

MANCHE GEHEIMNISSE SIND ZU GROSS, UM SIE ZU VERSTECKEN.



DER
GIGANT
AUS DEM
ALL

PRESSEINFORMATION

WARNER BROS. präsentiert

DER
GIGANT
AUS DEM
ALL
(THE IRON GIANT)

Regie **BRAD BIRD**

Produktion **ALLISON ABBATE** und **DES McANUFF**

Filmstory **BRAD BIRD**

Drehbuch **TIM McCANLIES**

nach dem Buch „**DER EISENMANN**“

von **TED HUGHES**

Gesamtleitung **PETE TOWNSHEND**

Musik **MICHAEL KAMEN**

www.theirongiant.com

Länge: **87 Minuten**

Deutscher Kinostart: **16. Dezember 1999**

im Verleih der **Warner Bros. Film GmbH**

2, INHALTSVERZEICHNIS | DER GIGANT AUS DEM ALL

<u>INHALT</u> 	3
<u>ÜBER DIE PRODUKTION</u> 	6
Der Bau des Riesen: größer, schöner, breiter	8
Der Blechmann, der vom Himmel fiel	9
Der Riese spricht	13
Im Herzen jung geblieben	14
<u>DIE FILMMACHER</u> Brad Bird, <i>Regie</i>	18
Allison Abbate, <i>Produktion</i>	18
Des McAnuff, <i>Produktion</i>	18
Tim McCanlies, <i>Drehbuch</i>	19
Ted Hughes, <i>Autor der Buchvorlage</i>	19
Pete Townshend, <i>Gesamtleitung</i>	20
Michael Kamen, <i>Musik</i>	20
<u>DIE BESETZUNG / DER STAB</u> 	22
<u>DIE MUSIK</u> 	27

INHALT

Im Oktober 1957 gab es einiges, was Amerika in Atem hielt: Rock 'n' Roll. Fernsehen. Die Atombombe. Und am 4. des Monats schossen die Sowjets den ersten von Menschenhand gefertigten Satelliten „Sputnik“ erfolgreich in die Erdumlaufbahn. Das Rennen um die Vorherrschaft im Weltraum hatte begonnen. Der Kalte Krieg wurde noch frostiger. Jeder misstraute jedem, Nachbarn und sogar die besten Freunde waren verdächtig.

Das Einzige, was Annie Hughes in Atem hält, ist das Abendessen, das rechtzeitig auf dem Tisch stehen soll. Annie lebt mit ihrem 9-jährigen Sohn Hogarth in der Kleinstadt Rockwell im Bundesstaat Maine. Die alleinerziehende Mutter jobbt im örtlichen Restaurant. Und den Rest der Zeit hat sie mit ihrem eigensinnigen Sohn und seiner blühenden Fantasie alle Hände voll zu tun: Ständig erwartet er drohende Angriffe von außerirdischen Mutanten oder subversiven Invasoren.

Als einer der Fischer im Lokal mächtig aufschneidet und von einem riesigen Mann aus Metall berichtet, der ins Meer gestürzt sein soll, fällt natürlich nur Hogarth auf dieses Seemannsgarn herein. Sofort will er den gigantischen Roboter aufspüren. Und tatsächlich findet er einen 15 Meter großen Blechriesen mit Heißhunger auf Metall und ebenso unstillbarer Neugier auf die ihm unbekannt Welt.

Schnell brodelt es in der Gerüchteküche: Aliens seien gelandet, oder eine russische Geheimwaffe solle Rockwell dem Erdboden gleichmachen. Schon bald erscheint der Regierungsbeamte Kent Mansley, um den Hinweisen nachzugehen. Hogarth ist ihm aber immer einen Schritt voraus und überredet seinen Freund, den Beatnik Dean, den Eisernen Giganten auf Deans Schrottplatz zu verstecken.

Es dauert jedoch nicht lange, bis sich die Gerüchte in einen regelrechten Verfolgungswahn verwandeln. Als die Situation eskaliert, droht sogar die Vernichtung der ganzen Stadt. Hogarth bittet seinen eisernen Freund um Hilfe, und der schafft es schließlich mit selbstlosem Einsatz, die Stadtbewohner vor ihren eigenen Ängsten und Vorurteilen zu bewahren.

In solchen Zeiten merkt man, aus welchem Stoff wahre Freunde gemacht sind – manchmal sogar aus Eisen.

ÜBER DIE PRODUKTION

1968 veröffentlichte der britische Hofdichter Ted Hughes (1930–1998) das Kinderbuch „The Iron Man“ (USA: „The Iron Giant“; BRD: „Der Eisenmann“ als Fischer-Taschenbuch). Es entstand aus einer Geschichte, mit der Hughes seine beiden Kinder tröstete, nachdem ihre Mutter, die amerikanische Dichterin Sylvia Plath (1932–1963), gestorben war.

1986 wollte Rocklegende Pete Townshend (Mitbegründer der Band The Who) einen weiteren „Song-Zyklus in der Art von ‚Tommy‘“ schreiben und wählte Hughes' Buch als Vorlage. Drei Jahre später war das Album „The Iron Man“ fertig, und 1993 hatte die Bühnenversion in London Premiere.

Der engagierte Theaterproduzent und -regisseur Des McAnuff hatte mit Townshend schon „Tommy“ auf die Bühne gebracht und dafür etliche Tonys eingeheimst. Er war überzeugt, dass „The Iron Man“ auch für die große Leinwand geeignet war. Und so landete das Projekt schließlich bei Warner Bros.

