

Reif Larsen

Was meines war, soll nun eures werden:

Betrachtungen eines Verfilmten

>>Wie wäre es mit Spielberg?<<

>>Spielberg?<<, fragte ich am Telefon, mit großen Augen.

Irgendwie klang es wie eine seltene Geschlechtskrankheit.

>>Ja, Spielberg. Der wäre doch genau der richtige dafür.<<

Das war im Sommer 2008. Am anderen Ende war ein Hollywoodagent, der meinen ersten Roman repräsentieren wollte, *Die Karte meiner Träume (The Selected Works of T. S. Spivet)*, den ich kurz zuvor an einen angesehenen Verlag verkauft hatte. Das Buch war noch nicht einmal erschienen, aber Hollywood war schon da. Sie witterten Blut, selbst im Wasser. Sie seien, um es mit ihren Worten zu sagen, >>ganz vernarrt<< in die >>verspielten<< Zeichnungen an den Rändern der Buchseiten. Ein Zwölfjähriger auf Abenteuerreise quer durchs Land, das würde ein Renner. Ich sah diese Leute vor mir, wie sie an ihren schimmernden Schreibtischen in L.A. saßen, Headsets wie Telemarketer auf dem Kopf, Füße auf der Tischplatte, und Pistazienschalen in kleine Papierkörbe schnippten.

---



Abb. 1:  
INNEN, BÜRO – TAG, HALBTOTALE  
FILMAGENT telefoniert per Headset, wirft PISTAZIENSCHALEN in  
Papierkorb.



Abb. 2:  
INNEN, BÜRO – TAG, DETAILAUFNAHME  
Pistazienschale, die sich im Fluge in Zeitlupe dreht.  
AGENT: Der wäre doch genau der richtige dafür.

---

>>Sicher, Spielberg ist gut bei den Sachen, die er macht<<,  
sagte ich ohne die rechte Begeisterung. >>Aber ich bin mir nicht  
sicher, ob er wirklich der richti—<<

>>Okay, okay. Nicht jeder mag Spielberg. Das verstehen wir  
ja.<<

>>Ich habe nicht gesagt, dass ich ihn nicht—<<

>>Hören Sie, wir sprechen hier von einem *Vier-Quadranten-Film*.<<

Ich erkundigte mich nicht, was ein Vier-Quadranten-Film war (wies auch nicht auf die fragwürdige Logik dieser Wendung hin). Vielleicht hätte ich das tun sollen, aber ich war zu abgelenkt von dem Pistazienhonig, den sie mir um den Mund schmierten. Sie boten mir kostenlose Bleistifte und einen Parkplatz, wenn ich nach L.A. kam, sie versprachen mir Ruhm, und natürlich unterzeichnete ich. *Vier Quadranten, du Arsch!*

Allerdings lernte ich bald, dass Hollywood sich zwar gern mit Projekten mit >>verspielten<< Zeichnungen am Rand umgibt, diese Projekte aber so gut wie nie wahr werden, und zwar weil die Produktionskosten für einen Hollywoodfilm so schwindelerregend hoch sind (ein Film mit mittlerem Budget kostet etwa 500.000 Dollar – pro Minute des fertigen Films). Mittlerweile ist es so weit, dass ein Studio, sofern es sich nicht um einen Independent-Film handelt, den sie einfach fertig übernehmen, nur dann grünes Licht für ein Projekt gibt, wenn es entweder (A) ein Sequel ist oder (B) Superhelden und/oder Werwölfe darin vorkommen oder es (C) ein Sequel mit Superhelden und Werwölfen ist. (Mein nächstes großes Projekt ist das Drehbuch zu *Aquaman 2: Die Rache der Meerwölfe*. Dass *Aquaman 1* bisher nicht gedreht ist, spielt dabei keine Rolle. Wir werden sehen, ob das jemand merkt.)

---

**Alfonso Cuarón:** *Y Tu Mamá También – Lust for Life, Harry Potter und der Gefangene von Askaban, Children of Men*

**Wes Anderson:** *Durchgeknallt, Rushmore, Die Royal Tenenbaums, Der fantastische Mr. Fox*

**Michel Gondry:** *Vergiss mein nicht!, Science of Sleep – Anleitung zum Träumen*

**David Fincher:** *The Game, Fight Club, Der seltsame Fall des Benjamin Button*

**Tim Burton:** *Beetlejuice, Edward mit den Scherenhänden, Nightmare Before Christmas*

**Jean-Pierre Jeunet:** *Die Stadt der verlorenen Kinder, Delicatessen, Die fabelhafte Welt der Amélie*

[Unterschrift] Abb. 2: Liste der verworfenen Autorenfilmer mit ausgewählten Werken.

---

Aber als ich mich auf diese ganze Sache einließ, hatte ich noch nicht viel von dem Zynismus ab- oder mitbekommen, der in großen Teilen der Filmindustrie herrscht, und gab meinen Agenten eine Liste von sechs Leuten, die ich mir gut als Regisseur der Filmversion meines Buches vorstellen konnte: Alfonso Cuarón, Wes Anderson, Michel Gondry, David Fincher, Tim Burton und Jean-Pierre Jeunet. Sie waren allesamt brilliant, allesamt Visionäre, Autorenfilmer, und ich fand, auf seine Art passte jeder gut zum Stil und zur Stimmung von *Spivet*. Es machte mir nichts aus, wenn ich die künstlerische Leitung des Projektes komplett jemand anderem überließ – ich hatte mich selbst schon im Filmemachen versucht und wusste, wie unterschiedlich die Arbeit an Büchern und an Filmen war; hätte ich da mitgemacht, hätte ich den anderen wahrscheinlich nur im Wege gestanden.

Diese Art von Zurückhaltung überrascht die Leute. Es amüsiert mich immer wieder, wenn wir den Autoren die absolute Kontrolle über ihre Bücher zusprechen, ja sie von ihnen erwarten. Es kommt oft vor, dass Leser mich Sachen fragen wie: >>Was bedeutet das und das auf Seite 143?<< und >>Das war doch so und so – oder?<< Ich stelle mir vor, dass ein Autor, wenn das Buch erst einmal fertig ist, einfach nur ein Leser wie alle anderen ist.

Vielleicht weiß er ein bisschen mehr als der Durchschnittsleser, aber ich glaube nicht, dass die Meinung des Autors, der Autorin, automatisch mehr wert ist als die aller anderen. Ich weiß, es klingt abwegig, aber die gleiche Art von Ehrfurcht ist es, die Autoren dazu treibt, dass sie Einfluss auf die Filmfassungen ihrer Bücher nehmen wollen, obwohl sie kaum etwas oder gar nichts über das Filmgeschäft wissen.<sup>1</sup> Mir war klar, dass ich in Wirklichkeit der letzte war, der bei der Filmfassung meines Buches etwas entscheiden sollte. Das Thema Literaturverfilmungen fasziniert mich sehr, ich habe selbst aus einer Kurzgeschichte von mir einen Film gemacht, aber ich wusste, dass ich dem Projekt viel zu nahe stand und nie den klaren Verstand, das reine Herz gehabt hätte, die für die gigantische Neu-Imagination (und das große Gemetzel) einer gelungenen Umsetzung der Geschichte vom gedruckten Wort zum Bild auf der Bühne notwendig sind.

