



# SAUVAGES

Ein Film von Claude Barras

*Festival de Cannes 2024 – Special Screenings*

*Annecy Festival 2024 – Compétition*

*Locarno 2024 – Piazza Grande*

**Kinostart** 6. Februar 2025

Dauer 90 min

Download pressmaterial <https://www.frenetic.ch/espace-pro/details/++/id/1233>

## PRESSE

Elliott - Claudia Wintsch / Sarah Baumgartner

[claudia.wintsch@elliott.ch](mailto:claudia.wintsch@elliott.ch)

[sarah.baumgartner@elliott.ch](mailto:sarah.baumgartner@elliott.ch)

079 653 24 52 / 076 476 12 40

## DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG

Riedtlistrasse 23

8006 Zürich

[www.frenetic.ch](http://www.frenetic.ch)



## SYNOPSIS

In Borneo, nahe dem Regenwald, nimmt Keria auf der Plantage, auf der ihr Vater arbeitet, ein Orang-Utan-Baby auf. Zur gleichen Zeit sucht ihr Cousin Selaï bei ihnen Zuflucht vor dem Konflikt zwischen seiner Nomadenfamilie und den Holzfirmen. Gemeinsam trotzen Keria, Selaï und das Affenbaby, das auf den Namen Oshi getauft wurde, allen Hindernissen, um gegen die Zerstörung des Waldes zu kämpfen.



## INTERVIEW MIT CLAUDE BARRAS

geführt von Xavier Kawa-Topor

**Savages ist, wie du selbst sagst, ein sehr persönlicher Film. Obwohl seine Geschichte heutzutage auf der Insel Borneo spielt, hat er seinen Ursprung in deinen Kindheitserinnerungen in der Schweiz. Auf welche Art und Weise?**

Meine Kindheit wurde von den Erzählungen meiner Grosseltern geprägt, die alle ungefähr aus der gleichen Alpenregion stammen. Sie wurden in den 1910er Jahren geboren und waren noch mit der "alten Zeit" verbunden: die Zeit vor Autos und Strassen, in der man zweimal im Jahr in die Stadt fuhr, um ein bisschen Salz zu kaufen. In der übrigen Zeit lebte man autark und stellte seine Möbel und Werkzeuge selbst her, die letztlich denen der Jungsteinzeit recht ähnlich blieben. Die Dorfgemeinschaften dieser alpinen Zivilisation, die Anthropologen gut bekannt ist, lebten nach den Zyklen der Jahreszeiten in verschiedenen Höhenlagen und zogen von einem Dorf zum anderen. Den Winter verbrachte man in der Ebene mit den Tieren im Stall. Im Frühling ging man in das obere Dorf, um Getreide anzubauen. Im Sommer trieb man die Herden gemeinsam auf die Alpen und im Herbst wurden die Weinstöcke geerntet. Gegenseitige Hilfe war die Regel. Das Prinzip ist jedoch bei allen Völkern, die autark von den Ressourcen eines Gebiets leben, weitgehend gleich.

**Lebten deine Grosseltern ein Nomadentum, das dem der Penan ähnelte?**

In gewisser Weise ja. Nomadentum wird immer als etwas sehr Exotisches angesehen, aber in Wirklichkeit lebten und bewegten sich vor zwei Generationen in Europa viele Menschen im Zyklus der Natur. Im Fall der Penan schlugen sie ihr Lager für drei bis vier Wochen auf, während sie die Früchte der Gegend pflückten und ein paar Wildschweine jagten. Dann reisen sie wieder ab, damit die Natur ihre Ressourcen für ihren nächsten Besuch wieder auffüllen kann. Das ist sowohl eine Art, sich in die Zeit einzuschreiben, als auch eine Art, ein Gebiet zu bewohnen. Meine Grosseltern waren wie die Penan Menschen, die in der Natur lebten, in den Himmel schauten und anhand einer Wolke sagen konnten, ob am nächsten Tag schönes Wetter sein würde. Von ihnen lernte ich ein paar solcher kleinen "Tricks". Nach ihnen haben sich meine Eltern wirklich in die Moderne begeben. Sie liessen sich in einem Dorf nieder, kümmerten sich um Weingüter und setzten dabei moderne Methoden und Chemikalien ein.

Als ich ein Kind war, gab es hier noch Hasen, Ringelnattern, Smaragdeidechsen und Weinberghühner. Doch weil die Erde mit Herbiziden und Fungiziden besprüht wurde, verschwand das wilde Leben und machte Platz für eine echte Wüste. Das ist die Eigenart von Monokulturen, ob es sich nun um Wein oder Palmöl handelt. Glücklicherweise übernimmt seit vier oder fünf Jahren eine neue Generation von Landwirten, oftmals Frauen, die Weingüter mit umweltfreundlicheren Methoden. Sie beginnen damit, das Brachland zu rekultivieren, um die Tierwelt einzuladen, sich wieder anzusiedeln - und das ist erfreulich! Für mich, die ich die Natur liebte, war das eine grosse Konfliktquelle mit meinen Eltern, die zwar sensibel waren und sich in Tiere einfühlen konnten, aber das Problem nicht allzu sehr sahen: Die Moderne, die die Arbeitsweise vereinfachte und von Handarbeit befreite, war für sie ein Fortschrittsfaktor. In der Tat ist es immer schwierig zu sagen, was die Moderne den traditionellen Gesellschaften gebracht und was sie zerstört hat. Mit diesen sehr intimen Fragen habe ich mich auf den Weg gemacht, um die Penan zu treffen.

### **Warum Borneo heute und nicht die Alpen deiner Grosseltern?**

Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen gab es in meinen Augen bereits ein Werk, das das Leben in den Alpen von damals wunderbar wiedergab, nämlich die "Heidi"-Reihe von Isao Takahata, ein endgültiges Werk oder zumindest eines, an dem man nur schwer vorbeigehen konnte. Andererseits ist die Zivilisation meiner Grosseltern heute fast vollständig verschwunden: Die von ihnen gesprochene Sprache, das Frankoprovenzalische, ist bis auf einige Talböden ausgestorben. Auch die Art und Weise, wie das Land bearbeitet wurde, ist verschwunden. Zwar gibt es noch einige kleine folkloristische Überbleibsel, doch in der Praxis ist die Bewegung zum Stillstand gekommen. Im Gegenteil, die Herausforderungen auf Borneo sind hochaktuell, ja sogar dringlich. Die Entwaldung hat dort bereits in grossem Massstab gewütet, aber es gibt dort immer noch 10% unerschlossene Primärwälder, Menschen, die auf traditionelle Weise leben, vielleicht nicht völlig autark, aber sie wollen ihre Lebensweise und ihren Wald erhalten.