Ende 1996 befand sich das Filmprojekt „The Iron Man“ in der Vorbereitungsphase. Gleichzeitig entwickelte der bekannte Zeichentrickregisseur Brad Bird ein Projekt für Turner Feature Animation, als Turner mit Warner Bros. fusionierte. Bird hatte mit Fernsehserien wie „The Simpsons“ (Die Simpsons) und „King of the Hill“ Meilensteine gesetzt – sein Ruf als kraftvoller Innovator des derzeit wieder sehr populären Zeichentrickgenres eilte ihm voraus. (Bird hatte außerdem „Family Dog“ / Armer Köter geschrieben, inszeniert und co-produziert – der Film lief als eine Episode in Steven Spielbergs TV-Serie „Amazing Stories“ / Fantastische Geschichten). Nachdem die Vereinigung der Konzerne Turner und Warner Bros. unter Dach und Fach war, lud man Bird ins Studio der Warner-Bros.-Animation ein – wo einst Pioniere des Zeichentricks wie Friz Freleng und Chuck Jones gewirkt hatten –, um die Arbeit an einem gemeinsamen Projekt zu diskutieren. Vor Ort sichtete Bird Entwürfe für Projekte, die bei Warner entwickelt wurden. Unter ihnen entdeckte er die Zeichnung „eines kleinen Jungen mit einem riesigen Roboter. Das Bild ging mir nicht mehr aus dem Kopf. Später wurde dann das Turner-Projekt zu den Akten gelegt, und die Warner-Kollegen fragten mich, ob mich eine ihrer Ideen interessierte. Ich kannte Ted Hughes' Buch, mir gefiel der mythische Kern der Geschichte außerordentlich. Aber meine eigenen Vorstellungen bewegten sich in eine völlig andere Richtung. Ich stellte ihnen also meine Version des ‚Iron Giant‘ vor – und ich bekam den Zuschlag“.

In Birds Fassung der Hughes-Geschichte tauchen alle Hauptfiguren wieder auf, aber er verpasste dem 30 Jahre alten englischen Kinderbuch einen entschieden amerikanischen Dreh – speziell die Beziehung zwischen Hogarth und dem Giganten.

Dazu erklärt Bird: „Das Buch erzählt eine wunderbare Geschichte, die den Kindern den Kreislauf des Lebens nahe bringen will: Der Tod ist zwar eine Tatsache, aber das Leben geht dennoch weiter. Meine Version dreht sich allerdings eher um die Schlüsselfrage, die ich den Managern bei Warner Bros. stellte: Was wäre, wenn eine Waffe eine Seele hätte und sich entscheiden würde, ihr tödliches Geschäft aufzugeben? In den Grundzügen bin ich dem Buch treu geblieben, aber ich wollte den Schwerpunkt etwas verschieben.“

Bei der Umsetzung des Drehbuchs arbeitete Bird mit Autor Tim McCanlies zusammen. Dazu Bird: „Die Zusammenarbeit an ‚Der Gigant aus dem All‘ war für uns beide eine tolle Erfahrung. Ich schätze Tims Talent, seit ich sein Drehbuch ‚Second Hand Lions‘ gelesen habe. In dem Moment wusste ich, dass ich gar keinen besseren Autor zur Ausarbeitung meiner Kinoversion finden konnte. Die Anmut und Unschuld in Tims Texten korrespondiert hundertprozentig mit dem, was unseren Film ausmacht.“

Während der Produktion schickten die Filmemacher das Drehbuch auch an Ted Hughes. In seinem Antwortbrief drückte der Autor seine Begeisterung über Birds Fassung aus. Hughes formulierte das ziemlich poetisch: „Ich möchte Ihnen mitteilen, wie sehr mir gefällt, was Brad Bird geschaffen hat. Sein Werk ist aus einem Guss, die unheimliche Spannung steigert sich auf wunderbare Weise, und das glorreiche Ende fand ich ganz erstaunlich. So wie er den ‚Eisenmann‘ bearbeitet, entsteht eine atemberaubend dramatische Situation. Sie will mir gar nicht mehr aus dem Kopf gehen...“

Bird veränderte Hughes' Geschichte, indem er wichtige neue Figuren einfügte, den Schauplatz verlegte und dem Riesen eine neue Vorgeschichte verpasste. Dazu erklärt er: „Jetzt spielt das Ganze im Amerika des Jahres 1957. Es geht um Themen wie die Hysterie des Kalten Krieges, neu hinzu kommen Figuren wie der Beatnik Dean und der Regierungsagent Kent Mansley. Und der Riese kommt aus dem Weltall, während er im Original einfach aus dem Meer auftaucht.“

Den Wechsel von Handlungszeit und -ort hatte Bird zuvor sorgfältig abgewogen: „Als Hintergrund für einen Film eignen sich die 50er Jahre einfach ganz traumhaft. Amerika stand am Scheideweg: Wir mussten lernen, mit der Atombombe zu leben; der Wettlauf um die Vorherrschaft im All kam gerade in Gang; Misstrauen und Verfolgungswahn steigerten sich ins Extrem; und all das spiegelt sich in den Filmen dieser Zeit...Riesenameisen und mutierte Marsmenschen. Diese Reaktion auf das Zeitgeschehen wirkt höchst komisch. Wenn es also um die Freundschaft eines Menschenjungen zu einem Mann aus Metall geht, dann liegt es doch nahe, die Story der beiden in diesem damals dominierenden Klima der Angst anzusiedeln.“

Bird weiter: „Der Bundesstaat Maine ist eine ländliche Region. Es erscheint reizvoll, einen riesigen technischen Apparat mitten in die Felder und Wälder zu setzen – das große, glänzende Ding aus Metall wirkt dort völlig fehl am Platz. Die Gegend wird von einer gewissen Unschuld geprägt, von einem Milieu, wie es der Maler Norman Rockwell in seinen Bildern kreierte, und mir gefiel die Idee, jene Unschuld mit Paranoia zu infizieren.“

Der Schlüssel zur filmischen Umsetzung von „Der Eisenmann“ liegt im ursprünglichen Auftrag des Riesen verborgen: Egal woher er kommt – zweifellos ist er als Waffe konzipiert... eine Kanone mit Seele.

