

TWENTIETH CENTURY FOX präsentiert
In Zusammenarbeit mit INDIAN PAINTBRUSH und REGENCY ENTERPRISES
Einen AMERICAN EMPIRICAL Film

DER FANTASTISCHE MR. FOX

Nach dem Buch von Roald Dahl



CHRISTIAN BERKEL als MR. FOX
ANDREA SAWATZKI als MRS. FOX

Musikalische Leitung	Randall Poster
Musik komponiert und dirigiert	Alexandre Desplat
Ausführende Produzenten	Steven Rales, Arnon Milchan
Produzenten	Allison Abbate, Scott Rudin, Wes Anderson, Jeremy Dawson
Drehbuch	Wes Anderson, Noah Baumbach
Regie	Wes Anderson

Länge: 88 Minuten
Kinostart: 13. Mai 2010

KURZINHALT

Mr. und Mrs. Fox führen mit ihrem Sohn Ash und ihrem Neffen Kristofferson ein idyllisches Familienleben. Doch Mr. Fox bringt durch seine alte Leidenschaft der Hühnerjagd nicht nur seine geliebte Familie, sondern die gesamte Tiergemeinschaft in Gefahr. Die drei bösen Bauern Boggis, Bunce und Bean jagen den gewieften Fuchs und wollen ihn, koste es was es wolle, aus dem Weg räumen. Doch Mr. Fox heckt mal wieder einen genialen, einen fantastischen Plan aus, die tölpelhaften Bauern zu überlisten...

LANGINHALT

DER FANTASTISCHE MR. FOX ist der erste Animationsfilm von Regisseur Wes Anderson. Mit Hilfe der klassischen Stop-Motion-Animationstechnik entwickelt er seine ganz eigene Vision des gleichnamigen Bestsellers von Roald Dahl („Charlie und die Schokoladenfabrik“ und „James und der Riesenpfirsich“). Im Original werden die Figuren von George Clooney, Meryl Streep, Jason Schwartzman, Bill Murray, Wally Wolodarsky, Eric Anderson, Michael Gambon, Willem Dafoe, Owen Wilson und Jarvis Cocker gesprochen. In der deutschen Synchronisation sind als Ehepaar Fox die Schauspieler Andrea Sawatzki und Christian Berkel zu hören.

Mr. und Mrs. Fox führen mit ihrem Sohn Ash und ihrem Neffen Kristofferson ein idyllisches Familienleben. Doch nach zwölf Jahren im trauten Heim wird die Beschaulichkeit einfach zuviel für Mr. Fox. Das wilde Tier in ihm gewinnt die Oberhand und der raffinierte Hühnerdieb geht heimlich wieder auf die Jagd. Damit bringt er nicht nur seine Familie sondern auch alle anderen Tiere in Gefahr. Die Geflügelbauern Boggis, Bunce und Bean sind außer sich vor Wut und scheuen vor nichts zurück, um dem ebenso dreisten wie auch fantastischen Mr. Fox den Garaus zu machen.

Die Belagerung durch die Bauern zwingt alle Tiere unterhalb des Fuchsbaus Zuflucht zu suchen. Als es nicht mehr genug Futter für alle gibt, schließen sie sich im Kampf gegen Boggis, Bunce und Bean zusammen. Und dank seiner scharfen Instinkte, gelingt es Mr. Fox schließlich, seine Familie und Freunde zu retten.

Twentieth Century Fox präsentiert in Zusammenarbeit mit Indian Paintbrush und Regency Enterprises den American Empirical Film DER FANTASTISCHE MR. FOX.

Der Film entstand unter der Regie von Wes Anderson nach einem Drehbuch von Wes Anderson und Noah Baumbach, das auf der gleichnamigen Geschichte von Roald Dahl basiert. Der Film wurde von Allison Abbate, Scott Rudin, Wes Anderson und Jeremy Dawson produziert, mit Steven Rales und Arnon Milchan als Ausführenden Produzenten.

Zum Produktionsteam gehören außerdem der Animationsregisseur Mark Gustafson, Kameramann Tristan Oliver und Produktionsdesigner Nelson Lowry. Die Musik wurde von Alexandre Desplat komponiert und dirigiert, den Schnitt verantwortet Andrew Weisblum, die Musik Randall Poster. Die Puppen wurden von MacKinnon und Saunders hergestellt.

DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Roald Dahls beliebtestes Kinderbuch „Der fantastische Mr. Fox“ mit Illustrationen von Donald Chaffin, das 1970 von Alfred A. Knopf in den USA und im selben Jahr von George Allen & Unwin in Großbritannien erstmals veröffentlicht wurde, verzaubert seit fast 40 Jahren Generationen von Kindern und Eltern zugleich. Nun werden die bittersüße, ironische Filmversion vom preisgekrönten Regisseur Wes Anderson (RUSHMORE („Rushmore“, 1998), THE ROYAL TENENBAUMS („Die Royal Tenenbaums“, 2001), THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007)) und der Zauber der Stop-Motion-Animation ein noch größeres Publikum für Dahls düster-komische Geschichte über den edlen, charmanten und fantastischen Mr. Fox begeistern.

Anderson, der in Houston, Texas aufwuchs, las „Der fantastische Mr. Fox“ schon als Kind und war von der Geschichte fasziniert. „Es war nicht nur das erste Buch von Roald Dahl, das ich je gelesen habe, sondern auch mein erstes eigenes Buch,“ erzählt Anderson. „Mir gefiel Mr. Fox, seine irgendwie heldenhafte, etwas selbstverliebte Art. Und ich fand es toll, in der Erde zu buddeln. Meine Brüder und ich waren besessen davon quasi unter der Erde zu sein, uns durch Tunnel bewegen und Forts zu bauen. Dahl ist ein wundervoller Autor und er bringt seine Persönlichkeit in seinen Romanen kraftvoll zum Ausdruck.“

Roald Dahl starb 1990, doch der Einfluss seiner Bücher und seine Popularität sind bis heute ungebrochen. Das liegt sicher auch an den Verfilmungen seiner gefeierten

Kinderbücher, u.a. „Charlie und die Schokoladenfabrik“ (das Buch diente sowohl 1972 als Vorlage für WILLY WONKA AND THE CHOCOLATE FACTORY („Charlie und die Schokoladenfabrik“) wie auch für die Verfilmung mit Johnny Depp in der Hauptrolle aus dem Jahr 2005 CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY („Charlie und die Schokoladenfabrik“)). JAMES AND THE GIANT PEACH („James und der Riesenpfirsich“, 1996), MATILDA („Matilda“, 1996) und THE WITCHES („Hexen hexen“, 1989) gehören zu weiteren Filmen, die auf Dahls Büchern basieren. Weitere Filme befinden sich derzeit in den unterschiedlichsten Entwicklungsstadien.

Anderson sicherte sich die Filmrechte für DER FANTASTISCHE MR. FOX von Dahls Witwe Felicity „Liccy“ Dahl, die seinen literarischen Nachlass verwaltet. „Mein Filmagent in Los Angeles kam vor neun Jahren zu mir und sagte ‚Ich habe eine Anfrage von einem gewissen Wes Anderson, der ‚Der fantastische Mr. Fox‘ verfilmen will,‘“ erinnert sich Dahl. „Ich hatte damals noch nichts von Wes Anderson gehört. Er hatte gerade erst RUSHMORE („Rushmore“, 1998) und BOTTLE ROCKET („Bottlerocket“, 1995) gedreht. Michael schickte mir die Videos und nachdem ich sie gesehen hatte, fand ich, der Typ hat Talent. Er war damals noch jung und wir haben uns erst ungefähr drei Jahre später in New York getroffen. Er bat mich um ein Mittagessen. Er lud mich in ein sehr feines Restaurant ein und erwartete mich am Tisch. Und als er aufstand, sah er aus wie Mr. Fox, makellos und sehr geschmackvoll gekleidet und ich sagte ‚Meine Güte, Wes, was tun wir hier? Und er antwortete ‚Das Käse-Soufflé ist fantastisch.‘ Er war gerade damit beschäftigt, die Produktion von THE ROYAL TENENBAUMS („Die Royal Tenenbaums“, 2001) auf die Beine zu stellen und während wir plauderten, dachte ich, das ist der richtige Mann für den Film.“

Bevor Anderson mit dem Drehbuch begann, besuchte er Gipsy House, den Familienbesitz der Dahls in Great Missenden im englischen Buckinghamshire, wo der verstorbene Autor in der legendären Hütte im Garten arbeitete. „Er besuchte Gipsy House und wir verbrachten einen sehr nassen, sehr matschigen Tag mit Spaziergängen über Hügel, durch Wälder und Täler und hatten viel Spaß dabei,“ fährt Felicity Dahl fort.

„Ich fuhr im März nach Gipsy House und es ging fast im Schlamm unter,“ ergänzt Anderson. „Liccy gab mir Gummistiefel und eine von Dahls alten Anglermützen und führte mich über das Grundstück. Es gibt dort eine riesige Buche am Ende eines

Fuchslaufes, die ich sofort aus „Der fantastische Mr. Fox“ wiedererkannte. Unter einem Baum steht ein großer, bemalter Zigeunerwagen, den ich auf dem Buchumschlag gesehen hatte und neben der Einfahrt liegt ein halbversunkener Stein, in den das Wort Gipsy gemeißelt ist.“

„Lickey zeigte mir Dahls berühmte Hütte,“ fährt Anderson fort. „Auf dem Tisch liegt ein Stück seines Hüftknochens neben seiner ersten Ersatzhüfte aus Metall, die ausgetauscht werden musste. Außerdem gibt es einen 4,5 Kilogramm schweren Ball aus Aluminiumfolie, die von jahrelang gesammelten Cadbury Schokoladen stammt. Und ein medizinisches Ventil, das Dahl erfunden hatte, um die Leiden seines schwerbehinderten Sohnes zu lindern. In jener Nacht erlaubte mir Liccy, in einem Büro neben dem Gästehaus Roald Dahls Manuskripte zu studieren. Ein Archivar zwang mich, meine Hände zweimal mit einer Seife zu waschen und befahl mir alle Gardinen zu schließen und die Tür abzuschließen, nachdem ich fertig war. Ich war allein mit Dutzenden von Dahls handgeschriebenen Manuskripten mit kleinen Zeichnungen am Rand – ich konnte den ganzen Entstehungsprozess quasi sehen. Mehr als je zuvor fühlte ich seine Gegenwart.“

Während dieses Besuchs bat Anderson Lizzy Dahl, ob er und sein Ko-Autor Noah Baumbach (THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU („Die Tiefseetaucher“, 2004), THE SQUID AND THE WHALE, („Der Tintenfisch und der Wal“, 2004)) im Gipsy House das Drehbuch schreiben könnten. „Er sagte, ‚Ich glaube, ich kann die Atmosphäre und alles andere hier viel besser nachempfinden,‘“ erinnert sich Felicity Dahl. „Und ich antwortete, ich wäre entzückt. So zogen er und Noah ein paar Monate später für zwei Wochen in die freien Schlafzimmer im Anbau ein. Sie schrieben das Drehbuch oben in einem der Schlafzimmer und wir gaben ihnen königlich zu essen und zu trinken und hatten riesig viel Spaß. Es war eine wunderbare Zeit. Nachdem das Drehbuch fertig war, ging er wieder fort und schickte mir irgendwann das fertige Exemplar. Ich habe es in der gleichen Nacht gelesen und es dann meinem Enkel Luke gegeben, der es am nächsten Tag las. Er sagte, ‚Es ist fantastisch, Du musst es machen‘ und damit war die Sache entschieden.“

„Ich glaube sein Aufenthalt dort hat ihn sehr inspiriert,“ sagt die Produzentin Allison Abbate (THE IRON GIANT („Der Gigant aus dem All“, 1999), TIM BURTON’S CORPSE BRIDE („Tim Burton’s Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005)) über die Zeit, die Anderson im Gipsy House verbrachte, „und wenn Sie jemals dort

hinkommen sollten, werden auch Sie die Inspiration spüren. Das Vermächtnis Roald Dahls, die Hütte und die Landschaft drumherum – all diese Komponenten haben den Film maßgeblich mit geprägt. Viele der witzigen, kleinen Ideen wurden durch die Gegend und das Haus angeregt.“

„Gipsy House hat ihn ungeheuer beeinflusst,“ stimmt Felicity Dahl zu. „Ich glaube, er fühlte sich Roald hier sehr nah und er hatte Zugang zu all seinen Büchern. Alle Manuskripte seiner Bücher lagern in den Museumsarchiven im Dorf und so war Wes in der Lage, frühe Fassungen des Buchs anzusehen. Und auch das ganz wunderbare Notizbuch dazu, das Roald selbst illustriert hat, in dem die Füchse mit Einkaufswagen durch den Supermarkt schieben, hat Wes sehr angeregt.“

„Dahl war ein sehr interessanter Mann mit vielen Facetten,“ bemerkt Anderson. „Während wir das Drehbuch schrieben, verbrachten wir viel Zeit in seinem Haus und so finden sich viele Kleinigkeiten aus seinem Leben in unserer Geschichte und in der Figur des Mr. Fox wieder. Dahl hat Mr. Fox wahrscheinlich als eine tierische Version seiner selbst geschrieben und das floss ganz intuitiv in unsere Arbeit ein, ohne, dass wir es je extra formuliert hätten.“

„Ich glaube Roald Dahl würde sich selbst gerne in der Rolle des fantastischen Mr. Fox sehen,“ fügt Felicity Dahl hinzu. „Er liebte es, Menschen zu helfen, besonders Benachteiligten, auch weil unsere Familie so viele medizinische Tragödien durchleben musste und er hasste Ungerechtigkeit. Deshalb denke ich, dass er gerne Mr. Fox gewesen wäre und dass er es in gewisser Weise auch war.“

Die Adaption von Dahls dünnem Kinderbuch in einen Film erforderte unweigerlich Änderungen. „Im Buch passiert nicht genug für einen abendfüllenden Spielfilm,“ erklärt Anderson, „also mussten wir eine Menge Sachen neu erfinden. Dabei versuchten wir immer, etwas zu schreiben, das auch Roald Dahl angemessen und passend zu seiner ursprünglichen Idee gefunden hätte. Wir wollten einen Roald-Dahl-Film schreiben. Aber wir versuchten nicht, uns die gleichen Witze wie Roald Dahl auszudenken, sondern brachten unsere eigenen Ideen mit ein.“

Anderson und Baumbach bewahrten den Kern der Geschichte, erweiterten die Handlung aber nicht nur um neue Szenen, sondern auch um neue Figuren. „Ihre Überarbeitung fügt sich ganz organisch in die Geschichte ein,“ betont Abbate, die das Gefühl hat, dass die Ergänzungen dem Tonfall und dem Geist des Originals treu bleiben. „Die neuen Figuren wirken sehr natürlich.“