Auf der anderen Seite stehen korrupte Politiker und multinationale Konzerne, die versuchen, sie ihrer Rechte zu berauben, um den Wald in Edelhölzlager zu verwandeln und Palmöl zu gewinnen. Unsere neoliberale Politik ist an dieser Katastrophe mitschuldig: Sie schreibt scheinheilig die Angabe "Palmöl" auf Lebensmitteln, dem kleinsten Teil des Marktes, vor, nicht aber auf Kosmetika oder Biokraftstoffen, die angeblich umweltfreundlicher sind. Diese Situation benachteiligt auch unsere Bauern, die mit Raps eine teurere lokale Alternative produzieren, eine Kultur, für die es keine Absatzmärkte mehr gibt. Das ist ein sehr aktueller Kampf. Angesichts der Energie, die in die Entstehung eines Films fliesst, war es mir wichtig, dass er eine Form von sozialem Nutzen und politischem Engagement erfüllt.

### **Borneo, das sind auch die Orang-Utans, eine vom Aussterben bedrohte Spezies, die Opfer dieser intensiven Abholzung ist, die du anprangerst.**

Ganz genau. Auch wegen ihnen habe ich meine Geschichte dort angesiedelt. Aus meiner Kindheit habe ich eine Faszination für Menschenaffen behalten. Figuren wie die Primatologinnen Jane Goodall und Diane Fossey haben mich sehr geprägt. Es gibt auch den Schweizer Umweltaktivisten Bruno Manser, der, als ich ein Kind war, mehrere Hungerstreiks durchführte und sich sehr für die Verteidigung des Waldes auf Borneo einsetzte, bevor er Anfang der 2000er Jahre auf sehr verdächtige Weise verschwand. All diese Referenzen haben mein Projekt genährt. Und da die Stop-Motion-Animation eine teure Technik ist, habe ich die Verpflichtung, mich an Kinder zu wenden, um auf die Finanzierung meines Films hoffen zu können. Diese anfängliche Einschränkung ist für mich zu einer echten Quelle des Vergnügens und der Kreativität geworden. Tatsächlich liebe ich es, Kinder mit Themen anzusprechen, die manchmal etwas komplex erscheinen können. Aus diesem Grund brauchte ich in Sauvages

ein niedliches Tier, das den jungen Zuschauer anleiten und begleiten kann. So kam es, dass Oshi, die Figur des Orang-Utan-Babys, in meiner Geschichte auftauchte.

### **Er ist zwar niedlich, aber er verschlingt trotzdem vor unseren Augen Bluteigel!**

Das steht im Widerspruch zu der eher beschönigenden Sicht, die man normalerweise von Wildtieren hat, wo sich ein süßes kleines Tier nicht plötzlich als gefürchtetes Raubtier entpuppen kann! Das ist ein realistischer Ansatz, den ich voll und ganz unterstütze, ebenso wie die Tatsache, dass ich den kleinen Blutfleck auf Kerias Bein zeige, der natürlich auch eine symbolische Bedeutung hat.

### **Denkst du nicht, dass die Wahl der Stop-Motion-Technik für deine Filme selbst mit deinem Familienerbe zusammenhängt?**

Wenn du mir diese Frage stellst, lässt sie mich erschauern. Also ja, ich denke schon. Auf jeden Fall wurde mir die Beziehung zur Erde, zur Materialität, zur Natur und zum Handwerk vermittelt, das ist sicher. Meine Grosseltern waren traditionelle Bauern, die viele Dinge mit ihren Händen herstellten. Dann auch mein Vater, der nicht nur bastelte, sondern auch viel wiederverwertete, weil es nicht üblich war, etwas wegzuworfen.

Heute versucht man glücklicherweise, zu recyceln und sich an der Kreislaufwirtschaft zu beteiligen. Diese Idee des Handwerks und der Wiederverwertung ist etwas, das ich sicherlich geerbt habe und das mich in meiner Praxis begleitet. Um noch einen Schritt weiterzugehen, glaube ich, dass Stop-Motion für mich eine Form des Widerstands gegen die Welt der Virtualität und der Computer ist. Trotz der technischen Komplexität der Dreharbeiten zu einem Film wie Sauvages könnte ich mir niemals vorstellen, ihn mit computergenerierten Bildern zu realisieren. Der Weg dorthin ist mir nämlich viel wichtiger als das Endergebnis. Ich brauche den direkten Kontakt mit der Realität, die physische Nähe zum Kameramann und den Animatoren am Set, die Konfrontation mit der Materialität und den physischen Einschränkungen der Kulissen und Puppen. Alle Verbindungen, die zwischen den Menschen geknüpft werden, sind für mich wesentlich. Bei Sauvages liefen die Dinge ideal, mit einem Fluss und einer Einfachheit, die man nur einmal im Leben erlebt!

Der Film profitierte zweifellos von den guten Erfahrungen mit Ma vie de courgette, der ein Universum und eine Arbeitsweise etabliert und einen Erfolg erzielt hatte, der zwangsläufig Wohlwollen auf sich zog. Gemeinsam mit den Produzenten legten wir besonderes Augenmerk auf die Zusammenstellung der Teams, indem wir erfahrene Mitarbeiter aus den vier oder fünf grossen Stop-Motion-Clustern in Europa zusammenbrachten, aber auch junge Talente voller Lust, wobei wir darauf achteten, dass die Persönlichkeiten über die lange Zeit der Herstellung des Films kompatibel waren. Etwa 30 % des Teams hatten bereits an meinem vorherigen Film mitgearbeitet. Das Filmteam liess sich mehrere Monate lang als Nomaden in der Kleinstadt Martigny zwischen Chamonix und Lausanne nieder, nicht allzu weit von meinem Wohnort entfernt, was wirklich einen Gemeinschaftsgeist geschaffen hat, und ich glaube, das ist im Film spürbar. Aber wo die Modernität über jede Form von Widerstand siegt, ist, dass mit Computern alles immer einfacher erscheint: Man kann immer zurückgehen und diese Flexibilität ist so anziehend, dass es schwer ist, sich zu widersetzen.