„In unserer Version ist praktisch der Junge der Vater und der Gigant das Kind. Ich glaube, in uns allen steckt das Potenzial, sowohl Gutes zu tun als auch schreckliche Dinge anzurichten. Täglich müssen wir in wichtigen und in banalen Fragen die Entscheidung treffen, welcher Seite in uns wir den Vortritt lassen. Hogarth hilft der Maschine – die zu einem anderen Zweck konstruiert worden ist –, an sich selbst neue Seiten zu entdecken, sich gewissermaßen zu einem Menschen zu entwickeln“, sagt der Regisseur abschließend.

Ende 1996 präsentierte Bird seine Idee in der Chefetage bei Warner Bros. Der Vertrag wurde unterzeichnet, und die Arbeit an „Der Gigant aus dem All“ begann am 2. Januar 1997.

**DER BAU DES RIESEN:
GRÖßER,
SCHÖNER, BREITER**

Allison Abbate hatte als Co-Produzentin gerade die Arbeit an dem Warner-Bros.-Hit „Space Jam“ (Space Jam) abgeschlossen, als sie zum Team stieß, um „Der Gigant aus dem All“ zu produzieren. Schon die Vorbereitungen liefen unter einem knappen Zeitplan ab, und die Filmemacher fingen buchstäblich mit nichts außer Birds Konzept und ein paar vorläufigen Entwürfen an. Abbates erste Aufgabe als Produzentin war, eine Gruppe von Teamchefs zusammenzustellen, die Birds Ideen umsetzen sollten.

Allison Abbate erinnert sich: „Sobald wir für die Vorbereitungsphase grünes Licht bekamen, setzten sich Tim McCanlies und Brad Bird an das Drehbuch, wobei sie gleichzeitig mit den Storyboard-Zeichnern zusammenarbeiteten. Mehr als das Konzept hatten wir am Anfang nicht, also warfen sich Brad und die Zeichner die Ideen wie Bälle zu – das war eine unglaublich fruchtbare Phase, wir alle konnten miterleben, was in Brads Kopf vorging. Wir haben ordentlich rangeklotzt, und im August präsentierten wir das Storyboard für etwa 30 Minuten der Filmstory. Daraufhin erhielten wir grünes Licht für die heiße Produktionsphase.“

Die Filmemacher entschieden sich ganz bewusst, alle wesentlichen Figuren auf klassische Weise im zweidimensionalen Zeichentrickverfahren herzustellen. Aber schon im frühesten Stadium der Entwicklung setzten sie Techniken ein, mit denen sie die Möglichkeiten des traditionellen Anima-

tionsverfahrens erweiterten. In der Storyboard-Phase werden die Szenen durch mit dem Bleistift gezeichnete Standbilder langsam sichtbar. Daraus wird dann die „Story-Rolle“ zusammengestellt, die abgefilmte Zusammenstellung der Skizzen. Bei „Der Gigant aus dem All“ veredelten die Macher allerdings schon die Story-Rolle dadurch, daß sie Kamerabewegungen und einfache Effekte hinzufügten, um dem Ganzen bereits das Aussehen grober Animation zu verleihen. Viele technische Details und die Dynamik der Einstellungen wurden bereits in dieser frühen Phase ausgearbeitet. Aus diesen ersten Skizzen entwickelten sich die Figuren.

Tony Fucile, Chef der Animationsabteilung, verantwortete die Zusammenstellung des Animatorenteams, das für die Figuren und ihre Welt verantwortlich zeichnet: „Sobald es Entwürfe gibt und das Aussehen jeder Figur abgesegnet ist, fertigen wir so genannte Model-Sheets an: Sie sind die Mustervorlage für jede Figur. Praktisch heißt das: Jede Figur wird in ihrem endgültigen Aussehen aus jedem nur denkbaren Blickwinkel einmal vor-gezeichnet, was den Animatoren eine exakte Vorgabe für ihre Zeichnungen gibt. Verschiedene Emotionen, das Mienenspiel des Gesichts und die Körperhaltung werden durchprobiert. Der Animator bekommt dadurch mehr Freiheit, denn er setzt sich damit auseinander, welche Grundform der Schädel hat, wie die Ohren angesetzt sind und so weiter.“

Die Musterbögen erwiesen sich gerade bei diesem Film als umso wertvoller, weil Bird sich entschied, den Zeichnern komplette Filmsequenzen zuzuteilen, und nicht, wie bei den Zeichentrickproduktionen der letzten Jahre üblich, die Betreuung jeweils nur einer Figur durch den ganzen Film hindurch. Bird und Fucile übten also intensiv mit dem ganzen Team und stellten auf diese Weise sicher, dass alle Animatoren die Figuren auf die gleiche Weise zeichneten – auf eigene Vorlieben und persönlichen Stil mussten sie logischerweise verzichten.