„Es ist nicht so sehr eine wortgetreue Adaption, sondern viel mehr eine Überarbeitung aus der Sicht eines anderen Autors,“ erklärt Produzent Jeremy Dawson. „Davon abgesehen findet man fast jede Dialogzeile aus dem Buch auch in unserer Geschichte wieder. Wir haben sogar Dahls Kapitelüberschriften, wie z.B. „Mr. Fox hat einen Plan“ versucht zu integrieren.“

„Es mussten viele Veränderungen vorgenommen werden, weil das Buch sehr dünn ist, musste es ausgeschmückt werden,“ ergänzt Felicity Dahl, „und ich glaube, Roald hätte das Meiste gefallen, was Wes und Noah schrieben, um aus der Geschichte einen Film machen zu können. Es ist schade, dass Wes und Roald sich nicht mehr kennenlernen konnten. Sie hätten sich sehr gut verstanden. Aber vielleicht ist es auch besser, dass Wes Roald nicht getroffen hat, sondern ihn nur durch das Buch und seine eigene Leidenschaft dafür kennengelernt hat.“

In Andersons DER FANTASTISCHE MR. FOX ist Mr. Fox, der im Original von George Clooney (MICHAEL CLAYTON („Michael Clayton“, 2007), OCEAN’S ELEVEN („Ocean’s Eleven“, 2001)) gesprochen wird, ein ehemaliger Hühnerdieb. Mittlerweile arbeitet er als Zeitungskolumnist und zieht gegen den Rat seines Anwalts Dachs (Bagder) in ein sehr teures Baumhausappartement ein, das sich in unmittelbarer Nähe zu den Geflügelfarmen von Boggis, Bunce und Bean befindet. „In das Baumhaus zu ziehen, ist die arrogante Entscheidung eines Mannes in der Midlife-Krise,“ erläutert Abbate. „Es ist gefährlich und übersteigt seine Verhältnisse.“

Natürlich kann Mr. Fox der Versuchung nicht widerstehen und kehrt schon bald zu seinen alten Gewohnheiten zurück. Gemeinsam mit seinem Freund Kylie, einem Opossum und seinem sportlichen Neffen Kristofferson überfällt er die drei Bauernhöfe und stiehlt Hühner, Gänse, Truthähne und Apfelwein. Im Gegenzug schwören die Bauern die pelzige Plage mit allen erdenklichen Mitteln zu bekämpfen.

In Dahls Geschichte hat Mr. Fox nur namenlose Fuchsjunge. „Im Grunde spielen die vier Füchslin keine große Rolle,“ sagt Anderson, der sich mit Baumbach entschied, den Nachwuchs auf einen Fuchs zu reduzieren und dafür die Figur mehr auszuarbeiten, ihr eine eigene Geschichte und eine wesentliche Rolle in der Handlung zu geben. Und so hat Mr. Fox nun einen Sohn namens Ash: Ein unbeholfener Außenseiter, der auf Comics steht und keine Beziehung zu seinem Vater hat.

„Er weiß noch nicht so richtig, wer er ist und wünscht sich Liebe und Anerkennung von seinem Vater,“ sagt Jason Schwartzman (RUSHMORE („Rushmore“, 1998), FUNNY PEOPLE, („Wie das Leben so spielt“, 2009)), ein langjähriger Freund und Mitstreiter von Anderson, der im Original Ash spricht. „Ich will auch so ein toller Athlet sein wie mein Vater und genauso klug wie er. Ich will Anerkennung. Für meine Figur dreht sich alles darum, mit sich selbst ins Reine zu kommen. Und ich finde, um dieses Thema dreht sich der ganze Film. Es geht darum, sich selbst zu akzeptieren und dass erst unser Anderssein uns besonders macht. Am Ende zeigt sich, dass nur weil Ash kleiner ist, einige Leben gerettet werden können.“

„Wes wollte die Figuren der Jungen so gestalten, dass sie für eine neue Generation von Füchsen stehen,“ erklärt Dawson zu der Einführung von Ash und seinem Cousin Kristofferson in die Geschichte. „Und dadurch entsteht auch eine neue Familiendynamik.“

„Diese Familiendynamik oder genauer gesagt diese disfunktionale Familiendynamik kennen wir schon aus Andersons früheren Filmen. Die Geschichte und die Art, wie sie sich entwickelt, wie er eine Szene entwirft und das Tempo des Films entsprechen ganz und gar Wes Andersons Stil,“ bemerkt Abbate.

„Was ich an diesem Film so mag ist, dass Wes seine Art Regie zu führen oder eine Geschichte zu erzählen nicht verändert hat, um sie dem Animations-Genre anzupassen,“ stimmt Schwartzman zu. „Er hat sich vielmehr das Genre einverleibt und seinen ganz eigenen Film gemacht, genau wie bei jedem anderen Wes Anderson Film.“

Eine Ergänzung der Geschichte, die ganz auf Anderson beruht – ist das „whack-bat“. Diese vollkommen neue Sportart – eine Verschmelzung von Cricket, Schlagball und Baseball – spielen Ash und sein Cousin. „Den Leuten gefielen die Kinderfiguren,“ erläutert Dawson „und wir entschieden, die Rollen ein bisschen zu erweitern und ein paar Szenen hinzuzufügen, in denen die Kids nicht nur in der Familie zu sehen sind. Wes hatte dann diese Idee dafür. Erst nachdem er die Szene geschrieben hatte, entwickelten wir, wie das Spiel aussehen sollte und gespielt werden musste.“

Die Spielregeln werden in einer urkomischen Szene von Ash' Trainer Skip erklärt, einem Frettchen, das im Original von Andersons langjährigem Freund und kreativem Partner Owen Wilson (MARLEY & ME („Marley & Ich“, 2008)) gesprochen wird. „Es gibt jede Menge lächerlich komplizierter Regeln und sehr komische

Körperverrenkungen,“ lacht Abbate. „Auf der symbolischen Ebene geht es darum, dass Ash versucht die Aufmerksamkeit seines Vaters zu gewinnen. Mr. Fox war ein herausragender Sportler, der alle Trophäen im „whack-bat“ gewonnen hat und deshalb ist es sehr wichtig für Ash, ob er gewinnt oder verliert und das Ganze hat auch eine gewisse Bedeutung für das Ende des Films.“

STOP-MOTION

Die Stop-Motion-Animationstechnik wurde zum ersten Mal 1898 in dem Film THE HUMPTY DUMPTY CIRCUS von Albert E. Smith und J. Stuart Blackton verwendet. Die Technik gehört zu den ältesten Spezialeffekten, die im Film eingesetzt werden und der akribische sehr arbeitsintensive Animationsprozess hat sich seither kaum verändert. Sie erfordert eine Bild für Bild Bearbeitung, damit ein dreidimensionales Objekt – ein Puppe, ein Modell oder sogar ein Schauspieler – im Film zum Leben erweckt werden kann und sich zu bewegen scheint. In Kinofilmen verwendet man 24 Bilder pro Sekunde. Dementsprechend müssen Körper, Kopf, Arme, Beine, Hände, Finger, Augen, Ohren und der Mund der Figur in feinsten Abstufungen zwischen den einzelnen Bildern bewegt werden, damit am Ende bei der Projektion des Films die Illusion einer fließenden Bewegung entsteht.

„Ich habe Stop-Motion schon immer geliebt“, sagt Wes Anderson, der schon in seinem Film THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU („Die Tiefseetaucher“, 2004) mehrere Szenen einbaute, die von dem Stop-Motion-Superstar Henry Selick (CORALINE („Coraline“, 2009)) inszeniert wurden. „Aber was ich mich mehr als alles andere fasziniert hat, waren Puppen mit Fell.“

„Wes mag an der Stop-Motion-Animation besonders, dass sie ein ganz eigener Zauber umgibt“, sagt Dawson. „Er schätzt den handwerklichen Aspekt. Er ist grundsätzlich kein großer Fan von computergenerierten Bildern, weil ihm der Entstehungsprozess fehlt. Die Stop-Motion-Ästhetik bietet die Möglichkeit, ganz verschiedene Materialien und handgefertigte Objekte zu verwenden. Wes achtet in all seinen Filmen sehr genauso auf das Design und die Umsetzung. Alles ist bis ins kleinste Detail durchdacht. Stop-Motion ist für ihn ist das perfekte Medium.“

Angefangen mit dem ersten KING KONG Film („King Kong und die weiße Frau“, 1933) bis hin zu Georg Lukas' STAR WARS hat diese arbeitsintensive Kunst für viele klassische Kinohöhepunkte gesorgt. Zu den bekanntesten Vertretern der frühen Technik gehören Willis O'Brien (KING KONG („King Kong und die weiße Frau“, 1933), MIGHTY JOE YOUNG („Panik um King Kong“, 1949)) und sein Schüler Ray Harryhausen (JASON AND THE ARGONAUTS („Jason and the Argonauts“, 1962), THE SEVENTH VOYAGE OF SINBAD („Sinbads siebte Reise“, 1958), dessen Name gleichbedeutend für das Medium wurde.

Obwohl Stop-Motion und Stop-Frame-Animation in Hollywood noch bis in die 90er

Jahre für Spezialeffekte verwendet wurde, reduzierte das Aufkommen computergenerierter Bilder die Anwendung der Technik im Endeffekt auf Fernsehshows, Werbung, Kurzfilme und Musikvideos. Erst 1993 ließ TIM BURTON'S THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS („Nightmare Before Christmas“) die Stop-Motion-Animation für Publikum und Hollywoodstudios zugleich in einem neuen Licht erstrahlen. Mit dem Erfolg, dass in den darauffolgenden Jahren Filme wie Selicks eigene Dahl-Adaption JAMES AND THE GIANT PEACH („James und der Riesenpfirsich“, 1996), Nick Parks CHICKEN RUN („Hennen rennen“, 2000) und WALLACE & GROMIT IN THE CURSE OF THE WERE-RABBIT („Wallace & Gromit auf der Jagd nach dem Riesenkaninchen“, 2005) sowie TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005) und zuletzt Selicks CORALINE („Coraline“, 2009) entstanden.

Während sich an der Stop-Motion-Technik selbst in über hundert Jahren grundlegend nichts verändert hat, gibt es dennoch technische Entwicklungen, die den Animationsprozess sehr erleichtern: die Puppen wurden technisch verbessert, es wird mit digitalen Kameras statt auf Film gedreht und durch den Einsatz von Computern und digitalen Vorlagen sowie dank der Möglichkeit, in der Postproduktion die Aufhängungen der Puppen zu retouchieren, eröffnen sich neue Möglichkeiten. Anderson entschied sich aber für DER FANSTASTISCHE MR. FOX zu einem weniger glatten, weniger ausgefeilten Stil zurückzukehren, der weitgehend auf CGI verzichtet und altmodischer und handgefertigter wirkt.

„Mir gefiel es, wie das Fell von KING KONG in dem alten Film aussah. Die Animatoren nennen es „boiling (kochend)“. Zu dem besonderen Zauber der Stop-Motion-Animation gehört, dass man erkennen kann, wie die Tricks funktionieren. In den Cocteau-Filmen – zum Beispiel die Effekte in LE BELLE ET LA BÊTE („Es war einmal – Die Schöne und das Biest“, 1946) – gibt es Szenen, in denen man tatsächlich erkennen kann, dass eine Person hinter der Leinwand steht und einen Arm herausstreckt, der eine Fackel hält. Diese Tricks, bei denen man sehen kann, wie sie gemacht wurden, haben mich schon immer am meisten fasziniert und gefesselt. Und aus meiner Sicht funktioniert bei der Stop-Motion-Technik der ganze Film auf diese Art“, sagt Anderson.

Anderson ließ sich am meisten von dem russischen Stop-Motion-Pionier Ladislav Starewitch und seinem 1941 entstandenen Spielfilm LE ROMAN DE RENARD („Reineke Fuchs – Die Komödie der Tiere“) inspirieren. Er verwendete Puppen mit echtem Tierfell und ihre handwerkliche Qualität zusammen mit der gröber wirkenden, ruckartigen Animation entsprach genau Andersons Vorstellungen für Mr. Fox. „Wes wollte auf keinen Fall einen super glatten Look“, erzählt Animationsregisseur Mark Gustafson. „Er will, dass man ein Gefühl für das Material und ein Verständnis für die Machart bekommt. Niemand wird die Bilder mit computergenerierten verwechseln.“

DAS PRODUKTIONSDESIGN

DIE SETS UND DIE KOSTÜME

Bei der Gestaltung des Produktionsdesigns wählt Wes Anderson gerne für seine Filme einen spielerischen Ansatz. Das Ergebnis ist jedes Mal wieder eine erstaunliche, unnachahmliche Mischung aus bis ins kleinste Detail durchdachter Nostalgie und aufwendigen Setdekorationen. DER FANTASTISCHE MR. FOX bildet da keine Ausnahme.