### **XDer Film stellt genau diese unwiderstehliche Anziehungskraft der Moderne in Frage, die selbst die traditionsbewusstesten Penan betrifft. Ich denke da vor allem an Kerias Grossvater, der ein Handy besitzt...**

Ich wollte die Komplexität der Dinge wiedergeben. Wenn man sich mit der Realität auseinandersetzt, merkt man, dass es nicht nur um den Kampf zwischen den "Guten", die den Planeten bewahren wollen, und den "Bösen", die ihn aus Profitgier zerstören wollen, geht. Man kann nicht nur mit dem Finger auf die zerstörerische Wirkung der Agrarindustrie, die masslose Ausbeutung der Rohstoffressourcen und die kriminellen Machenschaften bewaffneter Milizen

zeigen, auch wenn es all diese Dinge tatsächlich gibt. Es ist nicht nur die Zivilisation, die voranschreitet und kolonisiert, sondern auch die Moderne, die Menschen anzieht und sie verändert. Es gibt Individuen, die Widerstand leisten, und andere, die das nicht tun. Mein Ziel war es, eine schwarzweissmalerische Sichtweise zu überwinden, indem ich versuchte, den Standpunkt jedes Einzelnen zu respektieren, um den Zuschauer dazu einzuladen, selbst nachzudenken und sich in seinem Verständnis der Realität weiterzuentwickeln. Um dies zu erreichen, habe ich versucht, kein Urteil zu fällen, bevor ich in das Thema einsteige. Die Lektüre von Anthropologen und Philosophen des Lebens wie Bruno Latour, Baptiste Morizot und Vinciane Despret hat mir sehr geholfen, einen offeneren Blick auf die Moderne zu werfen. Morizot stellt die Komplexität, die der Kritik an der Moderne innewohnt, gut dar. Das Paradoxe am extremen Erfolg unserer Zivilisation ist, dass sie alles zerstört! Aber sie ist es auch, die durch das ausserordentliche Wissen, zu dem sie uns Zugang verschafft, unseren Standpunkt nährt. Man kann die Zivilisation nicht nur nicht rundweg ablehnen, sondern es wäre auch vollkommen heuchlerisch, so zu tun, als sei man kein Teil von ihr.

**Am Anfang des Films gibt es eine Szene, in der das Mädchen, das sich im Wald verirrt hat, vergeblich versucht, mit Hilfe ihres GPS-Geräts den Weg zurückzufinden, und am Ende des Films gibt es eine Warnung in den sozialen Netzwerken, die eine rettende Wende herbeiführt.**

Ich habe bei diesem Ende sehr gezögert, weil die sozialen Netzwerke auch ein zweischneidiges Schwert sind und sie hier auf eine etwas idealisierte Art und Weise gezeigt werden. Richtig ist, dass der Widerstand, der sich vor Ort zwischen den Gemeinschaften, die im Wald leben, organisiert, ohne Smartphones und Drohnen nicht möglich wäre. In ihren Händen ist die Technologie wirklich ein Werkzeug des Widerstands. Ich dachte mir, dass es gut wäre, zu zeigen, dass es auch Positives gibt, dass das Werkzeug allein nicht das Problem ist: Es ist natürlich der Gebrauch, den man davon macht, obwohl einige Werkzeuge natürlich so konfiguriert sind, dass sie in eine bestimmte Richtung gehen. Ich bin erstaunt über die tiefe Verleugnung, die den Gebrauch von Technologien und Bildschirmen umgibt. Obwohl alle Spezialisten für Kleinkinder seit langem vor den verheerenden Auswirkungen der Bildschirme auf die psychische Gesundheit der Kleinsten warnen, ändert sich nichts oder nur sehr wenig an unserem Verhalten. Dasselbe könnte man auch in Bezug auf die Ökologie feststellen. Das Problem, mit dem wir heute so dringend konfrontiert sind, wurde bereits in den 1970er Jahren gestellt. Man kann nicht sagen, dass man es nicht gewusst hat. Aber wir verhalten uns letztlich wie vor einem blossen Schauspiel. Wir beschweren uns über unseren Verlust des Realitätsbezugs, darüber, dass die Welt aufgrund unserer blinden Handlungen zusammenbricht, und gleichzeitig setzen wir den Kurs fort, als wäre nichts geschehen, der uns an die Wand fährt. Wenn ich sehe, wie Kinder ab 6 Uhr morgens vor Zeichentrickserien sitzen, würde ich manchmal meinen Beruf wechseln wollen. Aber ich sage mir, dass Filmemachen zwar eine industrielle Art sein kann, die Menschen von der Realität abzulenken, aber es kann auch etwas anderes sein.

### **Ein Anreiz zum Handeln?**

Ja, der eigentliche Stolperstein ist das Handeln. Im Hinblick auf den Kinostart bereiten wir eine Wirkungskampagne mit mehreren Vereinen vor, die sich für den Schutz des Waldes und seiner Bewohner einsetzen. Mich interessiert, wie man hier handeln kann: indem man sich für einen verantwortungsbewussten, lokaleren und sparsameren Konsum entscheidet. Ich glaube, dass dies der stärkste und wirksamste politische Akt ist, den wir in unserer Gesellschaft, so wie sie organisiert ist, vollziehen können: Mit dem übermässigen Konsum aufzuhören bedeutet, reich zu werden und sich ohne jegliche Schuldgefühle bewusst zu werden, dass wir Macht haben. Diese Macht muss man nutzen, denn es tut gut, sich aktiv zu fühlen und zu spüren, dass man auf seiner Ebene etwas tun und mit der Realität verbunden sein kann. Letztendlich wirken sich

diese Entscheidungen positiv auf unsere persönliche Gesundheit und die unseres Planeten aus. Wir haben trotzdem etwas zu gewinnen!

### **Dennoch erteilt der Film keine Lektionen.**

Er stellt tatsächlich eine Form der Verantwortung dar, die jeder an dem Ort, an dem er sich befindet, trägt. Das ist das Ergebnis einer langen Arbeit an der Erzählung. Ich war anfangs von einem militanten Willen inspiriert, die Dinge zu zeigen und zu erklären, bevor ich merkte, dass dieser Didaktismus nicht nur langweilig war, sondern auch das Gegenteil von dem bewirkte, was er bewirken sollte. Bei der Arbeit mit der Drehbuchautorin Catherine Paillé überlegte ich, wie der Film, der kein Dokumentarfilm ist, eher ein Ausgangspunkt für Diskussionen sein könnte, indem ich mich auf die politischen Artikulationen konzentrierte, über die ich sprechen wollte, und wie sie im Alltag meiner Figuren aktiv waren.