„Natürlich probiert am Anfang jeder für sich aus, wie er die Figuren hinbekommt“, kommentiert Fucile. „Wir beschäftigen etwa 50 Animatoren und ungefähr 75 Reinzeichner (die die Zeichnungen der Animatoren buchstäblich ‚bereinigen‘). Also arbeiten etwa 125 Leute an ein und derselben Filmfigur. Natürlich können wir es uns nicht leisten, dass Hogarth sich plötzlich in jemand ganz anderen verwandelt.“

Die Tatsache, dass die Titelfigur aus Metall besteht, stellte besondere Anforderungen an die Zeichner. Dazu Bird: „Menschen tun sich schwer, wenn sie große, feste Metallkörper zeichnen sollen. Animatoren können vor allem flüssige Bewegungen, lebende Objekte umsetzen. Und da der Riese sowieso aus einer anderen Welt kommt, entschieden wir uns, ihn mithilfe des Computers zu animieren. Das verleiht ihm Masse und Starrheit, und

**DER BLECHMANN,
DER VOM HIMMEL FIEL**

wir vermitteln dadurch optisch, dass er nicht von der Erde stammt. Die klare Trennung zwischen der zweidimensionalen Animation und den Computerbildern half uns, den ‚Fisch auf dem Trockenen‘-Aspekt unserer Story zu verdeutlichen.“

Gleichzeitig verwendeten die Filmemacher aber auch große Mühe darauf, den Giganten in Hogarths Welt zu integrieren, denn er sollte natürlich nicht so fremdartig wirken, dass er nicht mehr in das Ambiente von Rockwell/Maine im Jahre 1957 passte. Bird erklärt das so: „Ich habe dem Team eine Art Leitfaden vorgegeben: Stellt euch vor, ihr befändet euch im Jahre 1940, in der Goldenen Ära des Zeichentricks. Wie würdet ihr so etwas mit der Hand zeichnen? Auf diese Weise vereinfachten wir die Konturen der Figur, und wir analysierten die Vor- und Nachteile des handgezeichneten Zeichentricks im Vergleich zur Computeranimation. Bei alledem ging es nur darum, zwischen beiden einen goldenen Mittelweg zu finden.“

Jeder Animator weiß, dass die vom Computer gezeichneten Linien absolut exakt sind, während von Menschenhand gezeichnete Striche nie perfekt sein können. „Wir haben tatsächlich Monate in ein Computerprogramm investiert, das die Linien des Riesen etwas verwackelt – gerade so viel, dass sie wie handgezeichnet aussehen“, fügt Bird hinzu. Bereits vorhandene Softwareprogramme mussten erweitert oder modifiziert werden, um den speziellen Ansprüchen gerecht zu werden: Verfeinerung der Schattierungen auf dem Giganten, Varianten bei Beleuchtungseffekten, die dunklere Einfärbung bestimmter Einzelbilder oder die Veränderung der Körnung – und alles nur, um den Riesen nahtlos in seine unbekannte neue (und klassisch animierte) Umgebung einzufügen.

Joe Johnston lieferte die ersten Skizzen des Giganten, dann setzte er sich mit Bird, Produktionsdesigner Mark Whiting und Steven Markowski, dem Chefanimator im Computerbereich, zusammen. Whiting überarbeitete den Look des Giganten, damit dieser besser in die ländliche Idylle passte, die Whiting in liebevoller Kleinarbeit für den Film kreierte hatte. Markowski brachte dem Giganten die Bewegungen bei. Bei der Gestaltung des Riesen vergaßen die Designer nicht, auf die Science-Fiction-Filme der damaligen Zeit anzuspielen, z. B. „The Day the Earth Stood Still“ (Der Tag, an dem die Erde stillstand). So erwiesen sie den gigantischen Robotern des Atomzeitalters ihre Reverenz. „Aber auch das Element der Unschuld prägt den Riesen entscheidend“, ergänzt Allison Abbate. „Sein Design erscheint sehr einfach und klar. Am Anfang des Films soll er fast wie ein Baby aussehen. Er hat etwas von uns allen in sich. Denn jeder muss doch zunächst für sich selbst herausfinden, wer er ist, woher er kommt, warum er auf der Welt ist – jeder muss sich für einen Lebensweg entscheiden.“

Auch der künstlerische Leiter Scott Johnston trug seinen Teil zur bildlichen Umsetzung des Giganten bei. Er brachte eine Menge Erfahrung aus dem Bereich der Computergrafik mit und konnte Bird und den Teamleitern auf diese Weise helfen, die Probleme bei der Verbindung von klassischer Animation und Computerbildern zu lösen.

„Der Gigant soll natürlich wie ein Alien aussehen“, erzählt Johnston. „Sein Körper soll starr und steif wirken, aber trotzdem muss er eine große Bandbreite von Gefühlen ausdrücken. Seine einfache Kinnlade kann sich eben nicht in ein Lächeln verbiegen oder Missmut ausdrücken. Aber wir setzen andere Methoden ein, um sein Gedankenspiel und seine Mimik durch physische Bewegung auszudrücken.“

Zu Beginn der Produktion reisten die Filmemacher mit dem Team nach Maine, um vor Ort einen Eindruck von der Atmosphäre des Filmschauplatzes zu bekommen. Abbate berichtet: „Brad schätzt das Unberührte an Maine, und wir wählten die 50er als Handlungsepoche, weil damals die alten Werte zu bröckeln begannen. Maine ist urig und wunderschön, aber optisch auch etwas weitläufig und öde. In dieser Gegend und in jener Zeit wäre es durchaus möglich gewesen, einen riesigen Roboter in einer Kleinstadt zu verstecken, ohne dass ihn sofort jemand findet. Außerdem sollte die Geschichte im Herbst mit der prachtvollen Färbung des Laubes beginnen und im Schnee enden.“

Die Filmemacher studierten auch den Stil und den Einsatz der Farben in den Werken der Maler jener Zeit: Norman Rockwell, Edward Hopper und N. C. Wyeth. Um sich inspirieren zu lassen, sichteten sie außerdem die Zeitschriften, Bilder und Filme der 50er Jahre. Selbst die Entscheidung für das Breitwandformat orientiert sich an der Einführung von CinemaScope in den 50ern.

In Bezug auf das Aussehen der Figuren und die Einzelheiten ihrer Umgebung waren klare Entscheidungen gefallen. Ebenso klare Vorstellungen entwickelte Regisseur Bird auch bezüglich der Stimmen, mit deren Hilfe die Figuren zum Leben erweckt werden sollten.