„Wes ist ein Visionär mit sehr klaren und genauen Vorstellungen“, sagt Abbate. „Er ist sehr detailverliebt und steuerte zu jeder Figur und zu jedem Requisit seinen Beitrag bei. Einfach alles trägt seine Handschrift.“

Anderson lässt sich gern von seiner Umgebung inspirieren. Die Figur eines Bauernhofarbeiters, der nur im Hintergrund zu sehen ist, wurde durch ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert in einem deutschen Restaurant angeregt. „Wir waren auf dem Weg nach Prag und Wes entdeckte das Bild im Hinterzimmer“, erinnert sich Dawson. „Wir machten Fotos und die dienten dann als Vorlage für Earl Malloy.“

„Er verwendet gerne Elemente aus seiner direkten Umgebung und Erfahrung. Sein Gehirn ist wie geschaffen dafür“, fährt Dawson fort und erzählt, dass die Gestaltung der Küche von Mrs. Bean durch die Kacheln in einer Pariser Bäckerei nahe Andersons Wohnung sowie durch den Speisesaal im St. Johns Restaurant im Londoner Stadtteil Smithfield inspiriert wurde. „Wenn ihm irgendetwas ins Auge springt, will er es auch benutzen.“

„Wes bringt die Dinge gern in Beziehung zueinander“, merkt der Produktionsdesigner Nelson Lowry an, zu dessen Arbeiten u.a. TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005) gehört und der Andersons Ansatz als erfrischende Abwechslung empfand. „Er lässt sich durch das alltägliche Leben anregen und das ist tatsächlich relatives Neuland für Stop-Frame, weil bei Stop-Frame eigentlich alles möglich ist. Normalerweise bezieht man sich nicht auf die reale Welt. Man denkt sich Sachen aus. Natürlich lassen auch wir uns von unserer Umgebung anregen. Aber Wes tut dies viel bewusster und zielgerichteter. Er scannt seine Umwelt regelrecht und nimmt dabei scheinbar wahllos Anregungen auf, die aber zusammengenommen puren Wes Anderson ergeben.“

Die Zusammenarbeit mit einem Regisseur mit so dezidierten Vorstellungen hätte möglicherweise einige Produktionsdesigner entnervt. Lowry fand es befreiend. „Er ist das genaue Gegenteil von dem, was ich normalerweise erlebe – ein Regisseur, der nicht weiß was er will. Wes weiß genau, was er will. Er weiß, welchen Löffel er haben will. Und wenn nicht, weiß er zumindest, welchen Löffel er nicht will.“

Lowry begann die Arbeit an DER FANTASTISCHE MR. FOX, in dem er erst einmal alle Filme von Anderson ansah, um unter Design-Aspekten Gemeinsamkeiten zu entdecken. „Der Wes-Code ist nicht so leicht zu knacken“ verrät er. „Ich ging jeden Film genau durch, machte Fotos, hing sie in meinem Büro an die Wand – Hunderte davon – und suchte nach Übereinstimmungen. Ich entdeckte Farbkombinationen, Materialien und Muster an ähnlichen Positionen in den Bildern. Nachdem ich das erkannt hatte, konnte ich nach ähnlichen Gegenständen suchen. Ich brauchte drei bis vier Monate, bis ich den Code entschlüsselt hatte. Aber es hat Spaß gemacht, ähnlich der Lösung eines Rätsels.“

Mit rund einem Dutzend Zeichnern – einige waren nur mit den Figuren beschäftigt, andere ausschließlich mit den Sets – begann Lowry die Welt von Mr. Fox zu erschaffen. „Die Umgebungen mussten den Figuren angepasst werden, damit sie perfekt miteinander verschmelzen“, erklärt Lowry „deshalb mussten wir erst einmal eine sehr genaue Vorstellung davon haben, wie Mr. Fox und die Bauern aussehen würden, bevor wir mit den Hintergründen anfangen konnten.“

Anderson wollte, dass die Tiere eher menschlich aussehen. Sie sollten aufrecht gehen, maßgeschneiderte Kleidung tragen und mehr menschliche Proportionen haben. „Im Grunde stellte Wes sich menschliche Darsteller vor“, sagt Lowry. „Man merkte

die ganze Zeit, dass er die Entwürfe für die Figuren in die Richtung menschlicher Schauspieler bringen wollte und so wurden sie mehr und mehr vermenschlicht. Mr. Fox ging anfangs noch auf allen Vieren und wurde schließlich zu einer breitschultrigen, sehr menschlichen Figur.“

„In seiner ursprünglichen Form und Gestalt entsprach Mr. Fox eher einem Tier“, sagt Animation Supervisor Mark Waring. „Er hatte gebeugte Hinterläufe und eine leicht gekrümmte Haltung. Nach und nach wurde er dann aufrechter und dadurch immer menschlicher.“

Auch bei der Gestaltung der Tiere hatte Starewitschs LE ROMAN DE RENARD („Reineke Fuchs – Die Komödie der Tiere“, 1941) wesentlichen Einfluss. „Wes fühlte sich inspiriert von der rohen, etwas verrückten Konstruktion der Figuren“, erklärt Lowry. „Sie wirkten auf eine etwas unheimliche Art realistisch und wir haben versucht, dies in die Gestaltung unserer Figuren einfließen zu lassen. So wirken sie naturalistisch, aber gleichzeitig auch sehr stilisiert. Und sie sind nicht wie sonst üblich in Animationsfilmen eine niedlichere Version der Tiere. Sie sehen eher kultiviert und erwachsen aus.“

Die Designer ließen sich außerdem von viktorianischen Fotos von bekleideten Tieren anregen. „Kleine Kätzchen bei der Teestunde und Ähnliches. Es sieht total falsch aus und gleichzeitig wirkt es sehr reizvoll“, sagt Lowry. „Ein bisschen davon findet sich auch in unseren Figuren wieder.“

Um das Aussehen von Mr. Fox und den anderen Figuren haargenau zu treffen, holte sich Lowry Unterstützung bei Félicie Haymoz, einer jungen belgischen Illustratorin. „Sie ist noch keine dreißig Jahre alt, aber sie hatte einen maßgeblichen Anteil an der Gestaltung der Figuren“, erinnert er sich. „Sie hat eine sehr eigene, detailgenaue Art zu zeichnen, die Wes besonders ansprach. Und sie hat die Entwürfe immer wieder neu überarbeitet, vier oder fünf Versionen gezeichnet, um seine Vorstellung genau zu treffen. Als Regisseur und Designer – der er aus meiner Sicht auch ist – arbeitet Wes gerne mit einer Reihe von Entwürfen. Also haben wir viele Versionen einer Figur erstellt und so konnte er die auswählen, die ihm am besten gefiel.“

Lowry holte auch Donald Chaffin in sein Team, der die erste Auflage des Kinderbuchs „Der fantastische Mr. Fox“ illustriert hatte. „Chaffins Zeichnungen haben Wes als Kind sehr beeindruckt und sie sind ihm immer in Erinnerung geblieben“, sagt Lowry.

Nachdem die Gestaltung der Figuren abgeschlossen war, richtete Lowry seine Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Umgebungen. Zusammen mit Abbate und Gustafson besuchte er verschiedene Hühner- und Truthahnfarmen in Großbritannien. Wes wollte nicht, dass die Bauernhöfe wie aus einem Märchenbuch wirken, total niedlich und malerisch“, sagt Abbate über Andersons Vision für die Bauernhöfe von Boggis, Bunce und Bean. „Sie sollten real aussehen, aus verrostetem Wellblech, mit herumliegenden Maschinenteilen und anderem authentisch wirkendem Krempel.“

Den größten Einfluss auf den Look des Films hatte aber Dahl selbst, sein Haus in Great Missenden und die umliegende Landschaft. Bauer Bean ähnelt nicht nur körperlich Roald Dahl, auch sein Haus wurde der Fassade von Gipsy House nachempfunden: mit der großen gelben Tür und den getünchten Ziegelwänden, während die Küche von Gipsy House als Vorlage für die Küche von Mr. und Mrs. Fox diente. Das Arbeitszimmer von Mr. Fox ist eine exakte Miniaturausgabe von Dahls berühmten Gartenhaus, bis hin zum gepolsterten Sessel, dem Becher und der Kugel aus „Kit-Kat“-Papierchen auf seinem Schreibtisch.

„Es ist sehr schön, dass wir uns vor Roald Dahl auf diese Art und Weise verbeugen können“, sagt der Produktionsdesigner „und dass der Dahlsche Mythos auf diesem Weg Einzug in unseren Film findet.“

„In Bauer Bean steckt auch ein bisschen von Roald Dahl“, sagt Produzent Dawson. „Und auch Beans Haus sieht ein bisschen aus wie Gipsy House. Zum Teil ist es als Hommage gedacht, aber es sieht auch einfach nur gut aus. Es hat sehr viel Spaß gemacht.“

Auch die Buche, in die Mr. Fox einzieht, wurde von einem Baum inspiriert, der nicht weit entfernt von Gipsy House stand und der Hexenbaum genannt wurde. „Auf dem Buchumschlag ist ein Baum abgebildet. Ich erzählte Wes, dass es den Baum wirklich gibt, eine riesige Buche nicht weit weg von Gipsy House. Als Wes hierher kam, wollte er als erstes den Baum sehen, was unglaublich war, weil ungefähr ein Jahr später dieser 150 Jahre alte Baum trauriger Weise umstürzte. Er krachte einfach zusammen und liegt jetzt flach und von Brombeeren überwachsen am Boden. Das ist traurig, aber im Film wie im Buch spielt er eine sehr bedeutende Rolle.“ Lowry verrät wie wichtig ihm der Baum war: „Während meines Aufenthalts machte ich einen Abdruck von der Baumrinde, so dass der Baum im Film aussieht wie der echte.“

Im Gegensatz zu Live-Action-Filmen muss bei Stop-Motion-Animation alles, was vor der Kamera zu sehen ist, erst einmal gebaut werden. Jede Figur, jedes Set, jedes Requisit, jedes Kleidungsstück muss von Hand angefertigt werden, bevor auch nur eine Aufnahme gemacht werden kann. Von Miniatur-Zeitschriften über Mini-iMacs bis zu einem Supermarkt mit voll bestückten Regalen muss alles extra hergestellt werden. „Man kann nichts davon kaufen“, erklärt Lowry „und deshalb mussten wir sicherstellen, dass tausende von Objekten und hunderte unterschiedlicher Sets, einfach jedes Teil etwas von Wes und seiner besonderen Art des Filmemachens in sich tragen.“

Lowry schätzt, dass sein Team ungefähr 4000 Requisiten und 150 verschiedene Sets hergestellt hat. „Es war eine riesige Aufgabe“, erklärt er. „Wir beschäftigten ungefähr 50 Leute in den Werkstätten, von Zimmerleuten über Maler, Formenbauer, Recherche-Mitarbeitern bis zu den Laufburschen. Und wir haben auch fast alle Requisiten, die wir hergestellt haben, beim Drehen verwendet, was selten vorkommt. Außerdem vergisst Wes einfach nichts. Wenn wir also etwas doch nicht benutzt haben oder es dem Schnitt zum Opfer fiel, sagte er später: „Erinnerst Du Dich noch an den Tisch, den wir nicht eingesetzt haben, vielleicht könnten wir ihn in dieser Szene verwenden.“

Die Sets waren zwischen 9 und 12 Metern breit, insbesondere die großen Landschaften, die das Drehbuch vorsah. Im Zusammenhang damit erzählt Lowry, dass er unterschiedlich große Puppen – einige nur einen Zentimeter hoch – verwendete, die es ihm ermöglichten die Größe der Sets zu reduzieren, die in der Originalgröße viel zu teuer geworden wären. „Es versetzte uns in die Lage, viel monumentalere Landschaften zu bauen, weil wir einfach nur zu den kleineren Puppen wechseln mussten. Zum Beispiel für die Szene mit der Schießerei zwischen Beans Nebengebäuden. Wir bauten ein ziemlich großes Set (7,5 Meter breit und 4,7 Meter tief) im Maßstab 1:24, das durch den Einsatz von entsprechend kleineren Puppen und Tieren wie ein 12 Meter großes Set wirkte. So haben wir einen sehr ökonomischen Weg gefunden, größer wirkende Sets zu bauen. Die Landschaften waren aber trotzdem eine echte Herausforderung.“

Insbesondere da Anderson eine weitere schwierige Auflage machte: kein Grün im Film zu verwenden. „Die Farbpalette ist in sofern bemerkenswert, weil sie anfangs so restriktiv war“, erinnert sich Lowry. „Es gibt nur Senf-, Gelb-, Rot- und Beigetöne. Das

war erstmal etwas befremdlich, weil wir viele Dinge verwenden sollten, die nicht in diese Farbpalette passten. Aber schließlich haben wir eine ganz gute Formel gefunden, mit deren Hilfe dann Grün zu Beige oder Ocker wurde. Es tauchen aber trotzdem noch eine Menge anderer Farben im Film auf. Aber insgesamt hat Wes uns so sehr auf diese besondere Farbpalette eingeschworen, dass der Film sehr herbstlich wirkt. Er leuchtet richtig.“

„Es ist eine sehr märchenhafte, eigenartige Welt“, fährt Lowry mit Stolz auf die Leistung seines Teams fort. „Ich finde sie ganz zauberhaft. Und die Liebe zum Detail steigert noch das Sehvergnügen. Es gibt so viel zu sehen. Eine vollkommen einzigartige Erfahrung. Ich kenne nichts Vergleichbares, außer vielleicht einen Wes Anderson Film. Der Film wirkt anfangs ein bisschen sonderbar, aber man findet schnell Zugang. Es macht seinen Charme aus. Er ist sehr intensiv und ihm liegt eine einzigartige Vision zugrunde und dadurch wirkt er sehr kraftvoll.“

DIE PUPPEN

Für die Anfertigung der Figuren nach Lowrys Entwürfen nahm die Produktion Kontakt mit den preisgekrönten Puppenmachern Ian MacKinnon und Peter Saunders auf, zu deren Arbeiten neben TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005) auch zahlreiche Fernsehshows und Werbefilme gehören. Die in Manchester ansässige Firma erhielt den Auftrag, eine Reihe von Puppen im sogenannten „hero scale“ herzustellen, der Standardgröße für Puppen bei der Stop-Motion-Animation, weil sie sehr viele Bewegungen und unterschiedliche Gesichtsausdrücke möglich machen. Die Puppen variieren in der Größe von einigen Zentimetern (wie bei der Maus Rickety) bis zu 46 Zentimetern (für Ratte). Als Basis dient ein sehr bewegliches Metallskelett mit Kugelgelenken, das in der Regel aus Stahl oder Aluminium gefertigt wird und das es den Animatoren ermöglicht, die Puppen in die gewünschten Positionen zu bringen.

Nachdem MacKinnon und Saunders ihre Arbeit beendet hatten, wurde dieser erste Satz Puppen von Anderson und den Animatoren weiter verfeinert und in einigen Fällen sogar neugestaltet, weil das Aussehen der Puppe noch verändert oder eine größere Beweglichkeit erreicht werden musste.

„Zum damaligen Zeitpunkt wurde noch kräftig weiter entwickelt“, sagt der Leiter der Puppenherstellung Andy Gent, der auch bei CORPSE BRIDE und CORALINE mitgearbeitet hat. „Wir mussten die Form der Puppen verändern, ihre Schultern und ihre Profile und danach mussten wiederum die Kostüme geändert werden, weil sie nicht mehr richtig passten. Es musste sehr viel neu gestaltet werden und teilweise auch neue Materialien verwendet werden.“

Zusätzlich zu dem normalen Herstellungsprozess für Stop-Motion-Puppen, die aus Silikon oder Knetmasse auf einem Kugellager-Skelett geformt werden, mussten die Tierfiguren in DER FANTASTISCHE MR. FOX mit Fell überzogen werden. Wie bei den Requisiten wurde auch jedes Kleidungsstück für die Puppen genau nach Andersons Anweisungen genäht. Für die Cord- und Tweed-Anzüge von Mr. Fox dienten Andersons eigene Anzüge als Vorlage. „Wie erhielten sogar Stoffmuster von seinem Schneider, damit wir Farbe und Stoffqualität damit abstimmen konnten“, verrät Abbate.