Nein – meine einzige Bedingung war, dass ich mein Buch *dem Richtigen* überlassen wollte. Es musste jemand sein, der eine Vision für diesen Film hatte und der dafür kämpfen würde, diese umzusetzen. Es musste jemand sein, der die Bilder am Blattrand nicht als Komplikation sah, sondern als Chance, als Katalysator für seine Pläne. Es war für mich nicht schlimm, wenn er mit seiner Vision scheiterte; dass er es *versuchte*, dass er sich dafür *engagierte*, darauf kam es an.

Leider kamen die Filmagenten dann bei all meinen Wunschregisseuren mit Einwänden, warum diese Leute entweder keine gute Wahl waren oder einfach unmöglich. Manche waren anderweitig beschäftigt oder hatten kein Interesse, aber die

---

<sup>1</sup> Wenn man Nabokovs Originaldrehbuch für *Lolita* liest (anfangs über 400 Seiten lang), sieht man schnell, was für ein schrecklicher, umständlicher Film es geworden wäre. Kubrick wusste das und warf den größten Teil davon einfach fort, nannte aber – ein genialer Schachzug der Realpolitik – Nabokov trotzdem als einzigen Drehbuchautor.

Agenten hatten auch andere Einwände, vom Unbewiesenen (>>Wes arbeitet grundsätzlich nur nach Originaldrehbüchern<<) bis zum Lächerlichen (>>Gondry spricht doch praktisch überhaupt kein Englisch<<). Anscheinend hatten sie ihre eigene, geheime Strategie, nach der sie das Buch kursieren ließen, und von da an wusste ich nie, bei wem es gerade war, welche Namen welcher Talente bei Lunchmeetings über Thunfischtartar in Santa Monica gerade ins Feld geführt wurden (>>gut, dann nehmen wir Rami als Regisseur, Dennis Quaid spielt den Vater, und du schuldest mir dafür einen verdammt großen Gefallen . . . <<).

Ein ganzes Jahr verging, und ich hörte so gut wie gar nichts von meinen geschätzten Repräsentanten in L.A. Mehrere deutsche Produktionsfirmen fragten bei mir an und hätten das Buch gern verfilmt, doch keine – so sehr ich die laufende Renaissance des deutschen Kinos auch bewundere – hatte einen visionären Regisseur an Bord. Ich traf mich mit ein oder zwei eifrigen Drehbuchautoren. Jedesmal wenn ich das Buch durch ihre Augen sah habe ich etwas zum Thema Ökonomie gelernt.

Drehbuchautoren sprechen gern in Akten und Höhepunkten; in ihrem Medium muss alles schnell gehen, wie ein Quickie an einem halb öffentlichen Ort.

>>Der zweite Akt, das wird ein echtes Problem<<, sagt so jemand. >>Der Junge sitzt allein im Zug und liest das Tagebuch seiner Mutter. *Oh, oh.*<< Er tippte sich mit dem Stift an die Wange. >>Vielleicht machen wir es wie in *Sixth Sense*, nehmen den toten Bruder als Figur dazu. Man begreift nicht, dass er tot ist, und dann zum Schluss . . . wow.<<

Die Kommunikation zwischen der Welt, in der ich lebte, und den Thunfischtartar-Tête-à-têtes an der Westküste wurde immer unmöglicher, und so trennte ich mich schließlich von meinen

Filmagenten (die Bleistifte habe ich nie bekommen!) und fand mich mit dem Unvermeidlichen ab: Mein Buch, wie die meisten anderen Bücher auch, würde nie verfilmt werden. Vielleicht war es besser so. Vielleicht hätte ich auch weniger wählerisch sein sollen. Viele von meinen Schriftstellerfreunden hatten mir gesagt, nimm einfach nur das Geld und kümmer dich dann nicht mehr drum – ich solle einfach beim ersten schlappen Kabelsender, der mir eine Verfilmung anbot, Ja sagen und dann absolut keine Arbeit mehr in die Sache stecken. Aber irgendwie war mir das doch nicht recht. Ich wollte nicht, dass mein Buch einfach nur auf einen Stapel mit anderen kam, für die jemand Filmrechte erworben hatte, und wartete, dass es in der Hollywoodmaschine zurechtgestutzt würde, sofern der Film denn überhaupt je das Licht des Tages sah. Wenn es nichts besseres gab, dann würde ich meine armseligen Filmrechte lieber behalten, würde als alter Mann auf meiner Veranda sitzen und sie wie einen Fächer in die Höhe halten und den Nachbarskindern zurufen:

*>>He, Kiddies, die Filmrechte hier, die hat nie einer angerührt, hört ihr? Nie einer angerührt!<<*

Aber alles im Leben verliert seine Schärfe, sogar ein Ultimatum, das man selbst stellt. Ein Punkt kam, an dem ich bereit war, all meine Träume aufzugeben und beim nächsten bescheuerten Filmvorschlag Ja zu sagen, doch da geschah etwas Unglaubliches: Ich bekam eine Email, überschrieben >>Ein paar Überlegungen zu unserem Freund T. S. Spivet<<:

Im Laufe der letzten anderthalb Jahre habe ich über hundert Bücher gelesen und trotzdem nicht die richtige Geschichte gefunden . . . bis ich an >>T. S. Spivet<< kam. Maiskolben, die über Bleheimern geputzt werden,

eisenfressende Hunde . . . Ich bin begeistert . . . Ich glaube, ich darf sagen, dass ich mit Mr. Reif Larsen die große Liebe zum Detail gemeinsam habe, diesen winzigen Kleinigkeiten, die die Würze des Lebens sind. Mein Film >>Amélie<< war vollgestopft mit solchen Kleinigkeiten, und das war zweifelsohne auch das, was mein Interesse an >>Spivet<< weckte. Natürlich ist es ein Buch, das sich nicht leicht für das Kino bearbeiten ließe . . . doch genau diese Herausforderung würde mich reizen. In den ersten zwanzig Minuten von >>Amélie<< habe ich alles getan, was man im Film nicht tun soll, aber das hinderte meinen Film nicht daran, ein Erfolg zu werden. Im Gegenteil. Deshalb wäre ich tatsächlich bereit, mit diesem Buch etwas zu riskieren. Es kribbelt mir in den Fingern, wenn ich mir ausmale, wie ich die Exkurse und die Fußnoten umsetzen werde . . .

Die Mail war unterzeichnet mit >>JP JEUNET<<. Zuerst dachte ich natürlich: Das ist doch lächerlich. Da hat sich ein Freund einen Witz mit mir erlaubt. Mit Sicherheit war das keine Mail, die der echte Jean-Pierre Jeunet mir geschrieben hatte.

---



Abb. 3: Eine Szene in *Delicatessen* (1991, Miramax), die mir



vorkommt wie mein eigener Verstand.