Er sagt: „Ich halte nicht viel davon, das Aussehen der Figuren den Stars anzupassen, die sie sprechen. Meiner Meinung nach schränkt uns das viel zu sehr ein. Meine erste Frage lautet einfach: ‚Was ist das für eine Figur und wie sieht sie aus?‘ Erst dann suche ich eine Stimme, die dieser Figur entspricht. Homer Simpson sieht zum Beispiel überhaupt nicht so aus wie Dan Castellaneta, der ihn spricht. Ich suche mir lieber einen Sprecher, der sich in das Konzept der Figur einpasst.“

„Ich wünsche mir Darsteller mit ausgeprägten Stimmen“, fährt Bird fort. „Im Realfilm kann der Schauspieler seinen ganzen Körper einsetzen, um

DER RIESE SPRICHT

sich darzustellen. In unserem Fall geht es aber darum sicherzustellen, dass jede Nuance der Figur allein über die Stimme transportiert wird. Das kommt auch der Animation zugute. Wenn man den Zeichnern etwas Gutes tun will, dann liefert man ihnen Sprechtaufnahmen, die sie inspirieren. Man sollte die Animatoren nicht auf irgendein visuelles Schauspielern beschränken – sie sollen vielmehr Ideen entwickeln, die zu der Stimme passen. Die Stimme soll dem Animator also Ideen liefern. Je besser der Sprecher ist, desto besser die Animation.“

Für die amerikanische Originalfassung verpflichtete Bird Stars wie Jennifer Aniston, Harry Connick, Jr., Christopher McDonald, John Mahoney, M. Emmet Walsh und Oscar-Preisträgerin Cloris Leachman.

IM HERZEN JUNG GEBLIEBEN

Als Hommage an die Generationen von Animatoren, die Bird als Vorbild dienten und ihn in seinem Werdegang gefördert haben, engagierten die Filmemacher zwei Zeichentrickveteranen aus der klassischen Ära – Victor Haboush und Ray Aragon. Dazu Produzentin Abbate: „Victor und Ray haben in der frühen Phase der visuellen Umsetzung entscheidend mitgeholfen, vor allem als wir Maine bereisten und den Stil unserer Geschichte festlegten. Sie sprühten nur so vor Ideen. Auch die Figur des Dean haben die beiden wesentlich mitgestaltet – durch ihr Vorbild: Victor und Ray waren in den 50ern als unglaublich kreative Künstler selbst zwei coole Szenetypen.“

Außerdem wollte der Regisseur Studenten des California Institute of the Arts (Kunstakademie) aktiv an dem Film mitwirken lassen. Bei der Einstellung der Mitarbeiter reservierte Bird den Studenten eine Reihe von Positionen als Zwischenphasenzeichner (diese Zeichner übernehmen die von den Animatoren ausgeführten Hauptphasenzeichnungen und ergänzen den Bewegungsablauf dazwischen). Bird engagierte vier Animatoren, die bereits auf der Akademie an einem Zeichentrickkurzfilm zusammengearbeitet hatten. Der Regisseur war von den Fähigkeiten der vier derart beeindruckt, dass er ihnen die Animation einer kompletten Sequenz anvertraute – passenderweise eine Szene im Klassenzimmer.

Bird berichtet: „Unsere Crew war im Durchschnitt sehr jung – alle waren mit Feuer und Flamme dabei, und ich gebe gerne zu, dass wir das weidlich ausgenutzt haben. Ich hätte ihnen keine Verantwortung übertragen, wenn ich nicht von ihren Qualitäten überzeugt gewesen wäre. Die Studenten von der Akademie animierten ihre Sequenz und haben anschließend an der Akademie weiterstudiert. Es gibt eine ganze Reihe derartiger Storys in der Produktionsgeschichte dieses Films – was uns an Erfahrung fehlt, haben wir mit Leidenschaft und Enthusiasmus mehr als kompensiert.“

Allison Abbate fügt hinzu: „Alle warfen sich mächtig ins Zeug, um unseren knappen Zeitplan einzuhalten. Ich glaube, die sehr kurze Entwicklungsphase vorab hat uns in gewisser Weise sogar geholfen. Weil die Zeichner die große Verantwortung für ihre Szenen spüren, wird weniger Zeit verplempert. Sie arbeiteten von Anfang an intensiv zusammen, um die Probleme in Teamarbeit zu lösen. Und mit Brad als Steuermann stand uns das Ziel jederzeit ganz klar vor Augen. Wir gingen auf dem Zahnfleisch, aber alles lief wie geschmiert.“

Der Schauspieler Vin Diesel, der in der Originalfassung den Giganten spricht, kommentiert: „Brad inszeniert wie ein Dirigent: Er zaubert alle Noten buchstäblich mit einer Handbewegung hervor.“

Laut Allison Abbate liegt der Vorteil des Zeichentrickfilms im Vergleich zum Realfilm darin, dass „man den Film schon lange Zeit sehen kann, bevor er fertig ist“. In regelmäßigen Abständen stellten die Filmemacher das Material in den verschiedenen Phasen der Fertigung zusammen, sahen es sich an und analysierten immer wieder die Dramaturgie bzw. die reibungslosen Anschlüsse und Übergänge der Figuren von einer Szene zur nächsten. Wie jeder künstlerische Prozess durchlief der Film dabei Phasen des Umbaus und Feinschliffs. Einige Segmente wurden erweitert, andere ausgemustert.

„Es ist erstaunlich, wie viel Freiraum man uns bei der Umsetzung der Geschichte gelassen hat“, resümiert der Regisseur. „Und jetzt ist es Zeit, unsere Version weiterzugeben – genauso, wie Ted die Geschichte seinen Kindern erzählt hat.“

Copyright © 1999 Warner Bros. (alle Rechte vorbehalten). Dieser Text ist ausschließlich dazu bestimmt, in Bezug auf diesen speziellen Film für Werbung, Veröffentlichungen oder Rezensionen eingesetzt zu werden. Er bleibt Eigentum des Studios.