Für das Kleid von Mrs. Fox brauchten die Kostümbildner etwas mehr Zeit, um es zu perfektionieren. „Im Gegensatz zu den meisten Animationsfilmen, bei denen die Kostüme der Figuren schon in der Zeichnung festgelegt werden, entwarf Wes sie hier als ob sie für eine Schauspielerin oder ein Model wären,“ erinnert sich Abbate. „Ihr erstes Kleid stand ihr nicht gut. In der Zeichnung sah es völlig in Ordnung aus, aber an der Puppe wirkte es nicht. Und so mussten die Puppenschneider umdenken und wie Modedesigner arbeiten, um das perfekte Kleid zu kreieren. Schließlich ist sie Meryl Streep. Sie verdient ein besonders schönes Kleid.“

Für Ratte (rat) wünschte Anderson sich einen gestrickten Streifenpulli. Das erscheint nicht weiter schwierig, außer dass man ihn tatsächlich stricken muss und zwar mit winzigen Nadeln.

„Bevor wir mit der Verarbeitung der Wolle für den Pullover beginnen konnten, mussten erst einmal die Stricknadel hergestellt werden“, kommentiert Gent den immensen Aufwand, der betrieben werden musste, um DER FANTASTISCHE MR. FOX zum Leben zu erwecken. „Wir produzierten einen winzigen Aufnäher für den Pulli, der noch mehrfach geändert werden musste und zu guter Letzt wollte Wes unbedingt ein handgesticktes Motiv mit zweieinhalb Millimeter hohen Buchstaben. Es sind diese winzigen Details, die das Ganze so üppig wirken lassen. Diesen Grad der Perfektion zu erreichen, bedeutete unglaublich viel Arbeit.“

Nachdem Anderson und die Animatoren die Arbeit an den „hero scale“-Puppen im abgeschlossen hatten, begann Gents Team jede Figur in weiteren Größen herzustellen. Zusätzlich zum „hero scale“ wurden noch drei weitere Größen produziert: „half scale“ (Größenverhältnis: 1:2), „mini scale“ (1:4) und „micro-mini“ (1:144), die letzten zwischen 12 und 20 Millimeter hoch. „Die Kleinsten waren eine echte Offenbarung“, sagt Abbate. „Sie haben unsere Welt ein bisschen auf den Kopf gestellt. Durch sie waren wir in der Lage, wirklich große, weitläufige Szenen zu drehen, deren Sets im großen Maßstab das ganze Studio eingenommen hätten“, erklärt Gent. „Wir bastelten wirklich winzige Figuren und statteten sie zumindest soweit aus – mit Drahtarmen und Beinen – dass sie lebendig wirkten. Da wir keine Mechanik einbauen konnten wie bei den größeren Puppen, entwickelten die Figuren einen ganz eigenen Charme, der Wes sehr gefiel.“

Ursprünglich sollten die „minis“ und die „micro-minis“ nur in den Totalen benutzt werden. Da Anderson sie aber bald immer häufiger einsetzen und sie immer dichter vor die Kamera holen wollte, mussten sie umgestaltet werden. Im ersten Anlauf lautete die Vorgabe für die kleine Mr. Fox Puppe, dass sie eine Pappschachtel als Körper, einen eckigen Kopf und kleine Arme und Beine aus Draht haben sollte, wodurch sie wie ein Spielzeug wirkte“, erklärt Gent. „Wir probierten sie aus und sie sah fantastisch aus, aber es war schon ein ziemlicher Schock nach den großen „hero scale“-Figuren. Wir benötigten zwei oder drei weitere Versionen, bis wir eine entwickelt hatten, in der man Mr. Fox wiedererkennen konnte, wenn auch eine etwas abgespeckte Version. Natürlich konnte er weder die Augen bewegen noch den Mund öffnen oder schließen. Er hat kein Fell, sondern eine modellierte Oberfläche, so dass er ein wenig naiv wie ein Zinnsoldat aussieht. Aber im Gesamtzusammenhang betrachtet entwickelte das Ganze einen sehr hübschen sehr eigenen Charme.“

Von jeder Figur wurden mindestens vier verschiedene Größen angefertigt, unzählige Kostümänderungen waren notwendig – allein für Mr. Fox wurden 18 verschiedene Outfits genäht – und so schätzt Gent, dass sein Team rund 500 Puppen angefertigt hat, davon 150 im „hero scale“. Aber diese für sich genommen schon gewaltige Aufgabe war nur ein Teil der Arbeit.

Während des einjährigen Drehs war Gents Team, das zu Hochzeiten 25 Mitarbeiter umfasste, auch für die Instandhaltung sämtlicher Puppen verantwortlich. Ihre Werkstatt wurde von der Produktion in „Puppen-Krankenhaus“ umgetauft und war der

beliebteste Anlaufpunkt für Besucher.

Es waren unausweichlich die „minis“ und „micro-minis“, die die meisten Prügel einsteckten. „Einige von ihnen überlebten nur ein oder zwei Kameraeinstellungen“, erklärt Gent. „Die Puppen in „hero scale“ Größe dagegen überstanden den ganzen Dreh und wir mussten nur ab und zu das Fell reparieren. Nur einige Teile konnte man ab einem bestimmten Punkt nicht mehr ausbessern und so bekamen sie neue Gesichter oder neue Finger. Aber die ursprünglichen Kostüme und Körper hielten die ganze Zeit durch.“

DER ANIMATIONSPROZESS

Die Dreharbeiten zu DER FANTASTISCHE MR. FOX begannen am 9. Juni 2008 in den Three Mills Studios im Osten von London. Eine Woche später als geplant, weil eine Bombe aus dem Zweiten Weltkrieg im nahegelegenen Fluss entdeckt wurde und das Studio und die umliegenden Grundstücke für einige Tage evakuiert werden mussten.

Nachdem alle Puppen fertig gestellt waren, machte sich ein international besetztes Team von 30 Animatoren ans Werk, das ein Jahr lang unter Anleitung von Wes Anderson, Animationsregisseur Mark Gustafson und Animation Supervisor Mark Waring arbeitete.

Für die Animatoren, von denen viele schon an CORPSE BRIDE und CORALINE gearbeitet hatten, war die größte Herausforderung das Material, mit dem die meisten Figuren bedeckt waren. „Es ist ein pelziger Film“, sagt Kameramann Tristan Oliver mit einem gewissen Hang zur Untertreibung. „Das Fell brachte eine ganze Reihe neuer Probleme mit sich, weil es sich einfach nicht zu benehmen weiß – es flattert und flimmert.“

Dieser flimmernde Effekt wird von Animatoren „boil (kochen)“ genannt. Aber anstatt ihn zu entfernen – was sehr zeitaufwendig und schwierig, aber nicht unmöglich gewesen wäre – war Anderson entschlossen, ihn für den Film zu nutzen. Hier zeigt sich ein weiteres Mal welchen Einfluss die Stop-Motion-Filme PETER AND THE WOLF („Prokofjews Peter und der Wolf“, 2006), LE ROMAN DE RENARD und der erste KING-KONG-Film, den Anderson besonders schätzt, auf den Filmemacher hatten.

„Ich erinnere mich, wie sehr ich den ersten KING-KONG-Film mochte und vor allem die Art und Weise, wie sich das Fell bewegt“, betont Anderson. „Das Fell kräuselt sich so schön und das hat mir schon immer gefallen, keine Ahnung warum.“

Es waren viele Versuche nötig, die beste Art herauszufinden, wie das Fell „kochen“ sollte, ohne dass es zu sehr ablenkt. „Wir fanden heraus, dass das Fell starr und ein wenig eigenartig aussah, wenn wir es nicht bewegten“, verrät Animation Supervisor Waring. Schließlich entschied man sich genau für diesen Effekt. „Wir waren extrem vorsichtig, benutzten Cocktail-Spießchen, Modellier-Werkzeuge und versuchten das Fell möglichst wenig zu berühren und erreichten dadurch genau den richtigen Grad an Bewegung im fertigen Film. Manchmal haben wir das Fell auch ein wenig angepustet oder leicht berührt. Außerdem verwendete die Puppen-Abteilung Haarpflegeprodukte – Gels und Haarsprays – um die Struktur des Fells zu festigen, so dass es den gewünschten Look erhielt.“

Andersons Wunsch nach einem etwas raueren, abgehackten Animationsstil war leichter zu erfüllen. „Normalerweise bewegt man eine Figur 24 Mal pro Sekunde. Aber wenn man es nur 12 Mal macht und jedes Bild doppelt verwendet, hat man nur 12 Bewegungen pro Sekunde statt 24“, beschreibt Waring den „twos“ genannten Prozess, bei dem statt einem zwei Einzelbilder pro Bewegung aufgenommen werden und der in einigen Szenen eingesetzt wurde. „Man erhält dadurch einen etwas anderen Stil. Es fällt nicht besonders auf, aber es wirkt ein bisschen abgehackter.“

„Für der Animation von Mr. Fox spielte auch sein Charakter eine große Rolle – und die Vorstellung, dass er ein Mensch ist“, sagt Waring. „In gewisser Weise ist Mr. Fox ein Anti-Held“, erklärt er weiter. „Er ist ziemlich durchtrieben. Er ist kein guter Vater. Er kümmert sich nicht richtig um seinen Sohn. Und er belügt seine Frau. Bei der Animation muss man solche Aspekte im Hinterkopf behalten, um seine inneren Beweggründe zeigen zu können. Wir wollten dem Publikum zeigen, wie gerissen er ist, deshalb bewegt er sich sehr schnell. Und an der Art wie er beim Frühstück das Essen verschlingt erkennt man, dass immer noch ein wildes Tier in ihm steckt. Aber die meiste Zeit ist die Animation so umgesetzt, als ob es sich um Menschen handelt anstatt um Tiere. Das zeigt sich auch bei den anderen Figuren, die ebenso menschlich angelegt sind.“

Eine weitere große Herausforderung für die Animatoren war Andersons Vorgabe, dass die Puppen nicht blinzeln dürfen. Eine Entscheidung, die anfangs für einiges Stirnrunzeln sorgte. „Die Augen sind das perfekte Mittel, um die Puppen lebendig wirken zu lassen“, sagt Gent. „Man kann eine Puppe vollkommen still halten und nur durch ein gelegentliches Blinzeln die Zuschauer fesseln. Ohne das Blinzeln verändert sich diese Dynamik. Deshalb haben wir besondere Augen für die Nahaufnahmen der „hero scale“-Puppen entwickelt. Wir haben sehr viel Zeit darauf verwendet, die Augäpfel zu überarbeiten, um besondere Lichtreflexe zu erzielen und ihnen einen feuchtes, möglichst realistisches Aussehen zu geben.“

Einer der Gründe warum Anderson kein Blinzeln haben wollte, liegt in seinem ästhetischen Ansatz bei diesem Projekt. Im Gegensatz zu traditionellen Stop-Motion-Filmen, die ausholende Kamerabewegungen und eine Vielzahl von Nahaufnahmen verwenden, entschied sich Anderson, DER FANTASTISCHE MR. FOX wie einen seiner Live-Action-Filme zu drehen. Also gingen die Animatoren in die Anderson-Filmschule. Sie sahen sich seine früheren Filme an, um seinen sehr formalen Bildaufbau kennenzulernen, seine Vorliebe für Symmetrie in den Bildern und für die Positionierung der Figuren in der Bildmitte und dass sie häufig sogar direkt in die Kamera sprechen. Und natürlich auch sein Faible für lange Einstellung und ebensolche Kamerafahrten – und wie er mit den Schauspielern arbeitet.

„Viele Entscheidungen wurden von seiner Erfahrung aus den Live-Action-Filmen geprägt“, sagt Animationsregisseur Mark Gustafson. „Er liebt Totale und in Nahaufnahmen möchte er möglichst wenig Bewegung haben. Bei Nahaufnahmen geht er mit der Kamera sehr dicht ran und will dann auf keinen Fall, dass sich die Augenlider bewegen. Bei einem Schauspieler wie Bill Murray ist das kein Problem, weil er auch ohne viel Bewegung, sehr viel ausdrücken kann. Bei Puppen ist genau dieser Effekt extrem schwierig: Um den Ausdruck zu verändern, muss man die Puppe bewegen und nur die allerbesten Animatoren schaffen es, das eine extreme Nahaufnahme auf diese Art und Weise mit einer Puppe funktioniert, die mit Fell überzogen ist und deren mechanisches Innenleben nur per Hand in neue Positionen gebracht werden kann. Bei einigen der besten Szenen denke ich jedes Mal wieder, 'Wahnsinn! Wie hat der Animator es nur geschafft, auf einer so winzigen Fläche so viel Ausdruck nur mit Hilfe seiner Finger und kleiner Stöckchen zu erzeugen?'“

Eine ganz besondere Kamerafahrt, die im Film eineinhalb Minuten dauert, war so schwierig zu drehen, dass Waring von der Vorbereitung bis zum tatsächlichen Dreh drei Monate benötigte und sein Team neun Wochen allein mit der Animation verbrachte.

„Es war eine sehr aufwendige Szene, weil wir zu einem bestimmten Zeitpunkt fast alle Figuren zur gleichen Zeit im Bild hatten“ erklärt er. „Zu Beginn der Szene sitzt Maulwurf (Mole) am Klavier, dann fährt die Kamera weiter zu dem Tisch, an dem das große Festessen vorbereitet wird. Während die Puppen den Tisch decken, reden sie miteinander und weiter geht's in die Küche, wo ein großes Durcheinander herrscht, in dem Kaninchen seine Anweisungen brüllt, während er das Fleisch hackt und weiter geht's zu Dachs (Badger) und Fox, die sich im Gehen unterhalten und schließlich endet die Kamerafahrt am Tisch mit der Bowle und mit dem Gespräch zwischen Ash, Kristofferson und Agnes. Das Gespräch dauert 45 Sekunden und währenddessen füllen sie Gläser mit Punsch.“

Waring teilte die Szene, die durchgehend gedreht wurde, in drei Abschnitte. „Es ist die längste Einstellung im Film und die schwierigste was die Anzahl der beteiligten Puppen, die Logistik, sowie die Kontinuität und die Textmenge betrifft“, stellt er fest. „Ich begann Ende Oktober damit und im Februar war ich fertig. Nur während der Weihnachtstage gab's eine Pause.“

Für die Animatoren macht die Arbeit mit „hero scale“ oder „half scale“ Puppen keinen großen Unterschied, die Animation von „micro-minis“ ist dagegen eine ganz andere Nummer. Da sie so klein und fummelig sind, müssen sie mit Pinzetten bewegt werden und erfordern eine ganz andere Herangehensweise an die Animation.