---

Jeunet hatte nicht ohne Grund auf meiner Liste von Wunschregisseuren gestanden – schon seit Jugendjahren war er einer meiner liebsten Filmmacher. Und nicht nur das: Er war ein echtes Vorbild für mich. Ich weiß noch, wie ich *Amélie* im Kino sah und das deutliche Gefühl hatte, dass dieser Regisseur sich irgendwie in meinem Kopf festgesetzt hatte. Ich besaß eine alte VHS-Kassette von *Delicatessen*, die ich schon so oft angesehen hatte, dass das Band quietschte wie ein Schwein beim Schlachter. Seine Bilder, seine Kamerafahrten, seine Großaufnahmen, der Rhythmus seiner Erzählungen, die Palette seiner Farben, seine Freude an den absurden Kleinigkeiten der menschlichen Zivilisation, all das war von ungeheurem Einfluss auf meine eigene Entwicklung als Denker/Künstler/angehender Schriftsteller. Jeunets Art zu sehen beeinflusste *Spivet* bis in seine DNA hinein, so wie sie Bestandteil jedes Buches sein wird, das ich hoffentlich noch schreibe. Wenn diese Mail vom echten Jeunet stammte, dann erkannte er in der gemeinsamen >>Liebe zum Detail<<, von der er schrieb, sich selbst.

Ich hatte bald herausgefunden, dass die Email echt war. Schon eine Woche später saßen wir uns in einem Steakhaus in Williamsburg gegenüber, umgeben von sinistren Wallstreetbankern, die Rib-Eye-Steaks in sich hineinschlangen. Das Lokal war Jean-Pierres Wahl gewesen – er sehnte sich nach den >>hormontriefenden amerikanischen Steaks<<, die man in Europa nicht bekomme. Bei unserer entsetzlich blutigen (und zweifellos hormontriefenden) Mahlzeit redeten wir über das Buch, über eisenfressende Hunde und andere Details, die es ihm angetan hatten. Auf seinem iPhone hatte er eine ganze Liste solcher

Augenblicke, und immer wieder holte er das Telefon aus der Tasche wie eine Schnupftabaksdose. Die Begeisterung stand ihm im Gesicht geschrieben, wenn er zum Beispiel sagte: >>Und hier, wenn T. S. im Zug sitzt und die Familie in dem Auto sieht, so<< – mit den Händen zeigte er, wo die Kamera stand –, >>das nehme ich auf! Sie sehen das auf der Leinwand!<<

Mir war bei all dem zumute wie auf einem LSD-Trip. Ich konnte nicht glauben, dass so etwas tatsächlich geschah. Einmal, als ich auch etwas Kluges sagen wollte, fragte ich: >>Aber was ist mit dem zweiten Akt? Der Junge allein im Zug? Das geht doch im Kino nicht, oder?<<

>>Unsinn<<, sagte er und wischte sich Steakfett von den Lippen. >>Ich liebe Eisenbahnen!<<

Stimmt, die fünf Minuten Kurzfilm für Chanel No. 5 mit einer verführerischen Audrey Tatou im Orientexpress auf der Fahrt nach Istanbul sind ein Meisterwerk. Und jetzt endlich begriff ich, was ich die ganze Zeit gewusst hatte: Jean-Pierre war auf die Welt gekommen, um diesen Film zu machen.



Abb. 4: Audrey Tatou in *Train de Nuit* (2009, Werbefilm für Chanel No. 5).

---

Obwohl eine Generation und ein Ozean zwischen uns lagen, gestanden wir uns später, dass jedem gewesen war, als hätte er einen verlorenen Bruder wiedergefunden, und was uns verband, waren nicht Blutsbande, sondern unsere Auffassung von Kunst. So groß und weit diese Welt auch war, so sehr Hollywood sich bemüht hatte, uns daran zu hindern – wir hatten uns doch gefunden. Ich weiß, es klingt wie ein Klischee, aber das ist eben die unterschwellige Macht der Bücher. Jeunet hatte auf seiner Veranda in der Provence gesessen, den Blick über die Zypressen schweifen lassen und die französische Ausgabe von *Spivet* gelesen; ich selbst spielte keine Rolle dabei. Und irgendwann während dieser trauten Lektüre war er zu dem Schluss gekommen, dass er aus meinem halbgaren ersten Roman seinen nächsten Film machen wollte. Ich konnte es kaum glauben. Ich wanderte durch die regennassen Straßen von Williamsburg, immer noch zweifelnd, ob das, was ich gerade erlebt hatte, Wirklichkeit war, und hatte, anscheinend zum erstenmal im Leben, das Gefühl, dass ich zu dieser großen weiten Welt dazugehörte und selbst meine kleine Rolle darin spielte.

Verträge wurden geschlossen. Mein Motto im Leben ist es immer gewesen, wenig zu erwarten und mich angenehm überraschen zu lassen, wenn etwas gutgeht, und so war ich immer noch darauf gefasst, dass sich alles in Luft auflösen würde; schließlich wusste ich, dass schon Millionen von Filmprojekten mit den besten Absichten Segel gesetzt hatten, nur um lange vor ihrem Ziel an unbekanntem Untiefen zu scheitern. Und die Sache war noch lange nicht

ausgestanden: Jean-Pierre bestand darauf, dass kein Geld von den großen Hollywoodstudios kommen durfte, denn das hätte den Verlust der künstlerischen Kontrolle über den Film bedeutet.

Wie bei fast allen seinen Filmen schrieb er, zusammen mit seinem Drehbuchpartner Guillaume Laurant, das Drehbuch selbst und auf französisch. Ich beneidete sie nicht. Es blieb nicht nur immer noch die Frage, was denn aus den >>verspielten<< Randzeichnungen werden sollte, die beiden mussten sich auch überlegen, was sie überhaupt mit der Geschichte machen wollten.

Auf den ersten Blick denkt man, ein Roman müsse doch eine reiche Quelle für einen Film sein, und tatsächlich findet bis heute etwa ein Sechstel aller Spielfilme sein Material in einem längeren Prosatext. Aber gute Romane sind komplizierte, unordentliche Gesellen. Bei einer Filmbearbeitung muss zwangsläufig enorm viel wegfallen, allem voran große Teile der Handlung, damit alles in die doch recht kurze Laufzeit von ein bis zwei Stunden passt. Eine Gefahr bei jeder Filmbearbeitung ist, dass der Film sich zu genau an der Struktur des Romans entlanghangelt, so dass der Eindruck einer Folge von >>Greatest Hits<< der Vorlage entsteht: das, was Phillip Lopate den >>Fluch des Episodischen<< nennt. Diese Gefahr ist offenbar bei Erfolgsbüchern besonders groß, weil jedermanns Lieblingsszene dabeisein soll und die Macher den Film mit Material überfrachten (siehe die ersten beiden Harry-Potter-Filme oder *Verblendung*). David Mitchell, der Verfasser des *Wolkenatlas* – ein Buch, das als unverfilmbar galt und dann doch verfilmt wurde –, schreibt: >>Romanverfilmungen scheitern nicht, weil sie zu ungetreu, sondern weil sie zu getreu sind.<<

Wenn ich es mir überlege – viele meiner liebsten Literaturverfilmungen haben sich große Freiheiten mit ihrer Vorlage

erlaubt, haben entweder sehr geistreich eine Metaebene hinzugefügt (man denke an *Die Geliebte des französischen Leutnants* oder *A Cock and Bull Story*, das auf *Tristram Shandy* beruht), eine neue Erzählstruktur geschaffen, Nebenfiguren in den Vordergrund gestellt oder ganze Handlungsstränge neu geschaffen (Beispiele wären *Der englische Patient* oder *Apocalypse Now*).