### **Mir scheint, dass die ökologischen Aussagen des Films auch durch das Staunen über die Schönheit des Waldes vermittelt werden, wie es Frédéric Back in L'Homme qui plantait des arbres auf seine Weise tut.**

Ganz genau. L'Homme qui plantait des arbres ist einer der ersten Animationsfilme, die ich als sehr junger Mann gesehen habe. Das war auch eine der Lehren, die ich aus der Lektüre der Bücher von Bruno Latour und Baptiste Morizot gezogen habe. An einem Punkt des Projekts hatte ich das Bedürfnis, den Hoffnungsschimmer zu finden, eine Glut, auf die ich blasen konnte, um den Kindern diese Geschichte zu erzählen und selbst daran zu glauben, ohne zu lügen. Einerseits gibt es, wie gesagt, unsere Macht, als Verbraucher auf unserer Ebene zu handeln; aber es gibt auch, und daran glaube ich sehr stark, die Tatsache, dass wir unsere Fähigkeit, über das, was noch steht, zu staunen, nicht verlieren dürfen. Staunen bedeutet nicht nur, bewundernd zu sein: Es bedeutet, sich zu nähren und in Verbindung zu sein. Das ist in etwa der Weg, den ich meine junge Heldin Keria gehen liess: Sie beginnt mit einer Realität "über den Bildschirm", bevor sie dazu gebracht wird, die Augen zu öffnen. Sie hat zunächst Angst, bevor sie sich von der Schönheit, die sie umgibt, überwältigen lässt. Wie Keria würde ein Grossteil der Menschheit, wenn sie allein in einem Wald stünde, in Panik geraten. Weil wir nicht mehr zuhören können und nicht mehr an die Realität der Wildnis gewöhnt sind. In der Generation meiner Großeltern gab es 70% Bauern. Heute sind es gerade einmal 3 %. Mehr als die Hälfte der Menschheit lebt heute in Städten und hat vergessen, dass es vor der Milchpackung aus dem Supermarkt eine Kuh gibt, die das Gras frisst, das durch Regen und Sonne gewachsen ist....

### **Noch bevor die ersten Bilder auf der Leinwand zu sehen sind, lädt der Film den Zuschauer ein, seine Sinne zu wecken, indem er ihn in der Nacht des Kinosaals den Geräuschen des Waldes lauschen lässt. Das ist eine wahrhaft aussergewöhnliche Erfahrung...**

Das ist das Ergebnis meiner Entdeckung der Arbeit von Bernie Krause. Krause, der ursprünglich Filmmusikkomponist war, hatte eine steile Karriere in Hollywood gemacht, bevor er sich für Vogelgesang interessierte. Durch die Aufnahme von Wildnisumgebungen mit Computerwerkzeugen stellte er fest, dass er die Tonspur sehr genau analysieren und feststellen konnte, welche Arten in welcher Umgebung, zu welcher Jahreszeit, zu welcher Tages- und Nachtzeit vorkamen. Seit vierzig Jahren reist er auf diese Weise um die Welt.

Sein Ansatz als "Bioakustiker" hat gezeigt, dass die von den Lebewesen in ihren verschiedenen Komponenten ausgesandten Wellen niemals anarchisch sind, sondern eine echte Gesamtpartitur bilden: dass jeder, um lebendig zu sein, einen Ort, eine Zeit und eine Frequenz finden muss, wo er gehört wird, um sich zu treffen oder Informationen auszutauschen. Der Bau einer Strasse, allein durch den Lärm der Autos, reicht somit aus, um die Tiere, die dieselbe Tonfrequenz besetzt hatten, aussterben zu lassen. Der Ton ist eine

hypersanfte und poetische Art, sich der Welt der Lebewesen zu nähern. Ich wollte den Soundtrack des Films wie die musikalische Partitur eines Lebewesens mit vielen Gesichtern gestalten. Ich hatte das grosse Glück, mit dem Sounddesigner Charles de Ville zusammenzuarbeiten, der drei Wochen lang mit seinen Mikrofonen in den Wald von Borneo reiste, um Aufnahmen zu machen, die an Orten und zu Zeiten aufgenommen wurden, die denen des Films ähnelten. Beim Schnitt erwies sich die Kombination dieser In-situ-Tonaufnahmen mit den Bildern als besonders schön. Charles konnte mit seinem Spektrometer das eine oder andere Tier "aus-" oder "einschalten", um die dramatischen Spannungen zu untermalen und sein Klangmaterial zu formen. Ausgehend von bestimmten Klängen entwickelte er eine konstruiertere musikalische Form, die ebenfalls aus dem Wald stammt.

### **Du hast dich auch vor Ort begeben, oder?**

Ich bin während des Schreibens gereist, als ich bereits ein erstes langes Exposé ausgearbeitet hatte. Ich habe dann die Organisation kontaktiert, die Bruno Manser, bevor er verschwand, gegründet hatte, um gegen die Entwaldung zu kämpfen. Baptiste Laville, der dort arbeitet und ein Freund geworden ist, hat mich während des gesamten Projekts begleitet. Er brachte mich mit einem der Anführer des Penan-Widerstands zusammen und ermöglichte mir, am jährlichen Treffen der Familien- und Clanführer teilzunehmen. Dann konnte ich zehn Tage lang mit einer der letzten Familien, die noch in einem wirklich traditionellen Nomadentum leben, in den Wald gehen.

Das Erstaunlichste für mich war, dass ich, obwohl ich eine sehr exotische Erfahrung erwartet hatte, das Gefühl hatte, meine Grosseltern wiederzusehen! Dann traf ich auf ein kleines Mädchen, das wie die Heldin in meinem ersten Drehbuch mit ihren Grosseltern im Wald lebte, nachdem sie aus der Dorfschule geflohen war. Von da an fühlte ich mich wirklich legitimiert, diese Geschichte zu erzählen. Ich wollte die Menschen vor Ort in die Entwicklung des Films einbeziehen, insbesondere bei der Herstellung der Requisiten für die Figuren. Ich sprach mit ihnen darüber, was ich machen wollte, zeigte ihnen einige Fotos von Ma vie de Courgette und erklärte ihnen meine Arbeitsweise. Ich fertigte eine Zeichnung im Massstab der Marionette an, um zu verdeutlichen, was ich brauchte. Es stellte sich heraus, dass sie selbst die Angewohnheit hatten, als Spielzeug für ihre Kinder kleine Holzhäuser und kleine geflochtene Rucksäcke nach Penan-Art herzustellen. Es war also kein Problem, sie mit der Herstellung aller Taschen und Blasrohre nach ihrer traditionellen Methode zu beauftragen.