„Man verwendet größere Gesten, mit denen man nur das Wesentliche ausdrückt, anstatt ins Detail zu gehen“, erklärt Waring. „Wir benutzten sie hauptsächlich in den größeren Szenen, weil sie da sehr gut eingesetzt werden können. Man kann sie auf Rigs oder direkt auf dem Set befestigen. Da die Beine aus Draht sind, konnte man sie in extremere Positionen biegen, die größere Sprünge suggerieren. Wes gefielen die „micro-minis“ sehr gut und so kamen sie immer mehr in den Vordergrund der Bilder und schließlich benutzten wir sie in einigen Szenen ganz dicht vor der Kamera, wodurch wieder ein etwas anderer Look entstand.“

„Viele Probleme mussten auf eine altmodische, sehr kluge Art gelöst werden, ohne auf aufwendige visuelle Effekte zurückzugreifen. Wir benutzen zwar Rigs und ent-

fernten sie danach digital, aber wir nutzen die digitalen Effekte hauptsächlich, um unsere Bilder zu überarbeiten und nicht um sie digital zu erstellen“, erklärt Produzentin Abbate.

Und so kehrten die Animatoren zu ganz traditionellen Techniken zurück, um Flammen und Wasser oder Rauch im Bild zu zeigen. Sie benutzten Zellophan für Wasser, schnitzten Flammen aus Glycerinseife und formten Watte zu Rauch. „Wir drehten zum Beispiel Szenen mit echtem Rauch und fügten ihn dann ins Bild ein“ erklärt Kameramann Tristan Oliver. „Das sind dann keine computergenerierten Bilder, aber Wes war trotzdem nicht einverstanden. Deshalb benutzten wir dann „pepper ghosts“ – ein alter Theatertrick, bei dem man transparente Spiegel vor die Kamera hält, auf die Bilder projiziert werden, so dass dies Bild und die Szene dahinter von der Kamera zusammen gefilmt werden können. So konnten wir Flammen, die auf dem Set an schwer zugänglichen Punkten brennen sollten, außerhalb der Szene filmen und sie mit Hilfe des Spiegels auf die entsprechende Stelle am Set bringen.“

REGIE

Obwohl Anderson ausdrücklich darauf bestand, traditionelle Techniken für den Film einzusetzen, war es die moderne Technologie, die es ihm ermöglichte rund um die Uhr von jedem beliebigen Ort aus Regie zu führen. „Diese Art Filme zu machen, ist ein sehr, sehr langwieriger Prozess, der sehr detailfixiert ist“, erklärt er. „Es müssen eine Million Entscheidungen getroffen werden, viel mehr als bei Live-Action-Filmen, weil alles nachgestellt werden muss. Menschen treffen ihre Entscheidungen nicht auf der Grundlage einer Momentaufnahme sondern berücksichtigen die gesamte Situation. Das macht alles viel komplexer. Und deshalb haben wir bestimmt die Hälfte der Zeit damit verbracht, herauszufinden, wie wir den Film machen, wie wir all die Informationen verarbeiten und sicherstellen, dass wir auch das auf der Leinwand sehen, was wir dort haben wollen. 29 Teams haben gleichzeitig gearbeitet. Es war wirklich der Wahnsinn. Ich bin es gewohnt mit einem Team zu arbeiten, aber selbst das kann schon ganz schön überwältigend sein. Zum Glück hatten wir ein wunderbares Team und so haben wir einen Weg gefunden, die ganze Sache zu koordinieren.“

„Wir entwickelten ein E-Mail-System, mit dem wir Wes Bilder und sogar Live-Feeds von den Animationsbühnen in jeden Winkel der Erde schicken konnten“, sagt Abbate, „so dass er sich vollkommen auf einen bestimmten Ausschnitt konzentrieren konnte und nicht durch die vielen anderen Aktivitäten abgelenkt wurde. Es ist überwältigend mit 29 oder 30 „ersten Drehteams“ zu arbeiten, aber dadurch dass wir die Informationen für ihn gefiltert haben und ihm alle Zusammenhänge aufzeigten, waren wir in der Lage sehr genaue Entscheidungen in jeder Phase der Dreharbeiten zu treffen.“

„Ich bekam täglich die Muster, meistens zwischen 23 Uhr und Mitternacht. Danach schickte ich meine Anmerkungen zu den verschiedenen Szenen per E-mail an das Team nach London.“ erinnert sich Anderson. „Sie sahen sich die Muster dann am nächsten Morgen an, bearbeiteten meine Kommentare und danach schrieben sie mir zurück oder riefen an, um die weitere Strategie zu besprechen. Dann gingen sie wieder an die Sets und machten sich an die Arbeit. Wenn eine neue Szene eingerichtet wurde, bekam ich eine E-mail mit den Fotos, damit wir am Blocking arbeiten und die richtigen Objektive und Einstellungen aussuchen konnten. Wir haben alles vorbereitet, es überarbeitet und uns dabei ständig ausgetauscht. Wir hatten auch eine Software, mit der ich per Live-Feed durch jede der Kameras der verschiedenen Teams blicken konnte. Das System war sehr effizient.“

Für jede Szene erstellte Anderson in Zusammenarbeit mit einem Zeichner ein Storyboard. Danach wurden die Zeichnungen zu einem bewegten Storyboard, einem sogenannten Animatic zusammengeschnitten. Diese Animatics lieferten die Grundlage für die Szenen und ermöglichten es Anderson, Gustafson und Waring das Blocking, die Einstellungen und die Bewegungen der Figuren mit den verantwortlichen Animatoren zu besprechen.

Zusätzlich drehte Anderson Videos, nach denen die Animatoren zusammen mit den Animatics arbeiten konnten. Die Produktion nannte sie LAVs, Live Action Videos. „Halb führte er Regie, halb spielte er vor, was er in der Szene haben wollte.“, erklärt Abbate. „Er erklärte, was er bei jeder Einstellung brauchte und spielte es dann einige Male vor, so dass wir eine komplette Szene zusammen schneiden konnten. Wenn verschiedene Figuren in einer Szenen auftauchten, übernahm er alle Rollen. So erhielten die Animatoren von ihm das Timing, den grundlegenden Gesichtsausdruck und sogar, was für Handbewegungen er haben wollte zusammen mit kurzen Notizen

über die Motivation der Figur. Dies nette, kleine Päckchen diente den Animatoren als perfekte Arbeitsgrundlage.“

Für die Animatoren waren die LAVs unbezahlbar. „Egal ob es sich um eine besondere Geste, die Position von Gegenständen oder einen speziellen Tonfall handelte – Wes spielte es vor, so gut er konnte“, sagt Waring. „Manchmal waren es ganz minimale Sachen. Er agierte direkt in die Kamera und zeigte dabei kaum eine Bewegung. Manchmal musste man sehr genau hinsehen und hatte erst den Eindruck, dass er nichts macht, bis man die Bewegung seiner Augen oder eine winzige Kopfbewegung entdeckte und das war dann genau richtig für die Einstellung. Als Animator ist man immer versucht, den Figuren mehr Gesten und mehr Ausdruck zu geben, aber Wes sagte immer „Nein, nein, nein, zügelt Euch, damit es mehr wie ein Live-Action-Film wirkt, so wie Schauspieler es machen würden, ganz minimal,‘ und so spielte er auch in den LAVs. Es ist ein ungewöhnlicher Ansatz für einen Animationsfilm, der normalerweise viel ausdrucksstärker ist. Er hat alles sehr zurückgenommen.“

Zusätzlich engagierten die Macher Matt Kitcat und Rupert „Fish“ Fishwick, die das System FishKat entwickelten. „Jeder hat Zugang zum System, sogar wenn man sich im Ausland aufhält. Da der Regisseur nicht immer hier sein konnte, war ein wichtiger Aspekt, dass wir ihm zur Abnahme einer Einstellung einfach die Bilder schicken konnten und er sie in Paris oder wo auch immer sofort sehen konnte. Während der Postproduktion in London konnte er sich jederzeit am Computer in das Netzwerk einloggen und sich die Einstellungen ansehen“, sagt Kitcat. „Für den Film wurden 5229 Einstellungen ins System gestellt mit 621.450 Bildern. Wir generierten täglich 120 Gigabytes an Daten und hatten einen Gesamtspeicher von 18,5 Terabytes.“

Das Ergebnis ist ein einzigartiger, ungewöhnlicher Stop-Motion-Film, der sich gleichzeitig stilistisch und thematisch in Andersons bisheriges Werk einreicht. „Er benutzt bei der Animation die gleichen Techniken, Erzähltricks und Werkzeuge wie in seinen Live-Action-Filmen“, sagt Abbate. „Das Interessante ist, dass bisher kein anderer Animationsfilm so gedreht wurde, das macht es sehr spannend. Es fühlt sich anders an. Die meisten Animationsfilme verwenden Nahaufnahmen, um die Gefühle der Figuren deutlich zu machen. Wes spielt alles lieber etwas runter. Es ist die Körpersprache und die Choreografie der Figuren durch die man erfährt, was man

über sie denken soll. Für das Animationsfilm-Genre bedeutet es einen Neuanfang und aus meiner Sicht ist das ein sehr interessanter Ansatz.“

Felicity Dahl glaubt, dass Roald Dahl den Film ganz bestimmt gemocht hätte. „Während ich den fertigen Film ansah, dachte ich die ganze Zeit, dass er ihm gefallen hätte“, sagt sie. „Ich konnte sein Lächeln spüren. Es hat mir bei der Vorführung den Atem verschlagen. Ich schickte Wes sofort eine E-mail und schrieb ‚Es ist ein Meisterwerk, einfach fanstatisch, der Rhythmus und die Musik‘. Ich kam überhaupt nicht darüber hinweg, wie geistreich und schön der Film geworden ist. Die visuelle Seite des Films ist atemberaubend.“

DIE DEUTSCHEN SPRECHER

CHRISTIAN BERKEL (Mr. Fox) wurde 1957 in Berlin geboren. Er wuchs zweisprachig auf und kam mit 14 Jahren nach Paris, wo er bereits neben der Schule Schauspielunterricht bei Jean-Louis Barrault und Pierre Bertin nahm. Ingmar Bergman entdeckte den 19-Jährigen für seinen Film DAS SCHLANGENEI (1977). Auf Empfehlung des Regisseurs ging Christian Berkel zunächst zum Theater. Von 1977 bis 1993 war er an verschiedenen renommierten deutschsprachigen Bühnen engagiert, wo er u. a. mit Claus Peymann, Rudolf Noelte und Alexander Lang zusammen arbeitete. Dank zahlreicher TV-Produktionen sowie nationaler und internationaler Kinoproduktionen gehört Christian Berkel inzwischen zu den gefragtesten deutschen Schauspielern. 1998 Jahr stand er für Dieter Wedels DER KÖNIG VON ST. PAULI (1998) und vier Jahre später für dessen DIE AFFÄRE SEMMELING (2002) vor der Fernsehkamera. Im Kino sah man ihn 1997 in Helmut Dietls ROSSINI sowie 2001 in Oliver Hirschbiegels DAS EXPERIMENT. Es folgte Bertrand Taverniers LAISSEZ PASSER („Laissez-passer“, 2001). Für Oliver Hirschbiegels Oscar®-nominierten Kinoerfolg DER UNTERGANG wurde Christian Berkel 2004 mit dem Bambi ausgezeichnet. 2002 drehte er mit Menan Yappo den Kinofilm LAUTLOS und 2003 mit Sherry Horman MÄNNER WIE WIR. 2005 spielte er neben Jodie Foster in FLIGHTPLAN („Flightplan – Ohne jede Spur“) und 2007 sah man ihn in Paul Verhoevens BLACK BOOK wieder auf der großen Leinwand. Im gleichen Jahr trat er neben Andrea Sawatzki in Sherry Hormanns preisgekröntem TV-Zweiteiler HELEN, FRED UND TED auf und drehte die dänisch-deutsche Co-Produktion FLAMMEN & CITRONEN („Tage des Zorns“, 2008). Es folgte VALKYRIE („Operation Walküre – Das Stauffenberg Attentat“, 2008), ein Rolle in Spike Lees MIRACLE AT ST. ANNA („Miracle at St. Anna“, 2008) und in Tarantinos INGLOURIOUS BASTERDS („Inglourious Basterds“, 2009). Außerdem war der markante Schauspieler in dem TV-Event MOGADISHU (2008, Regie: Roland Suso Richter) wie bereits in DIE STURMFLUT (2006) erneut als Helmut Schmidt zu sehen. 2009 drehte er unter der Regie von Alexander Adolph DER LETZTE ANGESTELLTE und spielte erneut Hauptkommissar Bruno Schumann in der ZDF-Serie DER KRIMINALIST. Neue Folgen der erfolgreichen Serie werden im Frühjahr 2010 gedreht.

Für TATORT – SCHWARZER ADVENT wurde er 1998 mit dem Goldenen Gong

ausgezeichnet. 2007 wurde Christian Berkel für seine schauspielerische Leistung in DER KRIMINALIST, DIE STURMFLUT und HELEN, FRED UND TED für die Goldene Kamera als Bester Darsteller nominiert. 2009 erhielt er für DER KRIMINALIST und MOGADISHU die Goldene Kamera, den Deutschen Fernsehpreis für MOGADISCHU und die Goldene Feder für sein schauspielerisches Talent.

ANDREA SAWATZKI (Mrs. Fox) wurde 1963 in Kochel am See geboren. Nach ihrer Ausbildung an der Neuen Münchner Schauspielschule und einem Praktikum bei den Münchner Kammerspielen war die Schauspielerin zunächst am Theater tätig und arbeitete unter anderem mit Ivan Nagel und Dieter Dorn zusammen. Für den Mehrteiler DAS SCHWEIN – EINE DEUTSCHE KARRIERE erntete sie 1995 viel Lob von den Kritikern und war im selben Jahr in ihrem ersten Kinofilm zu sehen: DIE MUTTER DES KILLERS von Volker Einrauch. 1997 trat sie gleich in drei Kinofilmen auf: BANDITS von Katja von Garnier und DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE von Wolfgang Becker sowie DIE APOTHEKERIN von Rainer Kaufmann. Zwei Jahre später folgten LATE SHOW von Helmut Dietl und SÜDSEE, EIGENE INSEL sowie 2001 DAS EXPERIMENT von Oliver Hirschbiegel. Aber erst ihre Rolle als Kommissarin Charlotte Sänger im TATORT FRANKFURT (2002 – 2010) brachte Andrea Sawatzki den verdienten Erfolg und ihre große Popularität ein. Im November 2009 trat sie zum letzten Mal im TATORT: AM ENDE DES TAGES vor die Kamera – ein gelungener Abschied. 2007 drehte Pascal Kané mit ihr L' INSOMNIE („Insomnie“), 2008 spielte sie in VOM UNTER WASSER die Hauptrolle.