---



Abb. 5: Eine Szene aus *Cloud Atlas* (2012, Warner Bros.), die sich im Buch nicht findet.

---

Francis Ford Coppola, Regisseur von *Apocalypse Now* und Gründer der Zeitschrift *Zoetrope*, ist der Ansicht, dass Kurzgeschichten die besseren Vorlagen sind, da sie einerseits genug narratives Material für den Film bieten, andererseits – und anders als der erzählerische Reichtum des Romans – dem Filmemacher aber auch die Möglichkeit zum freien, kreativen Umgang mit diesem Material lassen. Ich glaube, da hat er recht. Aus Romanen lassen sich gut Fernseh-Mehrteiler machen, die in unserer Kultur heute den Platz der viktorianischen

Fortsetzungsromane einnehmen, und hier lassen sich die Charaktere mit der Sorgfalt ausformen, die der lange Atem der Erzählung braucht. Ja, man hat den Eindruck, dass die aufregendsten Geschichten heute entweder im Kabelfernsehen oder in der Kurzform des Internetvideos erzählt werden, beides Formen, die besser zu unserem heutigen Lebensstil passen als ein abendfüllender Spielfilm: schnell noch ein bisschen Unterhaltung, wenn die Kinder im Bett sind. Filme dagegen wirken formelhaft und altmodisch. Die Verpflichtung auf anderthalb Stunden passt immer weniger zum Takt unseres Lebens.

Doch wie dem auch sei – es wird, zumindest noch eine ganze Weile, weiterhin Spielfilme geben, und auch weiterhin werden viele davon nach Romanvorlagen entstehen. Doch wie findet man, um Mitchells Wendung aufzugreifen, das richtige Maß an Untreue, mit dem der Film unbeschwert vom Ballast seiner literarischen Herkunft Gestalt annehmen kann?

Es ist eine schwierige Frage, die seit jeher Gelehrte, Kritiker und Kinobesucher beschäftigt. Literaturverfilmung als Forschungsgebiet ist noch eine recht junge Disziplin. Die erste bedeutende Abhandlung zu diesem Thema erschien 1957, George Bluestones *Novels into Film*; Bluestone beschäftigt sich darin eingehend mit Hollywoodversionen von sechs Werken der Weltliteratur, unter anderem *Madame Bovary*, *Große Erwartungen* und *Früchte des Zorns*. Diese Abhandlung, in deren Mittelpunkt die Frage nach der >>Werktreue<< steht, prägte den Diskurs über Literaturverfilmungen jahrzehntelang. Auf Bluestones Buch geht die Vorstellung von der Verfilmung als einer Art Übersetzung zurück, und viele seiner Bemerkungen über die beiden Disziplinen sind heute geflügelte Worte, Dinge wie >>Im Roman gibt es drei Zeiten, im Film nur eine<<. Auch Mitchells Satz, die Erkenntnis, dass

Werktreue im Film eine andere Gestalt annimmt, folgt Bluestones Vorstellungen, die bis heute die Grundlage all unserer Überlegungen über Literaturverfilmungen bleiben.

Seit Bluestones Zeiten hat es durchaus Widerspruch zu dieser Verfilmung-als-Übersetzung-These gegeben, gerade zu Zeiten der Nouvelle Vague in Frankreich, als Regisseure wie François Truffaut und Kritiker wie André Bazin an der Vorstellung von Literatur als der älteren, höheren Kunstform, die das Kino irgendwie (und oft erfolglos) nachzuahmen versuchte, rüttelten. Für viele Regisseure dieser Zeit war Film etwas essentiell Anderes, eine eigene, keiner anderen verpflichtete Kunstform. Bazins Wort, dass Filme ihre Vorlage nicht verarbeiten, sondern >>verdauen<<, ist berühmt. In seinem Aufsatz >>Film and the Reign of Adaptation<< beschreibt James Naremore den >>Autorenfilmer-Ansatz<< als *Interpretation* im Unterschied zur Übersetzung; diese Filmmacher >>betonen den Unterschied, nicht die Ähnlichkeit<< zwischen Literatur und Film.

---



Abb. 6: François Truffaut spielt den Regisseur in *Die amerikanische Nacht* (1973).

---

All diese Versuche, einen Ansatz gegen einen anderen auszuspielen – Verdauung kontra Übersetzung, Werktreue kontra Interpretation – zeigen, wie schwierig auch weiterhin in Worte zu fassen ist, was die erfolgreiche Bearbeitung einer literarischen Vorlage für die Leinwand ausmacht. Ich glaube, meine eigene Vorstellung liegt irgendwo auf halbem Wege zwischen Übersetzung und Interpretation. Als Jeunet sich an die Bearbeitung meines Buches machte, ermunterte ich ihn, über die Grenzen des Textes und die Szenenfolge der Erzählung hinauszugehen und zum >>Wesen<< des Buches vorzudringen. Aber da war ich schon wieder der Vorstellung von der Werktreue erlegen, denn ich ging davon aus, dass es ein solches >>Wesen<< gab und es sich irgendwie übersetzen ließ, wenn man mit der schwarzen Magie der Kinokunst nur das richtige tat. Romane haben kein Wesen. Solche Eigenschaften werden einem Buch von seinen Lesern zugeschrieben, und sie sind veränderlich, je nachdem wer dieser Leser ist, wo er es liest, ob er gern Trockenfleisch mag und so weiter. Eigenart und Stellenwert solch flüchtiger Gestalten unterscheiden sich von Fall zu Fall. Wenn es also weder der Geist noch in engerem Sinne die Geschichte ist, was adaptiert der Filmemacher dann?

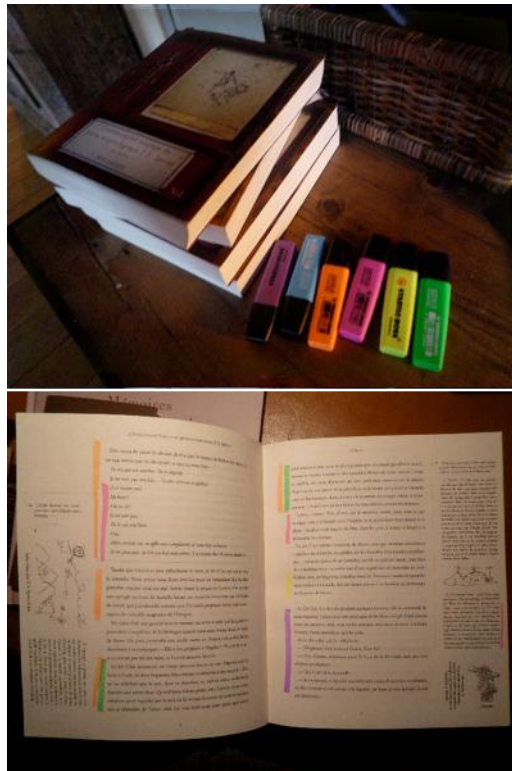
Doch meine phantasievollen Sorgen darum, wie Jeunet mit der Bearbeitung wohl zurechtkommen würde, erwiesen sich als grundlos. Diese Art von Problemen zu lösen, dafür lebt dieser Mann. Kein anderer hat eine solch visuelle Vorstellungskraft, und er setzt ganz automatisch jede Szene, die er im Buch liest, in eine exakte Folge von Einstellungen um. (Womit wir schon wieder beim Übersetzen wären!) Das ist seine Natur. Er kann gar nicht anders.