DIE FILMMACHER**BRAD BIRD***Regie/Autor der Filmstory*

Die Arbeit an seinem ersten Zeichentrickfilm begann BRAD BIRD im Alter von 11 Jahren, als 13-Jähriger hatte er ihn fertig. Durch diesen Film wurde man in den Walt-Disney-Studios auf ihn aufmerksam. Bird war 14 Jahre alt, als Milt Kahl ihn unter seine Fittiche nahm – Kahl gehörte zu jenen legendären Disney-Animatoren, die man die „Neun Alten“ nennt. Im Lauf der Zeit arbeitete Bird als Animator bei Disney und in anderen Studios. Zu seinen Erfolgen als Chefberater zählen die Fernsehserien „King of the Hill“, „The Simpsons“ (Die Simpsons) und „The Critic“. Er schrieb, inszenierte und co-produzierte außerdem die Episode „Family Dog“ (Armer Köter) für Steven Spielbergs Serie „Amazing Stories“ (Fantastische Geschichten). Daneben war Bird der Co-Autor des Drehbuchs zu dem Realfilm „*batteries not included“ (Das Wunder in der 8. Straße).

ALLISON ABBATE*Produktion*

Die gebürtige New Yorkerin stieg 1989 bei Disney ein. In unterschiedlichen Funktionen arbeitete sie an etlichen Zeichentrickfilmen mit, darunter „The Rescuers Down Under“ (Bernard und Bianca im Känguruhland) und die Oscar-Preisträger „The Little Mermaid“ (Die kleine Meerjungfrau) und „Beauty and the Beast“ (Die Schöne und das Tier). Dann übernahm sie die künstlerische Aufsicht bei „Tim Burton's The Nightmare Before Christmas“ (The Nightmare Before Christmas), dem ersten abendfüllenden Spielfilm im Stopptrickverfahren.

Anschließend ging sie für Disney nach Paris, um dort eine Zweigstelle des Zeichentrickstudios aufzubauen. Hier wurde der für den Oscar nominierte Micky Maus-Kurzfilm „Runaway Brain“ fertiggestellt, bei dem ALLISON ABBATE auch die Co-Produktion übernahm. 1996 wechselte sie zu Warner Bros. Dort hat sie zuletzt den Animationsteil des weltweiten Kinohits „Space Jam“ (Space Jam) co-produziert. In diesem Film werden die klassischen Comic-Helden der Warner Bros. mit Realfilmsequenzen und menschlichen Darstellern, allen voran Michael Jordan, zu einer actionreichen Komödie kombiniert.

DES McANUFF*Produktion*

Gerade hat McANUFF den Film „Cousin Bette“ mit Jessica Lange inszeniert. Seine nächsten Regiearbeiten sind „The Adventures of Rocky and Bullwinkle“ (mit Jason Alexander, Rene Russo and Robert De Niro) und „Monterey Pop“ (mit Claire Danes und Ethan Hawke).

Zuvor war er künstlerischer Leiter des La Jolla Playhouse in La Jolla/ California; während seiner Amtszeit wurde das Playhouse als Hervorragendes Regionaltheater mit einem Tony ausgezeichnet. Seine Produktionen klassischer und neuer Stücke erregten überregionales Aufsehen. Am Broadway verantwortete McAnuff die Neuinszenierung von „How to

Succeed in Business Without Really Trying“. Zweimal wurde er als Hervorragender Regisseur mit dem Tony ausgezeichnet: für „Big River“ und „The Who's ‚Tommy‘“ (dieses Stück hatte er zusammen mit Pete Townshend für die Bühne eingerichtet).

Die Familie von TIM McCANLIES ist seit fünf Generationen in Texas zu Hause. Ursprünglich schrieb und inszenierte er für die Theaterbühne, wobei er auch selbst auftrat. An der Southern Methodist University in Dallas/Texas studierte er Kunst, er schloss das Studium mit einem Master of Fine Arts ab. Als Student drehte er eine Reihe von Kurzfilmen, darunter „Nicole et Claude“, der zu gleichen Teilen mit einem anderen Film den 1. Preis beim Studentenfilmwettbewerb der University of Southern California gewann und ans Kabelfernsehen verkauft wurde. McCanlies zog nach Los Angeles und unterschrieb einen Vertrag bei den Walt-Disney-Studios. 1987 wurde sein Drehbuch „North Shore“ (North Shore – Die Wellenreiter von Hawaii) von Universal verfilmt (im Vorspann erscheint sein Name auch als Co-Produzent).

1998 inszenierte er seinen ersten Spielfilm nach eigenem Skript: „Dancer, Texas Pop.81“. Der Film kam gut an, lief in seinem Heimatstaat sieben Monate lang ununterbrochen und erlebte seine internationale Premiere auf dem wichtigen Londoner Filmfestival.

Derzeit arbeitet McCanlies an Drehbüchern zu dem von Nickelodeon Movies produzierten Zeichentrickfilm „Hank the Cowdog“ und dem Realfilm „The Night We Liberated Paris“, den er auch inszenieren will. Er schrieb unter anderem außerdem das Skript zu „Dennis the Menace Strikes Again“ (Dennis – Widerstand zwecklos).