Zu den weiteren Auszeichnungen, die Andrea Sawatzki für ihre schauspielerischen Leistungen erhielt, zählen 2005 der Adolf-Grimme-Preis für TATORT: HERZVER-SAGEN und im Jahr darauf der Hessische Fernsehpreis für TATORT: DAS LETZTE RENNEN sowie 2008 der Montreal Filmpreis für Volker Einrauchs DER ANDERE JUNGE (2007). Zu ihren zahlreichen TV-Produktionen gehören unter anderem Hermine Huntgeburths DAS VERFLIXTE 17. JAHR (2002), FALSCHER LIEBE (1997), die Mehrteiler DER KÖNIG VON ST. PAULI (1998), DIE MANNEN – EIN JAHRHUNDERTROMAN, sowie der preisgekrönte Zweiteiler HELEN, FRED UND TED (2006) und die Mini-Serie ARME MILLIONÄRE für die sie 2006 als Beste Darstellerin mit dem Deutschen Comedypreis ausgezeichnet wurde. Für HELEN, TED

UND FRED sowie ARME MILLIONÄRE wurde Andrea Sawatzki außerdem für die Goldene Kamera nominiert.

2009 erhielt Andrea Sawatzki den Deutschen Vorlesepreis. Demnächst ist sie in der ZDF-Miniserie KLIMAWECHESEL, die unter der Regie von Doris Dörrie entstand, zu sehen.

DIE FILMEMACHER

WES ANDERSON (Regisseur/Co-Autor/Produzent) wurde in Houston Texas geboren und studierte an der University of Texas in Austin. Er war Regisseur und Co-Autor von BOTTLE ROCKET („Bottle Rocket“, 1995), RUSHMORE („Rushmore“, 1998), THE ROYAL TENENBAUMS („Die Royal Tenenbaums“, 2001), THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU („Die Tiefseetaucher“, 2004), THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007) und von dem Kurzfilm HOTEL CHEVALIER (2007).

NOAH BAUMBACH (Co-Autor) schrieb das Drehbuch und führte Regie für MARGOT AT THE WEDDING (2007), THE SQUID AND THE WHALE („Der Tintenfisch und der Wal“, 2004) und KICKING AND SCREAMING („Kicking and Screaming“, 1995). Außerdem schrieb er zusammen mit Anderson das Drehbuch zu THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU („Die Tiefseetaucher“, 2004) und arbeitet als freier Autor für die „Shouts and Murmurs“-Rubrik der Zeitschrift „The New Yorker“. Sein nächster Film GREENBERG wird 2010 von Focus Features ins Kino gebracht.

ROALD DAHL (Autor) wurde 1916 in Wales als Sohn norwegischer Einwanderer geboren. Er verbrachte seine Kindheit in England und begann mit 18 Jahren für die Shell Oil Company zu arbeiten, die ihn nach Afrika schickte. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs ging er zur Royal Air Force und wurde Kampfpilot. Mit 26 Jahren zog er nach Washington, D.C. um, wo er mit dem Schreiben begann. Seine erste Kurzgeschichte – über seine Kriegsabenteuer, die von The Saturday Evening Post gekauft wurde – legte den Grundstein für seine lange und glänzende Karriere als Schriftsteller.

Nachdem Dahl sich als Autor für Erwachsene etabliert hatte, begann er 1960, während er mit seiner Familie in England lebte, Kinderbücher zu schreiben. Die ersten Geschichten schrieb er zum Zeitvertreib für seine Kinder, denen er auch später viele seiner Bücher widmete.

Roald Dahl gehört zu den beliebtesten Erzählern unserer Zeit. Obwohl er 1990 starb, nimmt seine Popularität stetig zu – dank so fantastischer Romane wie „James und der Riesenpfirsich“, „Matilda“, „The BFG“ und „Charlie und die Schokoladenfabrik“, die eine wachsende Fangemeinde begeistern. Mehr erfahren Sie auf der offiziellen Roald-Dahl-Website: www.roalddahl.com.

ALLISON ABBATE (Produzentin) wurde für IRON GIANT („Der Gigant aus dem All“, 1999) mit dem BAFTA-Award ausgezeichnet und produzierte u.a. auch TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005).

Allison machte sich ihren Namen im Filmgeschäft durch ihre Mitarbeit an sehr innovativen Animationsprojekten. Die geborene New Yorkerin zog 1989 nach Hollywood und begann ihre berufliche Laufbahn in den Disney Studios unter anderem bei THE RESCUERS DOWN UNDER („Bernhard und Bianca im Känguruhland“, 1991). Als nächstes arbeitete Sie für Tim Burtons Kult-Klassiker THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS („Nightmare Before Christmas“, 1993) als künstlerische Koordinatorin. Danach ging sie für die Walt Disney Studios nach Paris, um dort ein Animations-Studio aufzubauen, das unter anderem den Oscar®-nominierten MICKEY-MAUS-Kurzfilm RUNAWAY BRAIN (1995) koproduzierte.

1996 wechselte Abbate zu Warner Bros. Pictures, wo sie den internationalen Kinohit SPACE JAM („Space Jam“, 1996) koproduzierte, der klassische Warner-Zeichentrickfiguren mit Live-Action verband. Der Film – mit Bugs Bunny, Michael Jordan und Bill Murray in den Hauptrollen – eröffnete ganz neue Möglichkeiten für das Animationsfilm-Genre.

Als nächstes wurde Abbate als Produzentin des international gefeierten IRON GIANT („Der Gigant aus dem All“, 1999) von Brad Bird mit dem BAFTA-Award ausgezeichnet. Der Film basiert auf dem ebenso hochgelobten Kinderbuch „The Iron Man“ des britischen Literaturpreisträgers Ted Hughes.

Im Anschluss an diesen Erfolg produzierte Abbate LOONEY TUNES BACK IN ACTION („Looney Tunes: Back in Action“, 2003), eine weitere Familienkomödie, die Bugs Bunny und Daffy Duck auf der Leinwand mit Brendan Fraser und Steve Martin vereint. 2004 zog sie nach London, um das 2005 Oscar®-nominierte, gespenstische Musical TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005) mit Johnny Depp und Helena Bonham Carter zu produzieren.

Zuletzt arbeitete Abbate wieder mit Tim Burton zusammen. Sie produziert den Stop-Motion-Animationsfilm FRANKENWEENIE, dessen Geschichte auf einem frühen Live-Action-Kurzfilm von Burton beruht.

SCOTT RUDIN (Produzent). Zu seinen Filmen gehören: JULIE & JULIA („Julie & Julia“, 2009), DOUBT („Glaubensfrage“, 2008), REVOLUTIONARY ROAD („Zeiten des Aufbruchs“, 2008), NO COUNTRY FOR OLD MEN („No Country for Old Men“, 2007), THERE WILL BE BLOOD („There Will Be Blood“, 2007), THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007), REPRISE („Auf Anfang“, 2006), THE QUEEN („Die Queen“, 2006), MARGOT AT THE WEDDING („Margot at the Wedding“, 2007), NOTES ON A SCANDAL („Tagebuch eines Skandals“, 2006), VENUS („Venus“, 2006), CLOSER („Hautnah“, 2004), TEAM AMERICA: WORLD POLICE („Team America“, 2004), I HEART HUCKABEES („I Heart Huckabees“, 2004), THE VILLAGE („The Village – Das Dorf“, 2004), SCHOOL OF ROCK („School of Rock“, 2003), THE HOURS („The Hours“, 2002), IRIS („Iris“, 2001), THE ROYAL TENENBAUMS („Die Royal Tenenbaums“, 2001), ZOOLANDER („Zoolander“, 2001), SLEEPY HOLLOW („Sleepy Hollow“, 1999), WONDER BOYS („Die Wonder Boys“, 2000), ANGELA'S ASHES („Die Asche meiner Mutter“, 1999), BRINGING OUT THE DEAD („Bringing Out the Dead – Nächte der Erinnerung“, 1999), SOUTH PARK: BIGGER, LONGER & UNCUT („South Park“, 1999), A CIVIL ACTION („Zivilprozess“, 1998), THE TRUMAN SHOW („Die Truman Show“, 1998), IN & OUT („In & Out“, 1997), RANSOM („Kopfgeld – Einer muss bezahlen“, 1996), MOTHER („Mother“, 1996), THE FIRST WIVES CLUB („Der Club der Teufelinnen“, 1996), CLUELESS („Clueless – Was sonst?“, 1995), NOBODY'S FOOL („Nobody's Fool – Auf Dauer unwiderstehlich“, 1994), THE FIRM („Die Firma“, 1993), SEARCHING FOR BOBBY FISCHER („Searching for Bobby Fischer“, 1993), SISTER ACT („Sister Act – Eine himmlische

Karriere“, 1992), THE ADDAMS FAMILY („The Addams Family“, 1991).

Zu seinen Theaterproduktionen gehören: *Passion; Hamlet; Seven Guitars; A Funny Thing Happened On The Way to The Forum; Skylight; The Chairs; The Blue Room; Closer; Amy's View; Copenhagen; The Designated Mourner; The Goat; Medea; The Caretaker; Caroline, or Change; The Normal Heart; Who's Afraid of Virginia Woolf?; Doubt; Mark Twain Tonight!; Faith Healer; The History Boys; Shining City; Stuff Happens; The Vertical Hour; The Year of Magical Thinking; Gypsy; Exit The King; God of Carnage.*

Die nächsten Filmen sind: IT'S COMPLICATED von Nancy Meyers, GREENBERG von Noah Baumbach, THE WAY BACK von Peter Weir, TAMARA DREWE von Stephen Frears, LIARS A TO E von Rick Linklater, THE SOCIAL NETWORK von David Fincher und TRUE GRIT von Ethan und Joel Coen.

JEREMY DAWSON (Produzent) begann seine Karriere im Filmgeschäft mit der Gestaltung der Titelsequenz von Darren Aronofskys PI („Pi“, 1997). Seitdem hat er visuelle Effekte und Animationen für viele Filme ausgeführt, darunter FRIDA („Frida“, 2002), ACROSS THE UNIVERSE („Across the Universe“, 2007), REQUIEM FOR A DREAM („Requiem for a Dream“, 2000) und THE FOUNTAIN („The Fountain“, 2006), bei dem er auch als Second-Unit Director arbeitete. Bei den Dreharbeiten zu THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU („Die Tiefseetaucher“, 2004) arbeitete er erstmals mit Wes Anderson zusammen und überwachte die visuellen Effekte. Für THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007) fungierte er als Ko-Produzent.

STEVEN RALES (Ausführender Produzent) gründete 2006 seine in Santa Monica ansässige Produktionsfirma Indian Paint Brush, die sich der Entwicklung und Produktion von Filmen mit führenden Filmemachern und vielversprechenden Talenten verschrieben hat. Rales war ausführender Produzent und Ko-Finanzier für Andersons THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007) zusammen mit Fox Searchlight und übernahm die gleichen Aufgaben bei DER FANTASTISCHE MR. FOX.

ARNON MILCHAN (Ausführender Produzent) ist mit über 100 fertig gestellten Filmen in den letzten 25 Jahren einer der produktivsten und erfolgreichsten unabhängigen Filmproduzenten. Der in Israel geborene Milchan studierte an der Universität in Genf. Er begann seine berufliche Laufbahn, in dem er das kleine väterliche Unternehmen in einen der größten landwirtschaftlichen Chemiebetriebe des Landes verwandelte. Dieser erste Erfolg begründete seinen auf dem internationalen Parkett mittlerweile legendären Ruf als harter Geschäftsmann.

Schon bald begann er sich an Projekten aus anderen Geschäftszweigen zu beteiligen, die ihn schon immer interessierten – Film, Fernsehen und Theater. Zu seinen frühen Theaterproduktionen gehören Roman Polanskis *Amadeus*, *Dizengoff 99*, *Le Menace*, *The Medusa Touch* und die TV-Mini-Serie „Masada“. Bis Ende der 80er-Jahre hatte Milchan Filme wie *THE KING OF COMEDY* („The King of Comedy“, 1982) von Martin Scorsese, *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* („Es war einmal in Amerika“, 1982 – 1984) von Sergio Leone und *BRAZIL* („Brazil“, 1984) von Terry Gilliam produziert.

Nach den großen Erfolgen von *PRETTY WOMAN* („Pretty Woman“, 1989) und *WAR OF THE ROSES* („Der Rosen-Krieg“, 1989) gründete Milchan New Regency Productions und produzierte unter diesem Label eine ganze Reihe erfolgreicher Filme darunter *J.F.K.* („JFK – John F. Kennedy – Tatort Dallas“, 1991), *SOMMERSBY* („Sommersby“, 1993), *A TIME TO KILL* („Die Jury“, 1996), *FREE WILLY* („Free Willy – Ruf der Freiheit“, 1993), *THE CLIENT* („Der Klient“, 1994), *TIN CUP* („Tin Cup“, 1996), *UNDER SIEGE* („Alarmstufe: Rot“, 1992), *L.A. CONFIDENTIAL* („L.A. Confidential“, 1997), *THE DEVIL’S ADVOCATE* („Im Auftrag des Teufels“, 1997), *THE NEGOTIATOR* („Verhandlungssache“, 1998), *CITY OF ANGELS* („Stadt der Engel“, 1998), *ENTRAPMENT* („Verlockende Falle“, 1999), *FIGHT CLUB* („Fight Club“, 1999), *BIG MOMMA’S HOUSE* („Big Mama’s Haus“, 2000), *DON’T SAY A WORD* („Sag kein Wort“, 2001), *DAREDEVIL* („Daredevil“, 2003), *MAN ON FIRE* („Mann unter Feuer“, 2004), *GUESS WHO* („Guess Who – Meine Tochter kriegst Du nicht“, 2005), *MR. AND MRS. SMITH* („Mr. & Mrs. Smith, 2005), *BIG MOMMA’S HOUSE 2* („Big Mama’s Haus 2“, 2006), *THE FOUNTAIN* („The Fountain“, 2006), *ALVIN AND THE CHIPMUNKS* („Alvin und die Chipmunks – Der Kinofilm“, 2007), *JUMPER* („Jumper“, 2007), *STREET KINGS* („Street Kings“, 2008), *WHAT HAPPENS IN VEGAS* („Love Vegas“, 2008), *MARLEY & ME* („Marley & ich“, 2008) und *BRIDE WARS* („Bride Wars – Beste Feindinnen“, 2008).