Ich hatte die große Ehre, ihm bei dieser Arbeit, der



>>Verdauung<< meines Romans, zuzusehen und hatte sogar meinen Teil daran. Zuerst las er das Buch noch mehrere Male und markierte dabei Seiten nach einem ausgeklügelten Farbenschema. Grün bedeutete zum Beispiel >>wichtig für die Darstellung der Mutter<<, Gelb bedeutete >>wichtig für Emotionen<<, Rosa hieß >>gute Dialogpassage<<, Rot >>Detail, das sich zu einer Szene ausarbeiten lässt<<. Es war seltsam zu verfolgen, wie meine Arbeit auf diese Weise kodifiziert wurde – als wäre ich bei der Entschlüsselung eines Genoms dabei.

---



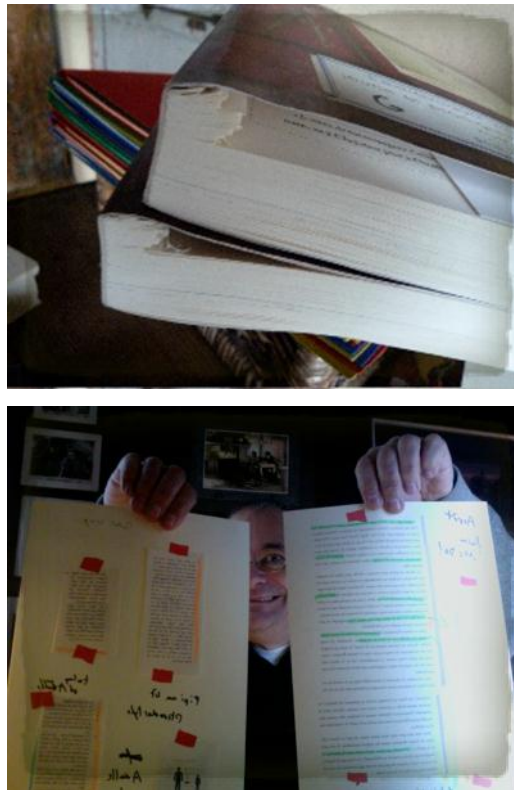


Abb. 7: JPJ bei der Verarbeitung des Buches.

---

Danach schnitt er das Buch, ganz wörtlich, auseinander und arrangierte die Szenen neu, und von den Büchern blieben nichts als leere Hüllen zurück. Während seiner weiteren Arbeit blieben wir in Verbindung, und manchmal schickte er mir ein dramatisches, mit Musik unterlegtes Video von sich, wie er wieder einmal ein Buch zerschnitt, oder wie er mir eine Szene aus dem Roman vorspielte. Ich schickte ihm surreale Videos von mir beim Schreiben unter der Dusche zurück. Wir zwei waren füreinander bestimmt.

Er sah auf Anhieb, wo die Probleme lagen.

>>Wir müssen hinter den Charakter der Mutter kommen<<, schrieb er. >>Im Buch wird sie verlassen und wir hören nichts mehr von ihr, aber im Film geht das nicht.<< Ich sollte ihm beschreiben,

wie ich ihren Charakter sah. Plötzlich kam ich mir vor, als läge ich beim Psychiater auf der Couch; ich mühte mich, das Gewünschte zu liefern, aber auch da war ich mir wieder nicht sicher, ob ich der richtige war, um dahinterzukommen, was sie antrieb. Wir standen uns zu nahe, sie und ich.

>>Im Film kann man nicht schummeln<<, sagte mir Jeunet mehr als einmal. >>In Büchern kann man schummeln, aber in Filmen nicht. Ihr habt es leicht.<<

Ich war mir nicht ganz sicher, ob ich ihm da zustimmte, aber ich wusste, was er meinte. Es gibt immer ein kleinwenig Raum zwischen den Worten und um sie herum, und dieser Raum ist entscheidend für die Magie der Literatur. Man kann Möglichkeiten andeuten, aber der Leser kann einen nicht darauf festnageln. Im Gegenteil, Schriftsteller und Leser haben gemeinsam ihre Freude daran, dass der Autor eine absurde Andeutung macht und der Leser sie ihm verzeiht. Auf der Leinwand gibt es diese Möglichkeit nicht – alles, was zu sehen ist, ist eindeutig. Im Roman *Spivet* sage ich beiläufig, dass Dr. Clair siebenundzwanzig Toaster zerstört hat. Im Film müsste man alle siebenundzwanzig zeigen, und das wäre zuviel.

>>Dreimal schummeln pro Film<<, sagte Jeunet, >>das geht vielleicht. *Vielleicht*.<<

Also nahm er Änderungen vor, anscheinend jedesmal mit Genugtuung. Ihm war bald klar, dass er die eingeflochtene Geschichte von T. S.' Vorfahrin Emma nicht vollständig bringen konnte. Das war schnell entschieden, denn das Material wäre ein Film für sich gewesen. Manche seiner Entscheidungen lagen allerdings auch weniger auf der Hand: in seinem Skript war T. S. ein Erfinder, kein Kartograph. Es ist keine Zeichnung, derentwegen er ins Smithsonian eingeladen wird, sondern sein Entwurf für ein

Perpetuum mobile. Ich fand, das war eine geniale Idee, denn permanente Bewegung passte viel besser zum Film, visuell wie auch thematisch.

Nach mehreren Entwürfen wurde das Skript ins Englische übersetzt und Jeunet schickte es mir. Er machte sich offensichtlich Sorgen, dass es mir nicht gefallen könnte, aber ich war einfach nur gerührt, dass er soviel Vertrauen hatte, dass er es mir zeigte, obwohl für ihn keinerlei Verpflichtung bestand. Meine Lektüre war, wie sich noch herausstellen sollte, die erste in einer ganzen Reihe surrealer Erfahrungen. Anfangs befürchtete ich, das Skript könne vielleicht ein wenig ungelenk klingen, denn die Übersetzung war gerade erst fertig geworden. Ich wartete immer auf einen Westernton mit französischem Akzent (>>*Bonjour Monsieur Sheriff!*<<), aber in dem Punkt hätte ich mir keine Sorgen machen müssen, denn das Skript las sich durchaus gut, mit nur ein oder zwei seltsamen Wendungen hier und da. Verblüffend, wie die Geschichte, die Charaktere, der Humor und alles den großen Sprung von einer Sprache zur anderen vollführen können. Was mich an dem Skript am meisten verunsicherte, war etwas, womit ich nie gerechnet hätte: mein eigener Text. Überall in das Skript eingestreut waren Originalzeilen direkt aus dem Buch. In diesem neuen Kontext erkannte ich sie zwar wieder, aber sie passten nicht – als sähe man sich in einem doppelten Spiegel in einem Winkel, in dem man sich nie zuvor gesehen hat. Ich musste mich davon abhalten, jeden einzelnen dieser Sätze auszustreichen, und mich immer wieder daran erinnern, dass ich der einzige war, der diese Dissonanz des Vertrauten hörte. Der Doppelspiegel verunsichert nur den, den er zeigt: die anderen sehen einen immer so.

