu drehen. In diese burleske Atmosphäre einzutauchen und sich rückhaltlos dazu zu bekennen. Wenn Sie so wollen, war es Oskar, der diese Szenen gedreht hat. Denn wen die Medizin nicht mehr retten kann, der wird vielleicht durch Humor und Fantasie gerettet...

Eric-Emmanuel Schmitt - Ein literarisches Phänomen

Würde man seine treuesten Leser befragen, bekäme man vermutlich folgendes zu hören: Dass jedes der Bücher von Eric-Emmanuel Schmitt vollkommen anders als das vorangegangene ist – aber irgendwie auch genau gleich. Denn ob sie nun „Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran“, „Mein Leben mit Mozart“, „Kleine Eheverbrechen“, „Das Kind von Noah“ oder „Das Evangelium nach Pilatus“ heißen – stets sind sie komisch, tragisch, religiös, humanistisch, bewegend, politisch (auch politisch unkorrekt), und meistens handeln sie von Außenseitern, Kindern und/oder greifen ein Tabu auf. Wie allen wahren Geschichtenerzählern geht es Schmitt natürlich darum, seine Leser für kurze Zeit ein anderes Leben leben lassen zu können. Doch seine Bücher enden nicht mit der Lektüre.

Im Gegenteil: Sie wirken lange nach, weil sie zu denken geben. Man kommt nicht mehr von ihnen los, weil sie philosophische, also allgemeingültige Themen behandeln. Und dabei Fragen aufwerfen, die uns alle beschäftigen, ob unmittelbar oder im Unterbewusstsein. Seine Bücher bahnen sich unaufhaltsam ihren Weg in Herz und Hirn – dabei ist Schmitt keiner dieser Schriftsteller, die so selbstverständlich über große Gefühle schreiben wie andere Leute Postkarten. Zurückhaltung ist sein Motto. Emotionen beschwört er kunstvoll herauf, ohne große Geste, ohne abgeschmacktes Pathos, stattdessen dezent und diskret: auf poetische Weise minimalistisch.

Stets suggeriert er mehr, als dass er blumig ausmalt. Er reduziert und entschlackt, wo andere noch eins drauf setzen; ganz selten veröffentlicht er Schmöker mit einem Umfang von mehreren hundert Seiten. Bei Schmitt liegt die Würze tatsächlich in der Kürze. Und seine Texte verfehlen ihre Tiefenwirkung gerade deshalb nicht, weil sie in einfacher, manchmal täuschend naiver Sprache geschrieben sind. Er ist ein ernsthafter Denker, der sich selbst nicht zu ernst nimmt; ein populärer Philosoph, den man auch ohne Philosophiestudium versteht. Und vielleicht wird er auch deshalb in aller Welt – vom Professor bis zum Busfahrer – millionenfach gelesen, weil er ein unverbesserlicher Optimist ist. Das macht ihn suspekt in bestimmten Zirkeln der Literaturkritik.

Als 1991 sein erstes Theaterstück, „Die Nacht von Valognes“, uraufgeführt wird, feiern die Kritiker ebenso überrascht wie einhellig die Geburt eines bemerkenswerten Autors. Zwei Jahre später gewinnt der frühere Philosophie-Dozent mit seinem Stück „Der Besucher“ (über eine Begegnung zwischen Freud und Gott) drei begehrte Molières, den französischen Theater-Oskar. Und sein erster Roman, der bald darauf erscheint und den er „Die Schule der Egoisten“ nennt, überzeugt selbst die größten Skeptiker: Dieser Mann kann einfach alles!