Außerdem gewann Milchan mit Twentieth Century Fox einen potenten Investor und Partner für seine Visionen. Mittlerweile hält Fox Anteile an Regency und vertreibt die Filme weltweit. Zudem diversifizierte Milchan die Aktivitäten seines Unternehmens im Entertainmentsektor mit großem Erfolg. Insbesondere im TV-Bereich durch Regency Television („Malcolm In The Middle“, „The Bernie Mac Show“, „Windfall“ und „Roswell“) und beim Sport, wo die Firma zeitweilig der größte Aktionär von PUMA war. Die Sportbekleidungsfirma wurde dadurch vor dem Konkurs gerettet und in ein sieben Milliarden Dollar schweres Unternehmen verwandelt. Des Weiteren hat Regency die weltweiten TV-Rechte an den Women's Tennis Association Tournaments bis 2011 erworben und diese Rechte an den europaweiten Sender Eurosport S.A. weiter lizenziert. Regency besitzt einen großen Anteil an Channel 10, einem der zwei kommerziellen Fernsehsender in Israel, so wie am Israeli Network, einem Fernsehsender, der über Satellit in den USA aufgrund einer Vereinbarung mit Echostar empfangen werden kann und ansonsten online angeboten wird, sowie BabyFirstTV, dem ersten TV-Sender für Kleinkinder zwischen drei Monaten und drei Jahren, der weltweit angeboten wird. Über dies investierte Regency gemeinsam mit Richemont (Johann Rupert ist der Firmeninhaber) in Meridian, eine führende Audio/Video Firma mit Sitz in Großbritannien, die zurzeit die besten Home Entertainment Geräte herstellt und Kaenon, Hersteller der weltweit besten Luxus-Sonnenbrillen mit Firmensitz in Newport Beach, CA.

MARK GUSTAFSON (Animationsregie) hat viele Jahre für die Will Vinton Studios, heutzutage Latika Studios, gearbeitet. Er begann mit Knetanimationsfilmen, wurde zum Leitenden Regisseur befördert und schließlich Regisseur von zahlreichen TV-Werbefilmen, Musik-Promos und Kurzfilmen. Er führte bei mehreren Stop-Motion-Kurzfilmen sowie bei einer Episode der TV-Serie „The PJs“ Regie.

TRISTAN OLIVER (Kamera), der seit 20 Jahren als Kameramann arbeitet, machte seinen Abschluss an der University of Bristol und der Bristol Film School. Sein erster Erfolg, der BP Kodak Student Cinematography Preis brachte ihn für kurze Zeit an die Moskauer Filmschule. Obwohl ihm die Arbeit an jeder Filmgattung gefällt, waren vor allem die Animationsfilme für seine berufliche Laufbahn maßgeblich. Während seiner langjährigen Zusammenarbeit mit dem Regisseur Nick Park entstanden unter ande-

rem die Oscar®-Gewinner WRONG TROUSERS („Wallace & Gromit – The Wrong Trousers“, 1993), A CLOSE SHAVE („Wallace und Gromit – A Close Shave“, 1995) und CURSE OF THE WERERABBIT („Wallace & Gromit auf der Jagd nach dem Riesenkaninchen“, 2008).

In Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren entstanden die BAFTA-Gewinner STAGE FRIGHT (1997) und THE BIG STORY (1994) sowie CHICKEN RUN („Hennen rennen“, 2000).

Bei der Gestaltung von Werbefilmen mischt Tristan gerne die verschiedenen Film-techniken und hat dadurch einige bemerkenswerte Filme mit einem Live Action/ Animations-Mix für Werbekampagnen von Sony, Becks, Tesco und Tennants gedreht.

Als langjähriges BAFTA-Mitglied gehörte Tristan dem Film and Children's Committee an, das für Kinder- und Familienfilme verantwortlich ist. Er übernahm mehrmals den Vorsitz der Animations-Preis-Jury und wurde aufgrund der Tatsache, dass zu seiner Verwandtschaft Theater-Kostümbildner gehören, auch in die Kostüm-Jury berufen.

Seine Freizeit, soviel davon noch bleibt, verbringt Tristan am liebsten mit seiner Familie. Er liest Bücher, geht ins Theater, streitet sich über Filme oder kauft Armbanduhren.

NELSON LOWRY (Produktionsdesigner) war der Art Director bei TIM BURTON'S CORPSE BRIDE („Tim Burton's Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche“, 2005) und bei zwei Episoden der Stop-Motion TV-Serie „The PJs“. Der gebürtige Amerikaner lebt seit Jahren in Großbritannien und arbeitete als Visual Effects Matte Artist an SUNSHINE („Sunshine“, 2007) von Danny Boyle und als Digital Art Director bei FRED CLAUS („Die Gebrüder Weihnachtsmann“, 2007).

ALEXANDRE DESPLAT (Komponist) wurde zweimal für den Oscar® nominiert und zwar für die Beste Filmmusik für Stephen Frears' THE QUEEN („Die Queen“, 2006) und für David Finchers THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON („Der seltsame Fall des Benjamin Button“, 2008). Außerdem wurde er vier Mal für den Golden Globe nominiert und gewann ihn schließlich für THE PAINTED VEIL („The Painted Veil“, 2006). Seine Filmmusik für Peter Webbers GIRL WITH A PEARL EARRING („Das Mädchen mit dem Perlenohrring“, 2003) brachte ihm viel Lob und vor allem

Jobs in einer Reihe von Hollywood-Filmen ein, darunter BIRTH („Birth“, 2004), LUST („Gefahr und Begierde“, 2007) von Ang Lee und Stephen Gaghan SYRIANA („Syriana“, 2005), für den er eine Golden Globe Nominierung erhielt. Zu seinen letzten Filmen gehören Stephen Frears CHÈRI („Chéri – Eine Komödie der Eitelkeiten“, 2009), COCO AVANT CHANEL („Coco Chanel – Der Beginn einer Leidenschaft“, 2009) mit Audrey Tautou und JULIE & JULIA („Julie & Julia“, 2009) von Nora Ephron. Zuletzt arbeitete er an TWILIGHT: NEW MOON („New Moon – Biss zur Mittagsstunde“, 2009), THE TREE OF LIFE von Terrence Malick und THE GHOST („Der Ghostwriter“) von Roman Polanski.

ANDREW WEISBLUM (Schnitt) arbeitete mit Wes Anderson zum ersten Mal bei THE DARJEELING LIMITED („Darjeeling Limited“, 2007) zusammen. Zuletzt schnitt er THE WRESTLER („The Wrestler“, 2008) von Daran Aronofsky, außerdem war er Cutter bei BROKEN ENGLISH („Broken English“, 2007) von Zoe Cassavetes sowie bei den Independent-Filmen UNDERMIND (2003) und CONEY ISLAND BABY („Coney Island Baby“, 2003) und gehörte zum Schnittteam von Nora Ephron's BEWITCHED („Verliebt in eine Hexe“, 2005) und von John Waters A DIRTY SHAME („A Dirty Shame“, 2004). Außerdem hat er die visuellen Effekte in Daran Aronofskys THE FOUNTAIN („The Fountain“, 2006) und bei CHICAGO („Chicago“, 2002) von Rob Marshall geschnitten, der 2003 mit einem Oscar® für den Besten Schnitt und als Bester Film sowie mit dem American Cinema Editors Award für Best Edited Musical/Comedy ausgezeichnet wurde. Weisblum arbeitete mehr als ein Jahrzehnt als Schnittassistent sowohl bei Independent Filmen als auch bei Großproduktionen, darunter SNAKE EYES („Spiel auf Zeit“, 1998) und Richard Linklaters SCHOOL OF ROCK („School of Rock“, 2003).

RANDALL POSTER (Music Supervisor) hat in dieser Funktion zuletzt THE HANGOVER („The Hangover“, 2009) von Todd Phillips und bei AWAY WE GO („Away We Go – Auf nach irgendwo“, 2009) von Sam Mendes und WHIP IT („Whip It!“, 2009) von Drew Barrymore gearbeitet. Die Zusammenarbeit zwischen Sam Mendes und Randall Poster begann schon bei JARHEAD („Jarhead – Willkommen im Dreck“, 2005) und wurde mit dem preisgekrönten REVOLUTIONARY ROAD („Zeiten des Aufbruchs“, 2008) fortgesetzt.

MacKINNON and SAUNDERS (Puppenmacher) – Die Firma mit Sitz in Großbritannien entwirft und konstruiert hochwertige Animationspuppen und Modelle. MacKinnon und Saunders produzieren TV-Werbespots und Unterhaltungsprogramme für Kindersender (u.a. die neue Zeichentrick-Serie „Frankenstein’s Cat“, die 2008 auf CBBC und BBC1 ausgestrahlt wurde). Im digitalen Bereich bieten sie u.a. Maya Unlimited 3D als Dienstleistung an. Zu ihren Kunden zählen HOT Animation, Future Films, Passion Pictures, Warner Bros., Loose Moose, Cosgrove Hall, Aardman Animations, Publicis New York, Nickelodeon UK, Disney, Tiger Aspect, Barry Purves und Famous Flying Films.

Line Producer
Simon Quinn

Production Manager
Charlotte Owen

Production Supervisor
Fred De Bradeny

1st Assistant Director
Kev Harwood

Co-Producer
Molly Cooper

Puppet Fabrication Supervisor
Andy Gent

Visual Effects Supervisor
Tim Ledbury

Design Consultant
Alex McDowell, RDI

ADDITIONAL VOICE CAST
(IN ORDER OF APPEARANCE)

Weasel	Wes Anderson
Linda Otter	Karen Duffy
Walter Boggis	Robin Hurlstone
Nathan Bunce	Hugo Guinness
Mrs. Bean	Helen McCrory
Squirrel Contractor	Roman Coppola
Agnes	Juman Malouf
Beaver's Son	Jeremy Dawson
Bean's Son	Garth Jennings
Action 12 Reporter	Brian Cox
Explosives Man	Tristan Oliver
Mole	James Hamilton
Beaver	Steven Rales
Pilot	Rob Hersov
Dr. Badger	Jennifer Furches
Rabbit's Ex-girlfriend	Allison Abbate
Rabbit Girl	Molly Cooper
Field Mouse	Adrien Brody
Rabbit	Mario Batali
Fire Chief	Martin Ballard

ANIMATION DEPARTMENT

Animation Supervisor

Mark Waring

Key Animators

Jason Stalman
Kim Keukeleire
Dan Alderson
Brian Hansen
Brad Schiff
Anthony Farquhar-Smith
Andy Biddle
Will Hodge
Chuck Duke
Jens Gulliksen
Tobias Fouracre
Payton Curtis
Malcolm Lamont
Jeff Riley
Pete Dodd
Chris Tichbourne
Trey Thomas

Animators

Tim Allen
Elie Chapuis
Timon Dowdeswell
Caroline Maure
Jody Meredith
Leo Nicholson
Andrew Spilsted
Kevin Walton

Assistant Animators

Daniel Gill
Michael Hughes
Patricia Sourdes

STORY DEPARTMENT

Lead Storyboard Artist

Christian De Vita

Storyboard Artists

Tony Cervone
Padraig Collins
Nikolay Moustakov
Richard Nye
Colin White

ART DEPARTMENT

Art Director

Francesca Maxwell

Assistant Art Director

Alice Bird

Art Department Supervisor

Roddy Macdonald

Art Department Coordinator

Mark Woollard

Lead Character Designer

Felicie Haymoz

Character Designers

Victor Georgiev

Huy Vu

Environment Designers

Chris Appelhans

Alan Case

Turlo Griffin

Todd Van Hulzen

Andy Roper

Draughtsmen

Poppy Luard

Hannah Moseley

Alexandra Walker

Junior Draughtsman

Gavin Dean

Character Turnaround Artists

Jill Brooks

Teddy Hall

2D Animator

Ray Lewis

Art Department Modellers

Colin Armitage

Jim Barr

Roy Bell

Holly Blenkins

Lorna Cashmore

Mick Chippington

Georgina Everard

Darren Fitzsimons

Charles Fletcher

Celia Garrard

Mark Gunning

Maggie Haden

Amy Horwell

Grant Humberstone

Barry Jones
Christine Jones
Clare Kinross
Angela Kyriacou
Sam Leake
John Lee
Thecla Mallinson
Paul Marsh
Andre Masters
Marie Parsons
Emma Pickard
Elizabeth Quinton
Gavin Richards
Cathy Stewart
William Sumpter
Tony Travis
Laura Treen
Joe Vassalo
Joe Vetesse
Karl Wardle
Sarah Wells
Terry Whitehouse
Thomas Wignall

Assistant Modellers

Robin Crowley
Collette Pidgeon
Yossel Simpson Little

Art Department Assistants

Tom Aizlewood
Lucy Begent

Junior Graphic Artist

Gala Jover

Art Department Runner

Catriona Rings

Stage Assistants

Christian Passerotti
Tim Ross

Mrs. Fox's Paintings by

Turlo Griffin

Vehicles

Jeff Cliff Model Effects Ltd

John Wright Modelmaking

PUPPET DEPARTMENT

Puppet Modellers

Vicky Ball
Fiona Barty
Amy Burnand
Steve Carey
Lisa Carracedo
Carrie Clarke
Deborah Cook
Josie Corben
Nigel Cornford
Michele Gelormini
Valma Hiblen
Sam Holland
Angela Kiely
Janet Knechtel
Thalia Lane
Cormac McKee
Angela Pang
Matt Sanders
Cathy Snelling
Vicky Stockwell
Aine Woods
Kevin Wright

Junior Modeller

Rebecca Smith

Puppet and Art Dept. Coordinator

Melissa Rogers

Puppet Department Assistant

Katherine Archer

Puppet Department Runner

Natasha Harrison

Puppet Wrangler
Richard Lake

Lead Model Rigger
Richard Blakey

Puppet Model Riggers
Oliver Jones
Dennis Russo
Ben Weller

Puppet Department Interns
Anna Des Champs
Anne-Sophie Lecourt

Mackinnon & Saunders Puppet Crew

Ian Mackinnon
Chris Bowden
Simon White
Noel Estevez-Baker
Claire Moore
Amy Wilkinson
John Turnbull
Gemma Slack
Richard Pickersgill
Barbara Biddulph
Alex Williams
Fiona Bunting
Karen Nicholls
Bridget Smith
Rosie Taylor
Emma Boyson

Peter Saunders
Rebecca Hunt
Gareth Richards
Joe Holman
Paolo Goldstein
Caroline Wallace
Kevin Scillitoe
Jonny Grimshaw
Paul Jones
Christine Keogh
Laura Clempson
Geraldine Walker
Amanda Thomas
Robby Manning
Tom Pilling
Bethan Jones
Richard Jeffers