TIM McCANLIES

Drehbuch

EDWARD JAMES HUGHES (1930–1998) stammte aus Mytholmroyd/ Yorkshire in Großbritannien. Er veröffentlichte über 35 Gedichte und Verssammlungen, drei Prosawerke, zwei Libretti für Opern und vier Theaterstücke. Außerdem schrieb er für Kinder – vier lyrische Werke und sieben Kurzgeschichten, zu denen auch „The Iron Man“ (Der Eisenmann, 1968) gehört. Als Herausgeber betreute er etliche Gedichtbände anderer Dichter – zwei Sammlungen der Werke seiner verstorbenen Frau Sylvia Plath gehören dazu. Eines seiner letzten Bücher war „Birthday Letters“ (Birthday Letters), eine Sammlung mit 88 Gedichten, in denen er sich mit seiner gespannten Beziehung zu Sylvia Plath (1932–1963) auseinandersetzte. 1977 erhielt er den Orden „Order of the British Empire“, 1984 wurde er zum Hofdichter ernannt.

TED HUGHES

Autor der Buchvorlage

PETE TOWNSHEND Der als Musiker und Komponist preisgekrönte PETE TOWNSHEND
Gesamtleitung (*19. Mai 1945 in London) gehört zu den Gründungsmitgliedern einer der für die Rockmusik richtungweisenden Bands: The Who. Er war an so innovativen Alben wie „Tommy“ und „Quadrophenia“ sowie klassischen Songs wie „My Generation“, „I Can See for Miles“, „Won't Get Fooled Again“ und „Who Are You“ beteiligt.

Seit 1980 veröffentlicht Townshend Soloalben, 1983 wurde er einer der Herausgeber des renommierten britischen Verlagshauses Faber & Faber. Eine Sammlung eigener Prosaarbeiten erschien unter dem Titel „Horse's Neck“ (Horse's Neck). 1989 kam sein Album mit der Musicallyfassung von Ted Hughes' „The Iron Man“ heraus. Die Bühnenversion erlebte ihre Premiere 1993 im Londoner Old Vic Theatre. „The Who's ‚Tommy‘“ wurde im selben Jahr am Broadway uraufgeführt und gewann fünf Tonys, darunter auch den für die Beste Originalmusik.

MICHAEL KAMEN Als einer der wandlungsfähigsten und renommiertesten Filmkomponisten
Musik der Branche ist KAMEN bereits zweimal für den Oscar nominiert gewesen, nämlich für seine Songs „Have You Ever Really Loved a Woman“ aus dem Film „Don Juan DeMarco“ (Don Juan DeMarco) und „(Everything I Do) I Do It for You“ aus „Robin Hood: Prince of Thieves“ (Robin Hood – König der Diebe). Beide Filme brachten Kamen zudem Golden-Globe-Nominierungen ein.

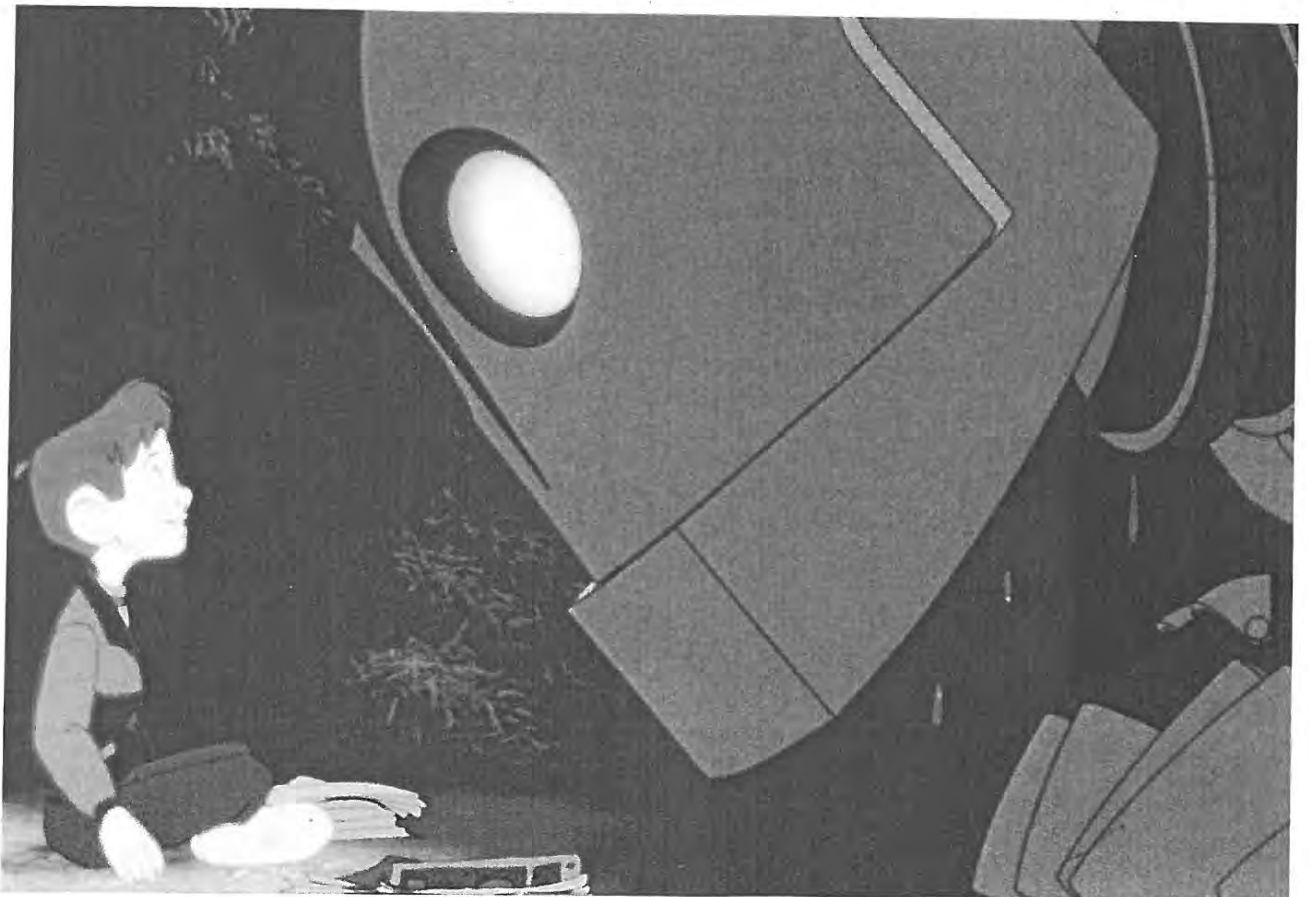
Seit 1974 hat Kamen mehr als 80 Filmmusiken komponiert. Von ihm stammen die Scores zu allen „Lethal Weapon“-Filmen, für Produzent Joel Silver komponierte er außerdem „The Last Boy Scout“ (Last Boy Scout – Das Ziel ist Überleben), „Die Hard“ (Stirb langsam), „Die Hard 2: Die Harder“ (Stirb langsam 2), „Road House“ (Road House) und „Action Jackson“ (Action Jackson). Bei den „Tales of the Crypt“-Kinofilmen „Bordello of Blood“ (Bordello of Blood) und „Demon Knight“ (Ritter der Dämonen) übernahm Kamen die musikalische Gesamtleitung.