Mit der Zeit werden seine Stücke immer häufiger gespielt, seine Bücher immer zahlreicher gekauft. Laufen die Geschäfte gut, ist das aber offensichtlich schlecht fürs literarische Renommee. Denn prompt beginnt in Frankreich eine fragwürdige Gegenreaktion. Er schreibe zu nett, zu gefällig, heißt es auf einmal. Allerdings wurmt es Eric-Emmanuel Schmitt schon lange nicht mehr, dass er mit seinem Werk nicht sämtliche Kritiker für sich gewinnen kann. „Als ich 4000 Exemplare verkaufte“, sagt er, „war ich toll. Als ich 40 000 verkaufte, schrieb ich populistisch. Und als ich 400 000 verkaufte, galt ich plötzlich als gänzlich untalentierte.“ Er fügt hinzu: „Ich bin doch nur der Urheber meiner Bücher, nicht der Urheber meines Erfolgs – den hat das Publikum zu verantworten.“

Eric-Emmanuel Schmitt ist ein Schriftsteller, der – gerade einmal 50 Jahre alt – mit offiziellen Ehrungen,

Medaillen und Auszeichnungen (so 2004 in Leipzig der Deutsche Bücherpreis) buchstäblich überhäuft wurde und noch wird. Die wohl schönste Anerkennung spendet ihm jedoch seine Leserschaft. In Deutschland ist er der meistgespielte zeitgenössische Bühnenautor, jeder neue Titel schnellst an die Spitze der Bestsellerlisten. Unter den zehn meistverkauften Schriftstellern weltweit findet sich als einziger Franzose Schmitt. Und 2004, bei einer Umfrage zum Thema „Bücher, die mein Leben verändert haben“, designierten seine Landsleute neben der Bibel und Saint-Exupérys Klassiker „Der kleine Prinz“ seinen schmalen 112-Seiten-Band „Oskar und die Dame in Rosa“. Dabei ist die Geschichte der Freundschaft zwischen einem krebserkrankten Jungen und einer resoluten Pizzabäckerin, so Schmitt, dasjenige seiner Bücher, bei dem er ganz fest mit einem Misserfolg gerechnet habe. Doch dann geschah das genaue Gegenteil. Ich glaube, es macht die Menschen glücklich, einen Autor zu lesen, der in leichtem Ton von ernstesten Dingen wie Krankheit und Tod erzählt, ohne dabei oberflächlich zu sein.

Schmitt, dieser begnadete Erzähler mit dem großen Herzen, ist überzeugt, dass Bücher Themen behandeln sollten, über die die Gesellschaft nicht spricht. Unbekümmert, aber alles andere als gedankenlos packt er die ganz großen Fragen des Daseins an. Trotzdem käme es ihm nie in den Sinn, sperrig zu schreiben – oder plakativ über die Schlechtigkeit der menschlichen Natur. Würde man Eric-Emmanuel Schmitt fragen, was er mit seinen Büchern bezweckt, bekäme man vielleicht folgendes zu hören: dass seine Lektüre luftige Gedanken und einen offeneren Blick macht.

DER REGISSEUR

Eric-Emmanuel Schmitt

Buch und Regie

Eric-Emmanuel Schmitt kommt am 28. März 1960 in Sainte-Foy-lès-Lyon zur Welt, einem Vorort von Lyon. Sein Vater, der elsässische Vorfahren hat, arbeitet als Physiotherapeut in Kinderkliniken, seine Mutter ist Hausfrau. Schmitt entstammt einer sportlichen Familie, denn in seiner Freizeit boxt der Vater, die Mutter betreibt Leichtathletik. Nach eigener Aussage war Schmitt ein rebellischer Jugendlicher, der mitunter zur Gewalt neigte. „Gerettet“, sagt er, habe ihn, dass er die Philosophie für sich entdeckte, ein Fach, das er schließlich an einer der großen Pariser Eliteschulen studiert. 1987 schreibt er seine Doktorarbeit zum Thema „Diderot et la métaphysique“. Doch bereits mit acht Jahren, als er Jean Marais als „Cyrano de Bergerac“ auf einer Lyoner Bühne erlebt, weiß er, dass er eines Tages Theaterdramen schreiben wird. Ein Plan, den er selbstbewusst in die Tat umsetzt: Nachdem er mehrere Jahre an verschiedenen Gymnasien und an der Universität von Chambéry Philosophie unterrichtet hat, schickt er 1990 sein erstes Stück unaufgefordert an seine Lieblingsschauspielerin Edwige Feuillère. Die reißt es begeistert an verschiedene Theaterregisseure weiter. 1991 erlebt „Die Nacht in Valognes“ seine Uraufführung an der Pariser Comédie des Champs-Élysées – der erste von vielen Bühnenerfolgen (u.a. „Frederick oder Boulevard des Verbrechens“, „Der Besucher“, „Der Freigeist“, „Enigma“), die Schmitt zum meistgespielten Autor Frankreichs machen. Einmal stehen drei seiner Stücke gleichzeitig auf den Spielplänen Pariser Theater.