Sara Mullock
Rosetta Cassini
Neil Sutcliffe
Stuart Sutcliffe
Nigel Leach
Graeme Hall
Ruth Curtis
Nick Smalley-Ramsdale
Shannon O'Neill
Cordelia O'Neill
Anne Sutcliffe
Michele Pouncey
Michelle Scattergood
Rebecca Redhead
Tom Clempson
Cherie Taylor

PRODUCTION DEPARTMENT

Production Coordinator
Jules Collings

Production System Developer
Dave Powell

Production Assistants

Beni Hardiman
Faye Robinson

2nd Assistant Directors

Ben Barrowman
Dan Pascall

3rd Assistant Directors

Greg Furber
James Emmott
Alice Dunseath

Executive Assistant to Wes Anderson

Octavia Peissel

Assistant to Wes Anderson

Martin Scali

PA for American Empirical Pictures

John Peet

Assistants to Scott Rudin

David Kennedy
Fanny Schwartz
Nick Zayas
Scott Epstein

Assistant to Allison Abbate

Melanie Jones

Assistant to Steven Rales

Sandra Schilling

Indian Paintbrush Executives

Joseph O. Bunting III
Deborah Wettstein
Jill Rachel Morris

Continuity

Claire Watson

Production Receptionist
Polly Kemp

Production Runners
Roxanne Donovan
Ella Harris
Ryan King
Louise Murray
Jannika Oberg
Ana Tiquia

I.T. Support
Murad Ali

Production Consultant
Susan Blanchard

CLEARANCES
Ruth Halliday - The Clearing House

LOCATION SCRIPT SUPERVISOR
Jennifer Furches

PRODUCTION INTERNS
Francesca Ackerson
Emily Brick
Edward Bursch
Sean Elligers

VISUAL EFFECTS DEPARTMENT

Compositing Supervisor
Rupert Davies

Visual Effects Producer
Liz Chan

CG Supervisor
Nic Birmingham

CG Artist
Victor Georgiev

Previz Artist
Craig Mephram

Compositors
Qian Han
Wendy Seddon
Nicolas Hodgkinson
Ben Hicks
Grainne Freeman
Natalie MacDonald
Marc Hutchings
Rachel Wright
Cristina Puente

Rotoscope Paint Artists

Jonathan Brady
Luke Sikking
Sherin Mahboob
Tom van Dop
Kate Burgess

VFX Editor
Daryl Jordan

Assistant VFX Editor
Lucy Benson

VFX Production Assistant
Dorothee Freytag

Additional Visual Effects by

Lip Sync Post

Visual Effects Supervisor	Tom Collier
Head of Visual Effects	Stefan Drury
Visual Effects Co-ordinator	Samantha Tracey
Head of 2D	Sheila Wickens

Digital Compositors

Simon Allen
Naomi Butler
Chris Elson
Matt Foster
Richard Nosworthy
Glen Pratt
Angela Rose
Blake Winder

Stranger FX

Visual Effects Producer

Sally Spencer

Digital Artists

Paddy Eason
David Emeny
Hugh Macdonald

LIGHTING & CAMERA DEPARTMENT

Lighting Camera

Toby Howell
Graham Pettit
James Lewis
Jeremy Hogg

Head Camera Assistant

Gunnar Heidar

Camera Assistants

Laura Howie
Kathrin Woodtli
Sarah Thompson
Christopher Nunn
Jamie Kennerley

Gaffer

Toby Farrar

Electricians

James Foreman
Paulo Fernandes

Practical Lighting Specialist
Gary Welch

Trainee Lighting Technician
Jamie Khosravi

Motion Control Supervisor
Andy Bowman

Head Motion Control Operator
Bobby Logan

Motion Control Operator
Christophe Leignel

Motion Control Assistants
Tommy Holman
Mark Swaffield

EDITORIAL

Editors
Ralph Foster
Stephen Perkins

First Assistant Editor
Claire Dodgson

Second Assistant Editors
John Addis
Michael Ho

Editorial and Story Coordinator
Zoe Radford

Editorial Department Assistant
Katherine Janes

Track Reader
Anthony Hull

POST PRODUCTION

Post Production Supervisor
Jeannine Berger

Supervising Sound Editors
David Evans
Jacob Ribicoff

Dialogue Editors
Tony Currie
Tony Martinez
Gerald Donlan

Sound Effects Editors
Andy Kennedy
Stefan Henrix
Steve Browell
Brian Emrich

Assistant Sound Editor
Eric McAllister

Re-recording Mixers
Sven Taits
Steve Browell

Foley Editors
Harry Barnes
Stuart Stanley

Foley Artists
Andi Derrick
Peter Burgis
Jay Peck

Foley Mixer
Ryan Collison

Foley Recordist

Adam Mendez

Re-Recording Engineers

Paul Jarvis

Mike King

Jeff Dalmaine

Joe Maher

ADR Mixer

Peter Gleaves

ADR Recordist

Rick Gould

Dialogue Re-recordists/ Engineers

Laurent Bindar

Denis Caribaux

Andrew Feliciano

Michael Miller

Didier Pouydeffeu

Michael Suarez

Adam West

Location Sound Recordists

Noah Timan

Stuart Wilson

Scheduling Manager

Suzanne Facenfield

Sound Studio Assistant

Nick Del-Molino

Foley Recorded at Anvil Post Production (Technicolor London)

Digital Intermediate by Technicolor Creative Services – London

DI Project Managers

Matthew Bristowe
Begoña Lopez

Colorist

Max Horton

Online Editor

Richard Etchells

Titles by

LOOK EFFECTS

MUSIC

Supervising Music Editor

Gerard McCann

Music Editor

Peter Clarke

Music Coordinator

Jim Dunbar

Music Clearance and Licensing

Jessica Dolinger
Sara Matarazzo

Traffic Quintet

Dominique Lemonnier
Christophe Morin
Philippe Noharet
Anne Vilette
Estelle Vilotte

Soloists

Mandolin: Alison Stephens
Celeste: Dave Arch
Banjo / Ukulele / Guitar / Mandolin: John Parricelli
Guitars: Mitch Dalton
Guitars / Banjo /Mandolin : Nigel Woodhouse

Jews' Harp / Spoons/Toy percussions: Paul Clarvis
Trumpet ,Piccolo Trumpet : Maurice Murphy
Piccolo ,Recorder: Helen Keen
Keyboard percussions: Frank Ricotti
Drum Kit: Ralph Salmins
Timpani: Tristan Fry
Recorders: Piers Adams, Jill Kemp, Annabel Knight
Double Bass: Chris Laurence

Woodwinds

Helen Keen, Philippa Davies, Anna Noakes, Nina Robertson, Nicholas Bucknall, Richard Addison, David Fuest

Saxophones

Phil Todd, Jamie Talbot, Dave Bishop

Brass

David Pyatt, Richard Watkins, Richard Berry, Maurice Murphy, Rod Franks, Nigel Gomme, Dudley Bright, Mike Hext, Darren Smith, Dave Stewart, Richard Edwards, Tracey Edwards, Owen Slade, Jim Anderson

Percussions

Frank Ricotti, Paul Clarvis, Stephen Henderson, Gary Kettel, Bill Lockhart, Sam Walton, Glyn Matthews, Chris Baron

Boys' Choir

London Oratory School Schola

Choirmaster

Lee Ward

Solo Boy Vocalist

Felix Wareing

Recorded at; Abbey Road Studios (London) & Studios Guillaume Tell (Paris)

Recording Engineers

Andrew Dudman, Peter Cobbin and Sam Ockell
Mixed by Andrew Dudman at Abbey Road Studios, London

Protools Operators

John Barrett
Andy Kitchen
Tristan Montrocq

Musicians' Contractor

Isobel Griffiths

Assistant Musicians' Contractor

Lucy Whalley

Music Production Coordinator

Xavier Forcioli

Orchestrations

Jean-Pascal Beintus, Alexandre Desplat, Marie-Christine Desplat

Music Preparation

Norbert Vergonjanne
Claude Romano

PETEY'S BAND

Jean-Yves Lozac'h
Gregoire Garrigues
David Coulter
Jean Toutou

recorded by Gregoire Garrigues and Jean Pierre Sluys at STUDIO A.P.C., Paris

SONGS

“The Ballad Of Davy Crockett”
Performed by The Wellingtons
Courtesy of Walt Disney Records

“Heroes And Villains”
Written by Brian Wilson and Van Dyke Parks
Performed by The Beach Boys
Courtesy of Capitol Records
Under license from EMI Film & Television Music

“Fooba Wooba John”
Traditional
Performed by Burl Ives
Courtesy of Columbia Records
By arrangement with Sony Music Licensing

“Love”
Written by George Bruns and Floyd Huddleston
Performed by Nancy Adams
Courtesy of Walt Disney Records

“Buckeye Jim”
Written by Burl Ives
Performed by Burl Ives
Courtesy of Columbia Records
By arrangement with Sony Music Licensing

“Horn Concerto No. 4 in E-flat major”
written by Wolfgang Amadeus Mozart
Performed by Amadeus Concert Orchestra of Polish Radio featuring Jacek Muzyk,
Horn Courtesy of Naxos
By arrangement with Source/Q

“The Grey Goose”
Written by Burl Ives
Performed by Burl Ives
Courtesy of Columbia Records
By arrangement with Sony Music Licensing

“Une petite île”
Written by Georges Delerue
Performed by Georges Delerue
Courtesy of Sidomusic B. Liechti & Cie

“Street Fighting Man”
Written by Mick Jagger and Keith Richards
Performed by The Rolling Stones
Courtesy of ABKCO Music & Records, Inc.

“Petey's Song”
Written by Jarvis Cocker, Wes Anderson and Noah Baumbach
Performed by Jarvis Cocker
Courtesy of Rough Trade Records

“Night And Day”
Written by Cole Porter
Performed by Art Tatum
Courtesy of Storyville Records
By arrangement with The Music Sales Group

“Adagio”
Written by Georges Delerue
Performed by Georges Delerue
Courtesy of Sidomusic B. Liechti & Cie

“Le Grand Choral”
Written by Georges Delerue
Performed by Georges Delerue
Courtesy of Warner Bros. Entertainment, Inc.

“I Get Around”
Written by Brian Wilson and Mike Love
Performed by The Beach Boys
Courtesy of Capitol Records
Under license from EMI Film & Television Music

“Ol’ Man River”
Written by Oscar Hammerstein II and Jerome Kern
Performed by The Beach Boys
Courtesy of Capitol Records
Under license from EMI Film & Television Music

“Let Her Dance”
Written by Bobby Fuller
Performed by Bobby Fuller Four
Courtesy of Del-Fi / Rhino Entertainment Company
By arrangement with Warner Music Group Film & TV Licensing

Soundtrack available on  Records

DIGITAL SYSTEMS

Digital Systems Engineers

Matt Kitcat
Rupert “Fish” Fishwick

Network Engineer

Richard Crocomb

IT Consultant

Adrian Baxter

Studio Technician

Jonathan Hearn

FINANCE

Accountant

Jeffrey Broom

Assistant Accountant

James Broom

LEGAL CONSULTANTS

Wiggin LLP

Financing Provided by Bank of Ireland

Bank of Ireland Legal Advisor

David Quli of Wiggin

SPECIAL THANKS TO

Juman Malouf

Liccy Dahl

The Lambros Family

Angel McConnell

Mike Nichols

Cameron Crowe

Steve Kloves

Michael Chabon

Wally Wolodarsky & Maya Forbes

Donald Chaffin

Alice Bamford

Nancy Meyers

Steve Smith

Jody Klein

Iris Keitel



Approved No. 45468



MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA

© 2009 Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC and Regency Entertainment (USA), Inc. in the U.S. only.

© 2009 Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC and Monarchy Enterprises S.a.r.l. in all territories except Brazil, Italy, Japan, Korea and Spain.

© 2009 TCF Hungary Film Rights Exploitation Limited Liability Company, Twentieth Century Fox Film Corporation, Indian Paintbrush Productions LLC and Monarchy Enterprises S.a.r.l. in Brazil, Italy, Japan, Korea and Spain.

Regency and Regency's "R" logo are registered trademarks of Monarchy Enterprises S.a.r.l.

The events, characters and firms depicted in this photoplay are fictitious. Any similarity to actual persons, living or dead, or to actual events or firms is purely coincidental.

Ownership of this motion picture is protected by copyright and other applicable laws, and any unauthorized duplication, distribution or exhibition of this motion picture could result in criminal prosecution as well as civil liability.

©2009 TWENTIETH CENTURY FOX. ALL RIGHTS RESERVED. PROPERTY OF FOX. PERMISSION IS GRANTED TO NEWSPAPERS AND PERIODICALS TO REPRODUCE THIS TEXT IN ARTICLES PUBLICIZING THE DISTRIBUTION OF THE MOTION PICTURE. ALL OTHER USE IS STRICTLY PROHIBITED, INCLUDING SALE, DUPLICATION, OR OTHER TRANSFER OF THIS MATERIAL. THIS PRESS KIT, IN WHOLE OR IN PART, MUST NOT BE LEASED, SOLD, OR GIVEN AWAY.

DER FANTASTISCHE MR. FOX



Ein Twentieth Century Fox Film

ZENTRALE

Darmstädter Landstraße 114
D-60598 Frankfurt
Telefon (069) 62 77 16
Telefax (069) 62 77 16

Senior Publicity Manager
Eva Conradi
Telefon (069) 609 02 – 247
Telefax (069) 609 02 19 247
eva.conradi@fox.com

Publicity Manager
Cornelia Peschke
Telefon (069) 609 02 – 233
Telefax (069) 609 02 19 233
conny.peschke@fox.com

BUNDESWEITE PRESSEBETREUUNG

boxoffice Filmmarketing
Kai Reichel-Heldt
Bergiusstraße 27
22765 Hamburg
Telefon (040) 30 03 37 03
Telefax (040) 30 03 37 11
reichel-heldt@boxoffice-fm.de

FOX ÖSTERREICH

Pressestelle
Ulli Dohr
Hintzerstr.11
A-1030 Wien, Österreich
Telefon +43 (1) 532 16 15
Telefax +43 (1) 532 16 19
office@dohr.net

FOX SCHWEIZ

Fox-Warner
Urs Meier / Annalisa Job
Baslerstraße 52
CH-8048 Zürich, Schweiz
Telefon +41 (44) 495 77 47 48
Telefax + 41 (44) 495 77 41
Urs.Meier@warnerbros.com
Annalisa.Job@warnerbros.com

ONLINE PRESSESERVER

www.foxfilm.medianetworx.de
www.derfantastischemrfox.de
www.fox.de