### **Wie sah es mit dem Drehbuch aus? Gab es zu irgendeinem Zeitpunkt einen Austausch, ein Teilen mit ihnen?**

Durch diese Reise wurde mir klar, dass das Erzählen von Geschichten aus unserer Sicht oder aus der Sicht der Penan etwas völlig anderes ist. Für sie bedeutet es eine Verantwortung und ist ein Akt der Magie. Eine Geschichte kann Glück oder Unglück über die Personen, um die es in ihr geht, und ihre Familien bringen. Als mir das bewusst wurde, war ich ziemlich erschrocken: Ich dachte, ich würde etwas berühren, das stärker ist als ich und gegen das ich nicht ankämpfen kann. Glücklicherweise stellte sich heraus, dass ich den richtigen Blickwinkel gewählt hatte, eine Erzählweise, die ihrer Meinung nach Glück anziehen würde. Von diesem Moment an nannten sie mich gemäss ihrem Brauch, jemanden auf der Jagd nicht beim Vornamen zu nennen, "Laki Kouyu", was so viel bedeutet wie "Der, der die Schatten bewegt". Ich hatte auch das Glück, Nelly Paysan kennenzulernen, eine unglaubliche, vor Leben sprühende Penan-Frau, die Bruno Manser in den 80er Jahren nach Europa begleitet hatte. Sie heiratete einen Franzosen, lebt heute in Dijon und spricht unsere Sprache perfekt. Nelly und ihre Tochter Sailyvia konnten nicht nur das Drehbuch lesen, sondern auch die Dialoge ins Penan übersetzen und schliesslich die Rollen von Selais Grossmutter und Mutter spielen. Das brachte Energie, aber auch eine für mich sehr wichtige Legitimität in den Film.

### **War es schwierig, die Entscheidung durchzusetzen, die Dialoge nicht in die Penan-Sprache zu übersetzen oder zu Untertiteln?**

Ja, aber glücklicherweise gab es das Beispiel von Wes Andersons *Isle of Dogs*, das bewiesen hatte, dass das Konzept funktionieren konnte. In *Sauvages* denke ich, dass ich ein gutes Gleichgewicht erreicht habe, das es ermöglicht, den Film in der Realität zu verankern, ohne den Zuschauer zu verlieren. Dies erforderte eine ganz besondere Arbeit von den Hauptdarstellern wie Pierre-Isaïe Duc und Benoît Poelvoorde, die kein Penan sprachen und ihre Dialoge dank des Coachings von Nelly und Sailyvia in dieser Sprache verständlich machen mussten. Die zwei Tage, die wir bei Pierre-Isaïe Duc verbrachten, um zehn Dialogzeilen aufzunehmen, waren eine sehr reiche Zeit in Bezug auf den kulturellen Austausch und auch sehr lustig!

### **Wie Keria, die wie ein Reisender in einem fremden Land, der die Sprache nicht kennt, muss der Zuschauer versuchen, die Bedeutung der Worte durch die Situation, den nonverbalen Ausdruck der Figuren zu verstehen. Das ist eine Entscheidung, die mit deinem Projekt eines "realistischen Märchens" in Einklang steht.**

Absolut, das war wirklich der Standpunkt, den ich vertreten wollte. Ich habe generell darauf geachtet, dass der Film so realistisch und dokumentiert wie möglich ist. Sequenz für Sequenz ist jede Situation, jedes Mikroereignis, das die Geschichte vorantreibt, entweder direkt von einer Lektüre, einer getroffenen Person oder einem Foto inspiriert: Die gesamte Geschichte ist auf realen "Bausteinen" aufgebaut, die um die fiktionalen Figuren herum angeordnet wurden, die aber selbst aus dem Amalgam realer Personen resultieren. Meine Reise vor Ort wurde von Laura Morales dokumentiert, die viel gefilmt und Interviews gedreht hat, um thematische Videomodule über den Wald, das Nomadenleben usw. zu erstellen. Diese Dokumentarfilmmodule waren sowohl bei der Herstellung der Kulissen als auch bei der Drehbucharbeit von Catherine Paillé eine grosse Hilfe, um in eine Welt einzutauchen, die ziemlich exotisch erscheinen mag. Letztendlich beruht der Realismus des Films vor allem auf der Schrift und dem Ton und vielleicht ein bisschen weniger auf dem visuellen Aspekt der Dinge. Auch wenn alles genau dokumentiert ist, insbesondere die traditionelle Lebensweise der Penan, die mir besonders wichtig war, bleibt ein gewisser Spielraum für Fantasie, insbesondere bei der Darstellung des Waldes, die in ihren Farben und ihrer Malerei von den Bildern des Douanier Rousseau inspiriert ist. An anderer Stelle kann man den Einfluss des Malers David Hockney und der japanischen Malerin Miroco Machico erahnen. Aus Gründen des künstlerischen Vertrauens wurden die Kulissen des Films in Rennes bei Vivement lundi! von einem sehr starken Team um Jean-Marc Ogier hergestellt, der bereits an *Ma Vie de courgette* mitgearbeitet hatte. Da ich gerade Vater geworden war und in der Schweiz lebe, arbeitete ich grösstenteils aus der Ferne mit ihm zusammen, tauschte Fotos und Zeichnungen aus und gab ihm grosse Freiheit, aber auch die grosse Verantwortung, zu versuchen, eine Art Kontinuität im Vergleich zum vorherigen Film herzustellen. Eine der Herausforderungen bestand auch darin, bei der Herstellung der Puppen und der Kulissen so wenig Chemikalien wie möglich zu verwenden - Silikon, Polystyrol und andere Erdölprodukte -, so dass wir es interessanter fanden, den Zwang auf diese Seite zu legen als auf einen Realismus um jeden Preis.

### **Ich komme auf den Douanier Rousseau zurück, den du soeben erwähnt hast und der mich subjektiv auf das Erscheinen des Panthers nachts im Wald hinweist...**

C.B.: Ich hatte das gleiche Gefühl, als ich die Szene beim Dreh visualisierte. Ich weiss nicht, ob es Zufall oder Unterbewusstsein war, auf jeden Fall ist es die traumhafte Dimension der Nacht, die sich in diesem Moment stark widerspiegelt, vor allem durch das Licht. An dieser

Stelle stand für den Film besonders viel auf dem Spiel. Die Nacht nimmt in der Erzählung einen wichtigen Platz ein. Ich weiss nicht, ob es für den Zuschauer spürbar ist, aber die Geschichte spielt sich in drei Tagen und zwei Nächten ab, in einer zeitlichen Kontinuität. Daher sind von sechzig Sequenzen etwa zehn nachts. Es gibt auch einige Sequenzen mit Sonnenaufgängen. Wenn wir uns im Wald befinden, herrscht das Hell-Dunkel. Mit dem Kameramann Simon Fillot, dessen erster Spielfilm dies war, verbrachten wir einige Tage zusammen, um Ideen und Referenzfotos auszutauschen, und dann lief alles in einem aussergewöhnlichen Einvernehmen ab.