Für seine Arbeiten erhält Schmitt zahlreiche Preise, darunter mehrere Molières (französischer Theater-Oscar) und den Großen Theaterpreis der Académie Française. Im Ausland – von Japan über Deutschland und London bis hin zum New Yorker Broadway – werden seine Dramen ebenfalls mit großem Erfolg aufgeführt. 2003 wird Schmitt, der nach Stationen in Paris und Irland heute in Brüssel lebt, auch vom deutschen Publikum entdeckt. Sein Kurzroman „Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran“ – von Elke Heidenreich mit den Worten: „Ein Lehrstück in Sachen Güte“ empfohlen – erreicht aus dem Stand Platz eins der SPIEGEL-Bestsellerliste und hält sich dort monatelang auf den ersten Rängen. „Oskar und die Dame in Rosa“ erobert ebenfalls die deutschen Büchercharts und – in einer Theaterfassung – auch die internationalen Bühnen.

Als ersten Schmitt-Bestseller verfilmt François Dupeyron *Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran* (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, 2003). Titeldarsteller Omar Sharif wird für seine bewegende Leistung als arabischer Krämer 2004 mit einem César als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet. Bereits 1993 schreibt Schmitt für das Kriegsdrama *Senso* (1993) sein erstes Drehbuch, dem viele weitere, hauptsächlich fürs französische Fernsehen, folgen. Sein erfolgreiches Regiedebüt gibt Eric-Emmanuel Schmitt mit *Odette Toulemonde* (2006), der Verfilmung einer eigenen Erzählung. Seit 2008 besitzt Schmitt die belgische Staatsangehörigkeit. 2010 wird er für seinen Erzählband „Concerto à la mémoire

d'un ange“ mit dem wohl bedeutendsten französischen Literaturpreis, dem Prix Goncourt, ausgezeichnet.

Filmographie (Auswahl)

2009 *Oskar und die Dame in Rosa* Regie und Buch

2006 *Odette Toulemonde* Regie und Buch

2003 *Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran* Buch / Regie: François
Dupeyron

2003 *Gefährliche Liebschaften* (TV) Buch / Regie: Josée Dayan

2000 *Liebeslust und Freiheit* Buch / Regie: Gabriel Aghion

1995 *Lebenslänglich* (TV) Buch / Regie: Gérard Vergez

(Quelle: Presseheft Kinowelt)

Molière

Deutscher Titel:	Molière
Kinostart Frankreich:	31.01.2007
Kinostart Deutschland:	kein
Land:	Frankreich
Regie:	Laurant Tirard
Buch:	Laurant Tirard, Grégoire Vigneron
Schnitt:	Valérie Deseine
Kamera:	Gilles Henry
Produzenten:	Fidélité Films, Olivier Delbosc, Marc Missonnier
Deutscher Vertrieb:	Telepool
Länge:	2h00min
Genre:	Komödie, Historienfilm

Besetzung

MOLIÈRE	Romain Duris
JOURDAIN	Fabrice Luchini
ELMIRE	Laura Morante
DORANTE	Édouard Baer
HENRIETTE	Fanny Valette

Synopsis

1644 ist der später weltberühmte Komödienautor Molière jung, unbekannt und völlig verschuldet, da verschwindet er. Was passierte währenddessen? Der Film erzählt was passiert sein könnte: Ein reicher Kaufmann namens Jourdain kauft Molière von den Schulden frei, dafür soll ihm Molière die Kunst der Komödie beibringen, mit der der Kaufmann einer jungen Dame imponieren möchte. Zuerst will Molière, der sich als Priester verkleiden muss, nur fliehen – bis er seine Zuneigung zu Jourdain's Ehefrau entdeckt. Ein verwirrendes Liebesabenteuer beginnt...