Auch über diese beunruhigende Begegnung mit einem falschen Ich hinaus hatte ich meine Mühe mit dem Skript. Das liegt

daran, dass ein Skript per definitionem nichts Fertiges ist. Ein Roman muss für sich stehen; ein Skript ist eher der Anfang eines langen Dialoges. Robert Bresson hat einmal gesagt, ein Film werde mindestens dreimal wiedergeboren: einmal im Skript, einmal in den Aufnahmen und einmal am Schneidetisch – erst dort findet die Geschichte ihre definitive Form, oft genug das genaue Gegenteil dessen, was im Drehbuch stand. Als ich nun Jeunets Skript las, versuchte ich mir all die Veränderungen vorzustellen, die in den weiteren Schritten kommen würden. Soviel von seiner Sprache steckt in der Komposition der Szenen, den üppigen Farbtönen, der Kamerabewegung, der unergründlichen traumartigen *mise-en-scène*, die man bei keinem anderen so findet. Vieles von diesem *je ne sais quoi* kam in dem Drehbuch überhaupt nicht vor oder wurde in der Vorbemerkung zu einer Szene nur kurz angedeutet. Außerdem hatte er auch noch beschlossen, den Film in 3D zu drehen, und im Skript fand sich kein Wort zu den Wundern der dritten Dimension.

---

sound. His whiskey glass has just shattered in his grip. A trail of blood begins to flow from his hand into the potatoes.

They all watch, stunned. Except for Layton who finds this astonishing.

18

EXT. DAY COPPERTOP RANCH CORRAL

TS SPIVET (V.O.)  
My father, Tecumesh Elijah Spivet,  
was born a hundred years too late.  
He had the soul, stature and mind-set of a cowboy.

Father is in a corral breaking-in young mustang horses.

Abb. 8: Die erste Wiedergeburt – als ob man sich selbst zum erstenmal wiedertrifft.

---

Überrascht war ich auch, dass Jeunets Drehbuch Dinge wie Voiceover und Rückblenden vorsah. Voiceover und in geringerem Maße auch die Rückblende haben in Cineastenkreisen seit je eine schlechte Presse, denn sie gelten als eine Art narrative Krücke und nicht als >>pures Kino<<. Vielleicht ist diese Überzeugung noch ein Überbleibsel aus der Nouvelle Vague, die in der die Stimme aus dem Off genau die fand, die der Todfeind aller Bilder sein soll. Ich persönlich finde so ein Entweder-Oder einfältig. Am Anfang von *Amélie* hören wir eine Erzählerstimme, der uns die denkwürdigen und unglaublichen Ereignisse von Amélies Kindheit erzählt und uns berichtet, was sie mag und was sie nicht mag, von ihrer Einsamkeit und ihren Träumen spricht. Begleitet von Jeunets Kamera überbrückt eine solche Einleitung die schwierige Kluft zwischen Exposition und Emotion, und irgendwie gelingt es ihr, über beide hinauszugehen. So wie er es macht, ist diese gestaltlose Stimme vertraulich, verschwörerisch, aber auch ein wenig distanziert, ganz anders als der allwissende Erzähler in einem Roman, der in der dritten Person schreibt. Und diese Distanz ist entscheidend dafür, dass wir die Geschichte zu unserer eigenen machen. Im *Spivet*-Skript gab es eine Menge von diesem Vorderlader-Voiceover, aber die Stimme war die unseres jugendlichen Helden, und das macht den kleinen, doch entscheidenden Unterschied, inspiriert vom Ich-Erzähler im Roman. Die Stimme versetzte uns in die Gedankenwelt des Kindes, die ganz persönlichen Abgründe seiner Phantasie, doch auch im Skript spürte ich noch etwas von der erzählerischen Strenge, die der Geschichte ihren fabulierenden Tonfall gibt. Ich war gespannt, wie sich das später machen würden, denn ohne dass ich es vor mir sah, konnte ich es mir nicht so recht vorstellen.

---

- 1) Applejack
- 2) Tasmania
- 3) Zeppelin
- 4) Kangaroo
- 5) Pollywog
- 6) Fiddlesticks
- 7) Paleontology
- 8) Boots McGee
- 9) Borealis
- 10) Monkey
- 11) Chimichanga
- 12) Don Quixote
- 13) Ishmael
- 14) Tashtego
- 15) Doolittle
- 16) Rasputin
- 17) Constantine Samuel  
Rafinesque
- 18) Oshkosh B'gosh
- 19) Yangtze River
- 20) Lollygag
- 21) Calamine
- 22) Cheerio
- 23) Paul Gaugin
- 24) Anderton
- 25) Rosencrantz
- 26) Guildenstern
- 27) Depardieu
- 28) Dominique
- 29) Rimsky-Korsakov
- 30) Bulgakov
- 31) Olly Olly Oxen Free
- 32) Kabbalah
- 33) Tapioca!

Abb. 9: Denkbare Namen für den Hund.

---

Vieles ließ ich durchgehen, aber ich wollte doch auch ein paar Kommentare anbringen, Anmerkungen zur Wortwahl, zu Stellen, die ich verwirrend fand oder bei denen mir schien, dass zuviel erklärt wurde, und schickte es per Brieftaube zurück an Jeunet.

Er war ganz begeistert von meinen Kommentaren. Er

schrieb: >>Ich habe 90% übernommen!!!!<< Für beide war es ein Zeichen, dass wir einander vertrauten. Eine unter den kleinen Veränderungen beschäftigte mich besonders. Im Buch trägt der Hund der Familie auf der Ranch den Namen Verywell. Der Name soll ein wenig ungewöhnlich sein und vor allen den Vater ordentlich ärgern. Im Skript hatte Jeunet sich für einen anderen Namen entschieden, wogegen ich nichts hatte, aber seine Alternative, Nobel, überzeugte mich nicht. Ich sagte ihm das, und er fragte nach anderen Vorschlägen. So blieb ich einmal bis spät in die Nacht auf, mit einer Flasche Whisky und ein paar Philip-Glass-Platten ~~\*\*\*nicht Phillip\*\*\*~~, und wartete auf Inspiration. Ich brauchte 33 Namen, bis mir die perfekte Lösung einfiel: Tapioca. Jeunets Filmfirma heißt Tapioca Films, benannt nach General Tapioca aus den Tim-und-Struppi-Comics, und meist trägt mindestens eine Figur in jedem seiner Filme diesen Namen. Jeunet stimmte zu. Wie so oft hatte die Lösung die ganze Zeit auf der Hand gelegen.

Im Laufe des nächsten Jahres erfuhr das Skript immer wieder neue Änderungen, gerade wenn praktische Fragen ins Spiel kamen. Eine bestimmte Einstellung, die Jeunet furchtbar gern gemacht hätte, hätte 300.000 Dollar kosten sollen, und so musste er sich eine andere, einfachere Lösung einfallen lassen. Das geht mir bei meiner eigenen Arbeit auch immer wieder so: Hindernisse und Stolpersteine bringen oft die besten Einfälle hervor. Fast alle Vorschläge Jeunets für bestimmte Einstellungen waren besser als das was im Buch stand. Und so entfernte sich, je mehr Jeunet den Roman >>verdaute<<, der Film vom Buch. Es wurde *seine* Geschichte.