**Was die Darstellung der Tiere und insbesondere der Orang-Utans betrifft: Wie viel davon ist Beobachtung und freie Interpretation ihres Verhaltens im Film?**

Zunächst einmal gibt es eine bewusste Entscheidung: Obwohl es sich um einen Animationsfilm handelt, bei dem es üblich ist, Tiere wie Menschen sprechen zu lassen, habe ich mich im Gegenteil dafür entschieden, ihren Status als Tiere, als "andere lebende Wesen", wie Baptiste Morizot sagen würde, beizubehalten. Das ist eine Frage der Glaubwürdigkeit, von der alles andere abhängt. Dann habe ich mit der Primatologin Emmanuelle Grundmann zusammengearbeitet, die sich intensiv mit den Orang-Utans auf Borneo beschäftigt hat, als das Palmöl begann, die Wälder zu zerstören. Die Verwüstung, die sie miterlebte, war so gross - man muss wissen, dass die Orang-Utan-Population von 80.000 Anfang der 60er Jahre auf heute nur noch 8.000 zurückgegangen ist -, dass sie beschloss, die Primatologie aufzugeben, um investigative Journalistin zu werden und die Öffentlichkeit zu warnen. Ihr Buch *Un fléau si rentable*, eine Studie über den Handel mit Palmöl, erklärt, wie eine einfache Pflanze mit einem leicht nussigen Geschmack zu einem Industrieprodukt geworden ist, dessen weltwirtschaftlicher Erfolg alles auf seinem Weg zerstört. Da Emmanuelle auch Kinderbücher schreibt und die damit verbundenen erzählerischen Zwänge gut kennt, war ihre Hilfe für mich sehr wertvoll, um so realitätsgetreu wie möglich zu sein, zu versuchen, das Wesentliche im Verhalten der Primaten zu bewahren, und mir gleichzeitig für die Bedürfnisse der Erzählung und die technischen Zwänge der Animation Freiheiten im Detail zu nehmen. So gehen die Orang-Utans im Film im Gegensatz zu dem, was man in der Natur beobachten kann, mit flachen Füssen. Realismus ist für mich eine Frage des Grades. Wenn man ihn zu weit treibt, wird er zu einem sperrigen Manierismus. Ich hatte auch das Glück, Ian MacKenzie zu treffen, einen kanadischen Linguisten, der die meiste Zeit des Jahres bei den Penan lebt und so ziemlich alle Gemeinschaften kennt. Er hat ein Penan-Englisch-Wörterbuch erstellt, das mir sehr geholfen hat. Als ich ihn das Drehbuch lesen liess, wies er mich darauf hin, dass die Penan und die Orang-Utans in der Realität nicht wirklich im selben Gebiet leben. Ich erklärte ihm, dass es sich um eine fiktive Geschichte handelte, aber ich hatte trotzdem dafür gesorgt, dass in *Sauvages* die Orang-Utans aus dem Wald in der Ebene nahe der Stadt herauskommen und Keria das Baby zu den Penan in den Bergen bringt. Allerdings sieht man seit einigen Jahren, wie die Orang-Utans aus den zerstörten Tieflandwäldern in die unberührteren Bergregionen fliehen. Die Realität holt die Fiktion ein. Was den Ton betrifft, so haben wir im Wald einen sehr realistischen Ansatz verfolgt, während wir bei den Tieren, die mit Menschen interagieren, auf eine Synchronisation zurückgreifen mussten, da die aufgenommenen Geräusche nicht immer funktionierten. Wir blieben im gleichen Register, spielten aber ein wenig mehr im Bild. Charles De Ville offenbarte bei dieser Gelegenheit sein Talent als Tiersynchronsprecher.

**Wir sprachen vorhin über *L'homme qui plantait des arbres*, aber es scheint, dass ein anderer Film eine wichtige Rolle bei der Entstehung von *Sauvages* gespielt hat: Es handelt sich um *Prinzessin Mononoke* von Hayao Miyazaki.**

Als ich diesen Film zum ersten Mal gesehen habe, hat er mich eine Woche lang völlig in Beschlag genommen. Es ist wirklich ein Film, der meine ganze Sensibilität getroffen hat, aber

auch die Fragen, die ich mir damals gestellt habe, widergespiegelt hat. Was mich tief beeindruckt hat, war Miyazakis Entscheidung, die Probleme der Moderne in die Vergangenheit zu verlegen und daraus eine Abenteuergeschichte zu machen. Dass eine solche Parteinahme möglich ist, hat mich dazu veranlasst, ebenfalls einen "Schritt zur Seite" zu wagen, um etwas Politisches, Aktuelles und Intimes zu erzählen, indem ich mich an einen anderen Ort begeben. In Miyazakis und meinem Film geht es um die gleiche Begegnung zwischen der Wildnis und der Zivilisation, mit Motiven, die aufeinander reagieren, wie die zentrale weibliche Figur, die die Verbindung zwischen den beiden Welten herstellt. Es gibt auch das Eintauchen des bewusstlosen Helden ins Wasser und seine Wiedergeburt mit einem Tierkuss, die man parallel dazu setzen könnte. Aber nicht alles war mir so bewusst, insbesondere die Wiedergeburtsszene, die mich bei den Dreharbeiten tief bewegte, als würde ich ihre Bedeutung erst jetzt entdecken, obwohl ich sie mit dieser Absicht geschrieben hatte. Ich glaube, sie berührt die Grenzen zwischen Leben und Tod, die so tief in uns eingeschrieben sind, dass wir sie oft nicht kennen.

### **Woher kommt diese aussergewöhnliche Figur des Tepun?**

Ich habe ihn durch ein kleines Kinderbuch von Nelly Paysan kennengelernt, das Penan-Märchen sammelt, in denen die Figur vorkommt. In der Tradition ist Tepun eher ein Tiger, aber da ich den Nebelparder für ein so schönes Tier hielt, habe ich die beiden miteinander vermischt. Da dieses Fantasiewesen die Fähigkeit hat, in Gestalt einer bekannten Person zu erscheinen, machte ich sie zu Kerias Mutter oder zumindest zu einer Fantasieprojektion. Dieses Spiel mit den Überlagerungen ermöglicht es, von einer Interpretation zur nächsten zu gleiten, ohne je genau zu wissen, was wahr ist. Später, als ich Nellys Tochter Sailyvia kennenlernte, erfuhr ich, dass sie sich Tepun nennt, wenn sie sich für die Sache der Penan einsetzt. Der Kreis schloss sich.