Diese freie Phantasie über eine unbekannt Zeit in Molières Leben ist ebenso eine an Intrigen und Verwirrspielen reiche Romanze wie eine Komödie mit vielen Anspielungen auf Stücke des Dichters wie *Le bourgeois gentilhomme*.

Pressenotiz

Molière ist auch nach 400 Jahren der unangefochtene Klassiker des französischen Theaters, ja der französischen Literatur überhaupt. Kein französischer Autor wird so häufig im Theater inszeniert und in der Schule gelesen. Sein Werk ist ein literarisches Universum von erstaunlicher Vielfalt, Kraft und Vitalität. Oft gilt er aber auch als Genie einer längst vergangenen Theaterkunst. Der neue Film von Laurent Tirard feiert Molière nicht als Monument der Literaturgeschichte, reduziert ihn nicht auf altbekannte Klischees. Er taucht mitten hinein in Leben und Werk des jungen Molières, bevor dieser zum weltbekannten Autor wurde.

Alle Biografien Molières erwähnen ein längeres Verschwinden des zwanzigjährigen Autors, eine Abwesenheit, deren Geheimnis nicht gelüftet werden konnte. Was wäre, wenn Molière in diesen Monaten jene Menschen kennen gelernt hätte, die er später zu seinen Bühnenfiguren machte? Was wäre, wenn er während dieser abenteuerlichen Zeit all jene extremen Gefühle durchlebt hätte, die das Publikum seiner Stücke zu allen Zeiten überwältigt haben? Was wäre, wenn er damals eine Frau getroffen hätte, die für ihn der Schlüssel zu seinem Innern, zu seiner Inspiration geworden ist?

Aussagen des Regisseurs Laurent Tirard:

Man könnte sich vorstellen, dass ich ein großer Fan Molières bin und seit langem Lust hatte diesen Film zu machen, aber das ist überhaupt nicht der Fall. Das Projekt ist fast zufällig entstanden. (...) Mich hat die Idee einer schrägen, unkonventionellen Komödie angezogen, mit modernen Themen, aber in Kostümen. Was genau es sein sollte, war noch vage.

Ich hatte mich erinnert, dass ich *Le Misanthrope (Der Menschenfeind)* in der Schule mit Vergnügen gelesen hatte, aber danach nichts mehr. Ich habe mich also wieder in die Komödien Molières vertieft. Und – dank meiner größeren Reife und Erfahrung – konnte ich jetzt viel mehr mit ihnen anfangen. Plötzlich hatte ich Lust, Molière zu lesen. Ich entdeckte *Les Femmes savantes*, die ich überhaupt nicht kannte. Ich mochte dieses brillante Stück sehr. Nicht nur gab es da diese Magie der Worte, sondern die Situationen waren universell, zeitlos, und Molière hat sie mit einem einzigartigen Sinn für die menschliche Natur ausgestaltet. Wie sollte ich eine Auswahl treffen? *Le Misanthrope* reichte mir nicht, *Les Femmes savantes* auch nicht. Gleichzeitig begann ich natürlich, mich für den Autor zu interessieren, und ich fing an, Biografien über ihn zu lesen.

Um zu einem befriedigendem Projekt zu kommen, mussten mein Koautor Grégoire Vigneron und ich das, was Molière geschrieben hatte, mit seiner eigenen Geschichte verbinden. Wir mussten ein imaginäres Zusammentreffen zwischen Autor und Werk konstruieren. Der Film sollte den Geist der Stücke Molières haben und gleichzeitig unsere Vorstellungen über den Autor widerspiegeln. (...)