Er komponierte die Musik zum Kinofilm „The Avengers“ (Mit Schirm, Charme und Melone), die von Kritik und Publikum begeistert aufgenommene HBO-Miniserie „From the Earth to the Moon“ (From the Earth to the Moon; Emmy-Nominierung), Disneys „101 Dalmatians“ (101 Dalmatiner), „The Three Musketeers“ (Die drei Musketiere), „The Last Action Hero“ (Last Action Hero – Der letzte Action-Held), Neil Jordans „Mona Lisa“ (Mona Lisa), Terry Gilliams „Brazil“ (Brazil) und „The Adventures of Baron Munchhausen“ (Die Abenteuer des Barons Münchhausen) sowie „Pink Floyd: The Wall“ (The Wall).

Seine Amerikanische Symphonie aus dem hoch gelobten Soundtrack zu „Mr. Holland's Opus“ (Mr. Holland's Opus) brachte ihm einen Grammy ein. Dies war der Anstoß zu seiner Idee, die „Mr. Holland's Opus“-Stiftung ins Leben zu rufen. Damit soll das Interesse an der Schulmusik unterstützt und wach gehalten werden. Kamens Appell, den Schulen Musikinstrumente zu spenden, soll den heutigen Schülern ermöglichen, unter denselben Bedingungen zu lernen, wie sie in seiner Schulzeit herrschten.

Michael Kamen wurde am 5. März 1948 in New York geboren. Schon als 2-jähriger experimentierte er auf dem Klavier. Er studierte Oboe an der Juilliard School und gründete in dieser Zeit, Ende der 60er Jahre, das New York Rock 'n' Roll Ensemble, das klassische Musik mit Rock zu einer Einheit verschmolz. Durch diese Gruppe bildeten sich Partnerschaften mit Musiklegenden wie Eric Clapton, Davie Bowie, Bob Dylan, Kate Bush, The Eurythmics und Pink Floyd. Kürzlich arrangierte, orchestrierte und dirigierte Kamen zwei ausverkaufte Konzerte mit der Gruppe Metallica und dem San Francisco Orchestra – ein Mitschnitt kommt als CD und Video im Herbst 1999 auf den Markt.

Kamen hat zwei Emmys gewonnen: für die TV-Filme „Christina's World“ und „Liza's Pioneer Diary“. Seine große Flexibilität erlaubt ihm auch die Arbeit fürs Ballett: Er hat für die Scala, die Alvin Ailey Company und das Joffrey Ballet komponiert. Derzeit schreibt er seine erste Symphonie für das National Symphony Orchestra in Washington, D.C. Die Uraufführung unter Leitung von Leonard Slatkin ist für Januar 2000 vorgesehen.





Warner Bros. Film GmbH

Zentrale

Jarrestraße 4, 22303 Hamburg
Telefon 040/226 50-221, Telefax 040/226 50-229
Geschäftsführer: Wilfried Geike
Marketing: Christoph Liedke
Vertrieb: Volker Modenbach
Presse: Bert Büllmann, Petra Meyer, Patricia Böhme
Pressematerial: Telefon 040/226 50-225

Pressstellen

Hamburg

Filmpresse-Büro
Kreuzweg 7
20099 Hamburg
Telefon 040/24 15 48
Telefax 040/280 30 47

Klaas Akkermann

Düsseldorf und Frankfurt

Volmerswerther Straße 66
40221 Düsseldorf
Telefon 02 11/977 99 44
Telefon 01 72/211 59 15
Telefax 02 11/977 99 44

Carsten Wickert

München

Horstmeier PR
Edelweißstraße 14
81541 München
Telefon 089/69 36 40 13
Telefax 089/69 36 40 10

Gudrun Horstmeier

Berlin

Pressebüro Hilde Läufe
Oranienstraße 163
10969 Berlin
Telefon 030/61 40 13-22
Telefax 030/61 40 13-23

Hilde Läufe

Neue Bundesländer

Winterseite 21b
04758 Lampertswalde
Telefon 034 361/55 80 0
Telefax 034 361/55 80 1

Sabine Steinmann

Österreich

Zieglergasse 10
A-1072 Wien
Telefon (43) (1) 523 86 26
Telefax (43) (1) 523 86 26-31

Inga König

Schweiz

Studerweg 3
CH-8802 Kilchberg
Telefon (41) (1) 715 59 81
Telefax (41) (1) 715 34 67

Silvia Brunner

Für alle Auskünfte und die Übermittlung zusätzlichen Materials stehen die Genannten jederzeit zur Verfügung.
Bitte wenden Sie sich in solchen Fällen direkt an die nächstgelegene Pressestelle.