Dann ein Wunder – die Finanzierung war gesichert.

Produktionsstätten wurden begutachtet, Schauspieler engagiert,



darunter die bezaubernde und unvergleichliche Helena Bonham Carter für die Rolle der Dr. Clair. Eine weitere Überraschung brachte die Suche nach dem richtigen T.S. – nachdem er sich über vierhundert Zwölfjährige angesehen hatte, kam Jeunet zu dem Schluss, dass dieses Alter zwar im Buch das richtige war, um einen Jungen an der Grenze zwischen Kindheit und Jugend zu schildern, dass es auf der Leinwand aber zu alt wirkte. Das Kind musste verletzlicher sein. Am Ende entschied er sich für den zehnjährigen Kyle Catlett. Kyle spricht fünf Sprachen, darunter Russisch und Kantonesisch, und ist in Mixed Martial Arts Weltmeister seiner Klasse. Es war auch sein erster Spielfilm, aber alle sollten bald merken, dass er haargenau richtig für die Rolle war.

Da Jeunet darauf bestand, dass Hollywood keine Kontrolle über den Film bekam, wurde daraus eine Koproduktion zwischen der französischen Gaumont und einer kanadischen Firma namens Filmarto. Dafür gab es allerlei Steuererleichterungen, aber es bedeutete auch, dass der ganze Film nördlich der Grenze gedreht wurde. Alberta würde für Montana stehen, Montréal und Toronto für Washington, D.C. und Toronto. In soviel Simulation lag eine poetische Schönheit, denn ich kam ja selbst auch nicht aus Montana, sondern hatte mir für meinen Roman eine Phantasieversion dieses Landes ausgedacht. Jeunet ging jetzt noch einen Schritt weiter und ließ das Phantasie-Montana in einem anderen Land Wirklichkeit werden. Es war Neu-Neuerfindung.

Im Sommer 2012 machte ich einen Besuch bei den Dreharbeiten in Montréal. In einem unauffälligen Studiogebäude draußen vor der Stadt öffnete ich eine Tür und trat ein in eine gespenstische Szene aus meiner eigenen Phantasie. In einem Meer aus Scheinwerfern und Gerätschaften standen verlassen die Räume im Obergeschoss des Ranchhauses der Familie Spivet. Das

eigentliche Ranchhaus mitsamt erstem Stock wurde damals gerade auf einem Feld in Alberta gebaut. Wenn die Dreharbeiten in Montréal beendet waren, sollte das Treppenhaus, das jetzt im Studio stand, abgebaut und in den Westen ins echte Haus gebracht werden, damit die Continuity sichergestellt war.

Mir stand der Mund offen, als ich das nachgebaute Büro von Dr. Clair sah. An den Wänden hingen Tausende von präparierten Käfern und Insekten. Auf dem Tisch, fachmännisch betreut, Instrumente, Vergrößerungsgläser, Nachschlagewerke, Sezierbestecke, Notizbücher. Es war unglaublich, die Menge an Arbeit, die in dieser Einrichtung steckte! Die Perfektion, die Sorgfalt, mit der alles ausgesucht, plaziert und wieder neu plaziert war! In diesem Augenblick ging mir der große Unterschied zwischen einem Film und einem Buch auf. Ich hatte mir das alles in Unterwäsche ausgedacht; mit ein paar Tastendrücken hatte ich eine Mutter entworfen, eine verrückte Insektenforscherin in Montana. Aber damit das auch auf der Leinwand zu sehen war, war die Arbeit einer kleinen Armee vonnöten gewesen. In einem Roman eröffnet ein einziges Paar Hände tausend Möglichkeiten; im Film entwerfen tausend Hände nur eine einzige.

Eine Produktionsassistentin kam vorbei, mit einem Headset auf dem Kopf.

>>Also anscheinend spricht sich das *Te-cum-seh Sparrow*<<, sagte sie zu niemandem, den ich sehen konnte.

---



Abb. 10: Ein Besuch am Drehort – Begegnung mit Objekten, die anfangs nur in meiner Phantasie existierten.

---

Ich musste zweimal hinsehen. Ich sah einen Traum vor mir, aus meiner Phantasie entstanden und jetzt Wirklichkeit. Und ich sah, ganz *Truman-Show*, die, die dafür sorgten, dass diese Wirklichkeit entstand.

An den Rest des Tages erinnere ich mich nur noch verschwommen. Als Schauspieler und Belegschaft dahinterkamen, wer ich war, wollten alle mir die Hand schütteln, als ob alles irgendwie *mir* zu verdanken sei; ich selbst fühlte mich in erster Linie schuldig.

>>Tut mir leid, dass ich Ihnen soviel Arbeit mache<<, sagte ich immer wieder.

Alle wollten meine Antwort auf die magische Frage hören: >>Ist es so, wie Sie es sich vorgestellt hatten?<<

Die Antwort lautet: Ich hatte es mir nicht vorgestellt. Ich sehe die Szenen nicht, als sähe ich durchs Objektiv einer Filmkamera. Ich habe eine Vorstellung, ich will etwas sagen, ich habe einen Begriff vom Schauplatz, aber es ist eher eine Erzählung

als ein Polaroidbild. Wenn man dann allerdings zum erstenmal eine bildliche Darstellung des Romans sieht, den man so gut kennt, geschieht etwas Merkwürdiges. Eine Begeisterung, ein Jubel darüber stellt sich ein, dass etwas, das vorher nur eine flüchtige Idee war, jetzt eine Gestalt hat. Andererseits folgt auch gleich eine gewisse Ernüchterung, wenn einem klar wird, dass mit dieser einen, eindeutigen Gestalt alle anderen verworfen werden. Wenn man es einmal so gesehen hat, gibt es kein Zurück mehr. Und als ich dort am Set Dr. Clairs Büro gesehen hatte, sah von da an Dr. Clairs Büro für mich so aus. Jedenfalls im Film. Irgendwo ist meine eigene Vorstellung von Dr. Clairs Büro immer noch da, aber die Stimme ist leiser als die ihrer Kinogeschwister.

Ebenso unerwartet kam, dass immer wieder Leute sagten, ich sähe ganz wie eine ältere Version von Kyle, dem Schauspieler, aus. Ich war mir nicht ganz sicher, aber ich hatte den Eindruck, dass sie nicht einfach nur unsere körperlichen Züge verglichen, sondern dass sie die Rolle des Spivet auf mich, den Autor, projizierten. Und als zum fünfzehntenmal jemand auf diese Ähnlichkeit zu sprechen kam, begann ich mich zu fragen, ob womöglich Jeunet, nachdem er mich kennengelernt hatte, unbewusst nach einem kleinen Reif für die Rolle seines T.S. gesucht hatte. Eine Vorstellung, die ich irgendwie beunruhigend fand.