### **Der Film endet mit dem Lied von Daniel Balavoine Tous les cris les S.O.S. Warum haben Sie sich für dieses Lied entschieden?**

Alles geht auf die Party zurück, die nach der Vorführung von *Ma vie de Courgette* bei der Quinzaine des réalisateurs in Cannes gegeben wurde. Es war sowohl die erste öffentliche Vorführung als auch die erste Vorführung mit einem Teil des Teams: Ein emotionaler Moment, der fast gewaltsam war, weil er so stark war. Céline Sciamma, die das Drehbuch geschrieben hatte und deren Talent als DJ ich gerade entdeckte, hatte sich hinter den Plattentellern niedergelassen. Sie beendete ihr Set mit diesem Lied, ohne zu wissen, dass es das Lieblingslied meiner Schwester, der ich sehr nahe stehe, war, das wir als Kinder hörten. Ich fing an zu weinen. Als ich also mit der Arbeit an diesem Projekt begann und versuchte, wie bei *Ma vie de Courgette* einige Musikstücke, die mir gefallen, in entscheidenden Momenten einzusetzen und dabei mit einer leichten Diskrepanz zur Aussage zu spielen, um unerwartete Emotionen hervorzurufen, erschien mir *Tous les cris les S.O.S* als naheliegend, weil ich eine sehr persönliche Beziehung zu diesem Lied habe, aber auch, weil dieser Text aus den 80er Jahren, der sowohl Verzweiflung als auch Hoffnung ausstrahlt, gut zum Ton des Films passt. Und zufällig hörte die Tochter meines Nachbarn und Geschäftspartners das Lied im letzten Sommer bei offenem Fenster in voller Lautstärke, was mich schliesslich davon überzeugte, dass das Lied auch bei der jüngeren Generation funktioniert. Schliesslich verweist *Tous les cris les S.O.S* auf die Realitätsverweigerung der ökologischen Dringlichkeit, von der wir vorhin sprachen. Wir haben es geschafft, eine Generation zu verlieren. Ich hoffe, dass dies der Zeitpunkt ist, an dem wir endlich handeln können, auch wenn es langsam spät wird. Ich bin mir bewusst, dass ich nur einen Film gemacht habe. Aber ich glaube an die Kraft von Erzählungen. Wenn mein Film auf Willenskraft stösst und Ideen bündelt, dann bin ich mit mir zufrieden.

## CLAUDE BARRAS

Claude Barras wurde am 19. Januar 1973 in Sierre geboren und ist ein Schweizer Regisseur und Produzent. Als Sohn und Enkel von Bauern bildete er sich in Kinderillustration an der Emile Cohl Schule, in Anthropologie und digitalen Bildern an der Lumière Universität in Lyon und in 3D-Infografie an der Ecole Cantonal d'Art in Lausanne aus.

Nach seinem Studium führte er gemeinsam mit Cédric Louis Regie bei Banquise, seinem ersten animierten Kurzfilm, der beim Festival von Cannes 2006 im Offiziellen Wettbewerb ausgewählt wurde. Claude Barras produziert und realisiert anschliessend für das Animationskollektiv Hélium Films ein Dutzend animierte Kurzfilme, die auf zahlreichen Festivals ausgewählt und ausgezeichnet wurden. Ausserdem unterrichtet er Animation an der Ecole des Arts appliqués in Genf und an der Schule La Poudrière in Valence. Im Jahr 2013 begann er mit der Regie seines ersten Spielfilms in Stop-Motion-Technik, den er gemeinsam mit Céline Sciamma schrieb. *Ma vie de Courgette* wurde 2016 in Cannes in der Quinzaine des Réalisateurs uraufgeführt. Der Film, der in über 60 Ländern vertrieben wird, hat bis heute über 175'000 Zuschauer in der Schweiz und 800'000 in Frankreich und wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, darunter zwei Césars und eine Oscar-Nominierung im Jahr 2017.

Im Jahr 2018 entwickelte er zusammen mit Nancy Huston und Morgan Navarro die Idee für einen neuen animierten Spielfilm, den er dann gemeinsam mit Catherine Paillé schrieb. *Sauvages* wurde anlässlich einer Spezialvorführung im offiziellen Programm des Filmfestivals von Cannes 2024 erstmals gezeigt.

Claude Barras entwickelt derzeit eine Dokumentarserie über Exkrememente und eine gemeinsam mit Christelle Berthevas verfasste Adaption des Comics *Ce n'est pas toi que j'attendais* von Fabien Toulmé.

## TANA PENGURIP - Der lebende Wald des Penan-Volks

Die Penan, wie auch andere indigene Völker, haben seit unvordenklichen Zeiten eine einzigartige Beziehung zu der Umwelt, in der sie leben. Für die Penan ist der Regenwald kein Primärwald, kein unberührter, wilder "Dschungel", wie ihn sich die Menschen im Westen gerne vorstellen, sondern stellt ein zutiefst identitätsstiftendes, kulturelles, historisches, soziales und spirituelles Gebiet dar, das sie mit aller Kraft pflegen und verteidigen, um ihre Existenz zu sichern und ihre Traditionen fortzuführen.

Die Penan nennen ihr Gebiet Tana Pengurip, den lebenden Wald. Tana bedeutet "Land" oder "Wald" und Pengurip bedeutet "gelebt" oder "lebendig", eine grammatikalische Form, die von der Wurzel des Wortes Urip abgeleitet ist, das das Leben bezeichnet. Ja, der Wald der Penan ist aus mehreren Gründen lebendig!

Zum einen wegen der aussergewöhnlichen biologischen Vielfalt und Komplexität, die die Penan bis ins kleinste Detail kennen und die sie benötigen, um nach allen Tieren und Pflanzen zu suchen, die sie brauchen, um ihre traditionelle nomadische Lebensweise als Jäger und Sammler aufrechtzuerhalten. So spielt beispielsweise der wilde Uvut-Sagobaum (*Eugeissonia utilis*) eine besondere Rolle als Stärkequelle, als Baumaterial und als Grundstoff für die Herstellung von Kunsthandwerk.

Andererseits wimmelt es in der Tana Pengurip gemäss der animistischen Tradition, die die Penan noch heute pflegen und deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, auch von Geistern (Balei) und Gespenstern (Sahé oder Beruen), die man unbedingt respektieren oder sogar fürchten muss, je nachdem, welche Zeichen (Oroo), Tabus (Kilin) und Omen (Omen) sie manifestieren oder vorschreiben!