Mit meinem Koautor Grégoire verbinden mich ähnliche Ansichten, und – nicht zuletzt – wir lachen über dieselben Dinge. Was technische Fragen anlangt, ergänzen wir uns auch sehr gut. Ich kümmere mich vor allem um die Struktur und die Konstruktion der Geschichte, während sich Grégoire mehr für die Figuren interessiert. Er hilft mir, sie zu entwickeln und auszuarbeiten. Wir kommen aus ziemlich ähnlichen Milieus, aber mit völlig unterschiedlichem Erfahrungshintergrund. (...) Bevor ich mit ihm zusammen gearbeitet habe, entwickelte ich meine Figuren schrecklich logisch und er zeigte mir, dass Menschen selten so handeln.

Es gibt sehr verschiedenartige Biografien über Molière. Einige sind sehr gut recherchiert, aber ein wenig kalt, fast klinisch. Die sehr romanhafte Biografie von Michail Boulgakow hat zwar viele Historiker verärgert, uns aber hat sie einen guten Eindruck von der menschlichen Seite Molières gegeben. Die Biografien haben oft den Nachteil, dass sie unbedingt die besonderen Qualitäten des Autors hervorheben wollen und sein unglaubliches Genie. Aber während sie die Person idealisieren, erzeugen die Biografien eine Distanz und hindern uns daran, ihm menschlich zu begegnen. (...)

Wir hatten nicht den Ehrgeiz, eine Doktorarbeit über Molière zu verfassen. Unsere Geschichte ist eine Fiktion, die aber unmittelbar von seinem Geist und seiner Arbeit inspiriert ist. Immerhin war er tatsächlich wegen seiner Schulden im Gefängnis und ist danach verschwunden... (...)

Wir haben den Film konstruiert, indem wir von den Figuren seiner Stücke ausgegangen sind, die wir am meisten mochten. Viele mussten wir weglassen, was oft schmerzhaft war. Wir haben uns auf einige konzentriert, mehrere Figuren auch zu einer einzigen zusammengefasst. So ist Célimène eine Mischung aus der Célimène des *Misanthrope* und der Philaminte der *Femmes Savantes*, umgeben von lächerlich-präzisen Frauen aus dem gleichnamigen Stück. Selbst Jourdain, der Bürger als Edelmann, ist eine solche Mischung. Wir haben außerdem die Eigenschaften einiger seiner Figuren auf Molière selbst übertragen.

DER REGISSEUR

Laurent Tirard

Regie und Buch

Laurent Tirard studierte Film an der New York Universität. Er war Drehbuch-Lektor für Warner Brothers in Los Angeles, dann Journalist für das Studio Magazine. Zehn Jahre lang führte er Interviews mit Regisseuren wie Woody Allen, David Lynch, Martin Scorsese, Jean-Luc Godard oder den Coen-Brüdern, die in Frankreich, den USA und anderen Ländern auch als Buch erschienen sind. Er arbeitete als Drehbuchautor für TV und Kino. Nach zwei Kurzfilmen drehte er 2004 seinen ersten Spielfilm *Mensonges et trahisons et plus si affinités...* *Molière* war sein zweiter Langfilm. u.a. für eine Reihe *Lecons de cinema* interviewt, die in verschiedenen Ländern wie den USA und Frankreich erschienen ist. Dann hat er als Drehbuchautor für das Fernsehen gearbeitet. (Zwei Fernsehfilme und eine Serie für M6, zwei Fernsehfilme für TF1 und ein Für France 2) und schließlich für das Kino (*Le Plus Beau Jour de ta Vie* und *Prête-Moi ta Main*). Nachdem er zwei Kurzfilme realisiert hat (*De Source Sûre* 1999 und *Demain Est un Aurté Jour* 2000) hat er Langfilme gedreht: *Mensonges et Trahisons*, *Plus si Affinités* 2004 und *Molière* im Jahr 2006.

Filmographie (Auswahl)

2004 *Mensonges et trahisons et plus si affinités...*

2007 *Molière*

2009 *Le Petit Nicolas (Der kleine Nick)*

(Quelle: Presseheft Wild Bunch)