Bei meiner Rückkehr zum Set eine Woche später bekam ich eine kleine Gastrolle als Zuhörer bei T.S.' großer Rede. Tom Hanks hat einmal über seinen Beruf gesagt: >>Wir werden nicht fürs Schauspielen bezahlt. Wir werden fürs Warten bezahlt.<< Im Laufe zweier langer Tage musste ich einsehen, dass er recht hat. Alle paar Stunden kamen die Make-up-Leute vorbei, tupften den Schweiß ab und versuchten mich aufzufrischen. Nur noch ein kleines Weilchen, hieß es. Ich machte Dehnübungen. Ich schlief

ein. Ich sah mir auf YouTube Videos mit Katzentricks an. Endlich, bei der letzten Aufnahme des zweiten Tages, wurde ich aufgerufen, meine Position einzunehmen. Gefilmt wurden die Reaktionen der Zuhörer. Wegen der Bestimmungen über Kinderarbeit hatten man Kyle schon vor langem nach Hause geschickt, und statt dessen stand am Rednerpult die Puppe eines Jungen, die den Ton seiner Rede quäkte. Ich tat mein bestes, darauf einzugehen, Emotionen zu zeigen, so zu tun, als starrte ich keine Plastikpuppe an, sondern einen echten Menschen.

>>Schnitt!<<, rief Jeunet.

Ich fragte: >>Wie war ich?<<

>>Gib deinen alten Beruf noch nicht auf<<, meinte er milde.



Abb. 11: In welcher ich als Schauspieler auftrete.

---

Einen Monat später konnte ich die Dreharbeiten in Alberta besuchen, wo am Fuße der kanadischen Rockies inzwischen die gesamte nachgebaute Ranch stand. Ich spazierte zwischen den Dutzenden von Lastwagen mit Ausrüstung, den Wohnwagen, Kränen, Werkstatt- und Küchenzelten umher, und wieder einmal konnte ich nur staunen, wieviel Zeit, Geld und Mühen darauf verwendet wurden, etwas so Schönes und Vergängliches

herzustellen. All das, auch die Ranch selbst, würde wieder abgebaut, wenn die Arbeiten beendet waren, und zurück blieben nur ein leeres Feld und ein paar Stunden belichteten Films. Was wir doch alles tun für eine Erzählung!

Da sich solche Dreharbeiten, wie gesagt, in die Länge ziehen, verbrachte ich viel Zeit im 3D-Zelt mit dem Stereographen Demetri Portelli, der zuvor am Dreh von Scorseses *Hugo Cabret* gearbeitet hatte. Um ehrlich zu sein, ich hatte mir über 3D nie groß Gedanken gemacht, hatte es als Gag für Actionfilme abgetan, den man aus kommerziellen, nicht aus künstlerischen Gründen einsetzte. Doch jetzt wo ich sah, wie Jeunet mit dieser Technik umging, begriff ich bald, dass 3D in den richtigen Händen ein sensationelles erzählerisches Mittel sein konnte. Jeunet dreht gern in Weitwinkel-Großaufnahmen, und diese eignen sich hervorragend für die Dreidimensionalität. Demetri hatte im Laufe der Jahre aber auch gelernt, dass jede Einstellung ihre eigene Tiefenschärfe braucht. Wie so oft bedeutete die Tatsache, dass etwas sein *konnte*, nicht unbedingt, dass es auch sein *sollte*. Manchmal sollte der 3D-Effekt kaum spürbar sein, manchmal sollte einen das Bild anspringen, manchmal sollte es sich im Laufe einer Szene verändern. Für jede einzelne Einstellung stellte er seine Rädchen neu ein, passend zu dem, was in der Geschichte vorging. Als ich ihm bei der Arbeit zu einer wunderbaren Einstellung von wehenden Vorhängen zusah, die auf den Zuschauer zukamen wie Wellen, ging mir auf, dass dreidimensionale Tiefenschärfe, klug eingesetzt, Emotionen verkörpern konnte. Wir werden sehen, ob Filme wie *Spivet* mithelfen, dass 3D bald ebenso selbstverständlich zum Handwerkszeug des Filmregisseurs gehört wie Farbe oder Klang.

>>Der Tag, an dem 3D nicht mehr im Titel vorkommt, ist der,

an dem es zur akzeptierten Kunstform wird<<, sagte Scorsese am Ende der Arbeit an *Hugo Cabret*.

Nach Alberta vergingen noch einmal sechs Monate, dann war der schicksalhafte Tag gekommen. An einem regnerischen Montag im März saß ich in einem Vorführraum in einem stillen Vorort von Paris. Ich war verkatert, ich lutschte eine Hustenpastille, ich spürte genau die Aufregung, die man spürt, bevor man in den Operationsaal gefahren wird. Ich sollte mir eine erste Schnittfassung des Films ansehen.

>>Wenn es dir nicht gefällt, springe ich aus dem Fenster<<, meinte Jeunet, und nur halb im Scherz.

>>Bitte nicht<<, sagte ich.

Der Raum wurde dunkel, ich setzte meine 3D-Brille auf und das Bild erschien. Binnen kurzem machte sich von neuem ein seltsames Gefühl der Vertrautheit breit. Ich kannte diese Figuren; ich hatte diese Figuren *geschaffen*, und trotzdem gehörten sie jetzt nicht mehr mir; fast als sähe ich jemandem zu, der an meinem Hirn operierte, noch während ich wach war – nicht gerade eine angenehme Erfahrung. Ich konnte die Geschichte nicht vollständig von mir trennen, und deshalb konnte die Magie des Films mich auch nicht ganz gefangennehmen.



Abb. 12: INNEN, SCHNEIDERAUM – HALBTOTALE

Kamerafahrt aufwärts, AUTOR sitzt auf einem Stuhl. Licht wird gedämpft.

---

Als ich aus dem Vorführraum kam, muss man mir angesehen haben, wie mitgenommen ich war, auch wenn ich mir alle Mühe gab, den existentiellen Sturm zu verbergen, der in meinem Inneren tobte. Dieser Film war genau so, wie ich ihn selbst gern gemacht hätte, er war etwas, das ich hätte lieben sollen, aber ich fühlte mich einfach nur leer, als hätte ich eben ein wertvolles Organ für einen Fremden gespendet. Jetzt wo ich Zeit zum Nachdenken gehabt habe, weiß ich, dass dieses Gefühl eine notwendige Phase im Prozess des Loslassens ist. Im Grunde kann ich es jetzt gar nicht mehr erwarten, dass ich in einem dunklen Kinosaal sitze, Popcorn in der Hand, von meinen Mitzuschauern umgeben, und den Film wieder (und wieder und wieder) ansehe. Mit jedem Sehen tritt der Verfasser des Romans, der diesem Film als Grundlage diente, ein Stückchen weiter zurück, und irgendwann bin auch ich einfach nur noch ein Betrachter, der sich von einem Film betören lässt. Man könnte das traurig finden, es könnte einem vorkommen wie ein schleichender Tod, aber ich finde, es beweist nur wieder neu, wie großzügig Geschichten sind – dass wir sie erzählen und wiedererzählen können und dass wir uns beim Wiedererzählen wieder genauso verlieben wie beim allerersten Mal.

---





Abb. 13: INNEN, SCHNEIDERAUM – EXTREME GROSSAUFNAHME  
Wir sehen, wie die Hand des AUTORS sich an die Armlehne  
klammert. TITELI erscheint auf einem Fernsehschirm und . . .  
SCHWARZBLENDE.

FIN

---

*Aus dem Amerikanischen übersetzt von Manfred Allié*  
© Reif Larsen, S. Fischer