Der Geist Balei Liwen wird beispielsweise jeden zu Stein verwandeln, der es wagt, sich über ein Tier lustig zu machen. Auch heute noch werden die Vor- und Nachnamen von Personen so gut wie nie laut ausgesprochen, weil man befürchtet, die Aufmerksamkeit eines bösen Geistes auf ein Mitglied der Gemeinschaft zu lenken.

Besondere Vorsicht ist an bestimmten Orten geboten, z. B. an Wasserfällen (O'ong) oder in der Nähe von Würgefeigen (Mutan), die dafür bekannt sind, dass sie von Geistern bewohnt werden.

In einer Tradition, in der die mündliche Überlieferung die Essenz der kulturellen Weitergabe zwischen den Generationen darstellt, ist das Tana Pengurip schliesslich das grosse Buch des Wissens, in dem alle historischen Erzählungen, Märchen und Mythologien weiterleben, die die eigentliche Identität der Penan ausmachen.

Die Zerstörung des Tana Pengurip, des tropischen Regenwaldes der Penan, ist daher weit mehr als nur ein ökologischer Verlust. Da die Identität der Penan untrennbar mit dem Wald verbunden ist, kommt die Ausbeutung des Waldes durch Holzfirmen und seine Umwandlung in Plantagen einem Ethnozid gleich, der die Geschichte, Kultur, Traditionen und Spiritualität eines Volkes zerstört.

Die Penan sind sich dieser existenziellen Herausforderungen bewusst und engagieren sich seit über 40 Jahren gegen die Zerstörung des Regenwaldes. Sie kämpfen immer noch dafür, dass ihre Gewohnheitsrechte auf Tana Pengurip und ihre Praktiken für eine extensive Bewirtschaftung des Regenwaldes (Molong) eines Tages von Gerichten und Behörden anerkannt werden.

Bruno Manser Fonds

[www.bmf.ch](http://www.bmf.ch)

## PENAN LEXIKON

**Jian Kenin:** Danke. Traditionell kannten die Penan kein Wort für Danke, da die egalitäre Aufteilung des Besitzes unter allen die Norm war. Der Neologismus Jian Kenin, wörtlich gutes (Jian) Herz (Kenin), ist nun Teil der Penan-Sprache, um Danke zu sagen.

**Kuyang:** Orang-Utan (*Pongo pygmaeus*). Aufgrund der Abholzung besiedeln Orang-Utans nicht mehr die Gebiete der Penan, aber die Existenz dieses Wortes in der Penan-Sprache sowie zahlreiche mündliche Geschichten belegen die historische Präsenz dieser vom Aussterben bedrohten Spezies.

**Bilung:** Nebelparder (*Neofelis nebulosa*). Aufgrund seiner Unauffälligkeit und Stärke gehört der Nebelparder zu den mythischen Tieren in der Tradition der Penan. Nach dem Glauben der Penan überträgt der Geist des Panthers ortsgebundene magische Kräfte auf die Menschen, die sie erwerben.

**Belengang:** Nashornvogel (*Buceros rhinoceros*). Da er nur in gut erhaltenen Ökosystemen leben kann, ist dieser Vogel eine Bioindikatorart für die Gesundheit der Wälder von Borneo. Wo der Belengang vorkommt, geht es der Natur gut!

**Taha:** Belian oder Borneo-Eisenholz (*Eusideroxylon*). Eine aufkommende Baumgattung aus der Familie der Lauraceae, die nahezu unverrottbar ist und im Boden bis zu 100 Jahre nach dem Fällen überdauert. Diese Bäume sind aufgrund ihrer Übernutzung durch Holzfirmen vom Aussterben bedroht.

**Ranga:** Shoréa oder Meranti (*Shorea*). Eine Baumgattung aus der Familie der Dipterocarpaceae, die mehr als 200 verschiedene Arten umfasst. Die Bäume dieser Familie sind so häufig vertreten, dass die Wälder Borneos oft als "Dipterocarpenwald" bezeichnet werden.

**Tanyit:** Tualang oder Honigbaum (*Koompassia excelsa*). Mit einer Höhe von über 80 Metern ist er der imposanteste Baum in ganz Südostasien und der drittgrößte Baum der Welt. Der Name Honigbaum rührt daher, dass die Riesenbienen (*Apis dorsata*) riesige Nester bauen, die an den überhängenden Ästen des Baumes hängen.

**Tajem:** Giftbaum (*Antiaris toxicaria*). Der Tajem ist der Baum, aus dem die Penan das Gift gewinnen, das sie mit ihren Blasrohren zur Jagd auf Wild verwenden. Ein giftiger Latex aus der Rinde wird mit anderen Pflanzen gemischt und gekocht, um eine Paste zu bilden, die auf die Pfeilspitzen ihrer Blasrohre aufgetragen wird.

## CAST (französische Fassung)

Kéria BABETTE DE COSTER  
Selaï MARTIN VERSET  
Jeanne LAËTITIA DOSCH  
Mutang BENOÎT POELVOORDE  
Along Sega PIERRE-ISAÏE DUC

## CREW

Regie CLAUDE BARRAS  
Drehbuch CATHERINE PAILLÉ, CLAUDE BARRAS  
Entwickelt in Zusammenarbeit mit MORGAN NAVARRO, NANCY HUSTON  
Schauspieldirektorin EMMANUELLE NICOT  
Regieassistentz DORIEN SCHETZ  
Produktionsleitung LUDOVIC DELBECQ  
Chefanimator ANTONY ELWORTHY  
Chef Kameramann SIMON FILLIOT  
Chef-Elektriker RÉMI BRISSAUD  
Chef Herstellung Marionnetten GRÉGORY BEAUSSART  
Chefin Marionnettenmaler SHOKO ROSTI  
Chef Kostüme ANNA DESCHAMPS  
Chef Ausstattung JEAN-MARC OGIER  
Chefin Set Dresser DIANE DE RIBAUPIERRE  
Chefin Accessoires DELPHINE DAUMAS  
Bildschnitt ANNE-LAURE GUÉGAN, CLAUDE BARRAS  
Animationsschnitt VALÈNE LEROY  
Chef Compositing CYRILLE DREVON  
Tonschnitt VALÈNE LEROY, CHARLES DE VILLE  
Musik CHARLES DE VILLE, NELLY TUNGANG  
Tonmix FRANCO PISCOPO  
Produktion NICOLAS BURLET  
Koproduktion LAURENCE PETIT, BARBARA LETELLIER, CAROLE SCOTTA, VINCENT TAVIER, HUGO DEGILAGE, ANNEMIE DEGRYSE, OLIVIER GLASSEY