Fabel für eine bedrohte Welt

Wilhelm Bittorf über die Verfilmung des Buches „Die unendliche Geschichte"

Die „Sassafranier" kommen als Greise zur Welt, werden im Laufe ihres Lebens immer jünger und sterben, wenn sie zu Säuglingen geworden sind. Die „Felsenbeißer" sind Riesen, die sich von Gestein ernähren und das Gebirge in vielen Generationen so zerknabbert und ausgehöhlt haben, daß es einem gigantischen Emmentaler Käse gleicht.

Im „Gräsernen Meer" einer Prärielandschaft stellen „Grünhäute" mit Pfeil und Bogen purpurfarbenen Büffeln nach. Winzige „Nachtalben" hängen an Fledermäusen wie an Hanggleitern und segeln im Dunkeln über das „Land der Singenden Bäume". Stets gutgelaunte und besonders den Kindern zugetane „Glücksdrachen" schwänzeln durch den Himmel wie ausgelassene Luftschlangen. Sogar „Wildweibchen" gibt es hier und dort – wenn ihr Treiben auch in Anbetracht des jugendfreien Charakters der ganzen Gegend strikt verborgen bleibt.

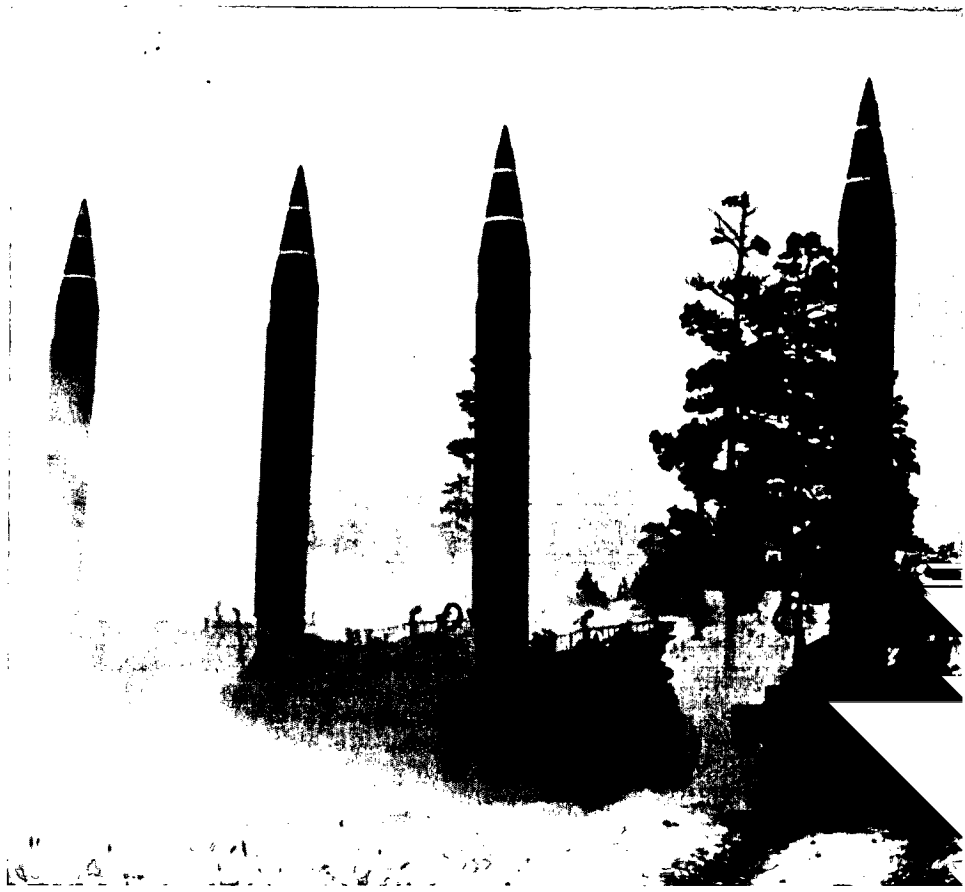
Frei von Schnörkeln und Umschweif ist allein der Name dieses Fabelreichs: „Phantásien". Mit all seinen liebenswerten und all seinen befremdlichen Geschöpfen aber ist dieses Phantásien von einem Unheil bedroht, das die Vorstellungskraft übersteigt.

Weder die Pest noch sonst eine Seuche breitet sich aus. Kein greifbarer äußerer Feind überfällt und verheert die phantásischen Gefilde. Auch zettelt Gaya, die „Finstere Fürstin", keine Rebellion an gegen das milde Regiment der „Kindli-

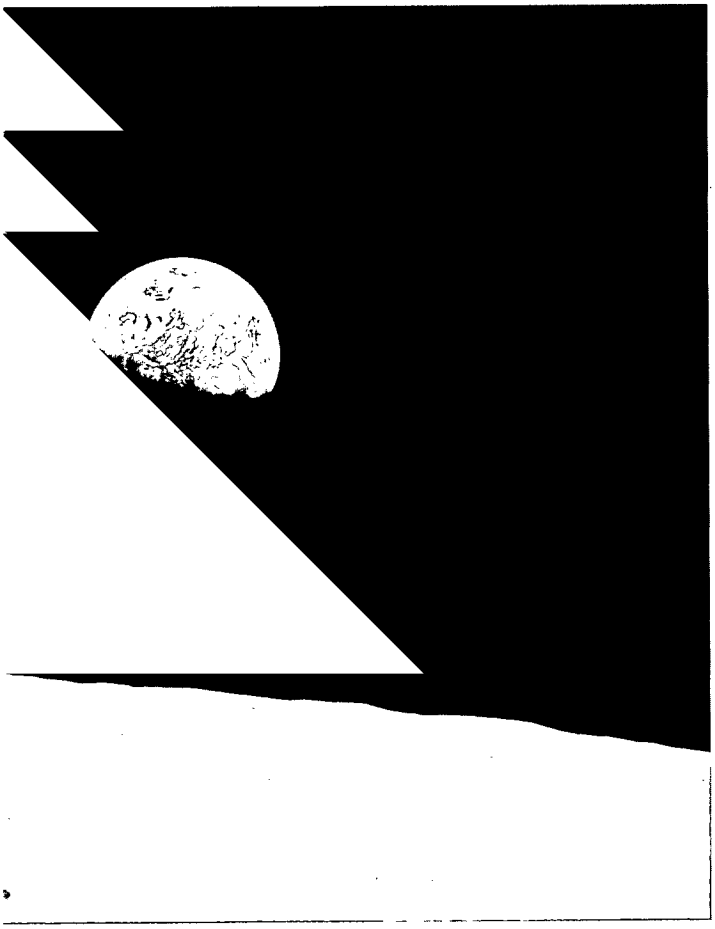


Filmdarstellerin Tami Stronach („Kindliche Kaiserin"), bedrohter Planet Erde*: „Dem





Bestseller-Autor Ende, Atomraketen: Poetisches Lichtspiel oder Katastrophenfilm?

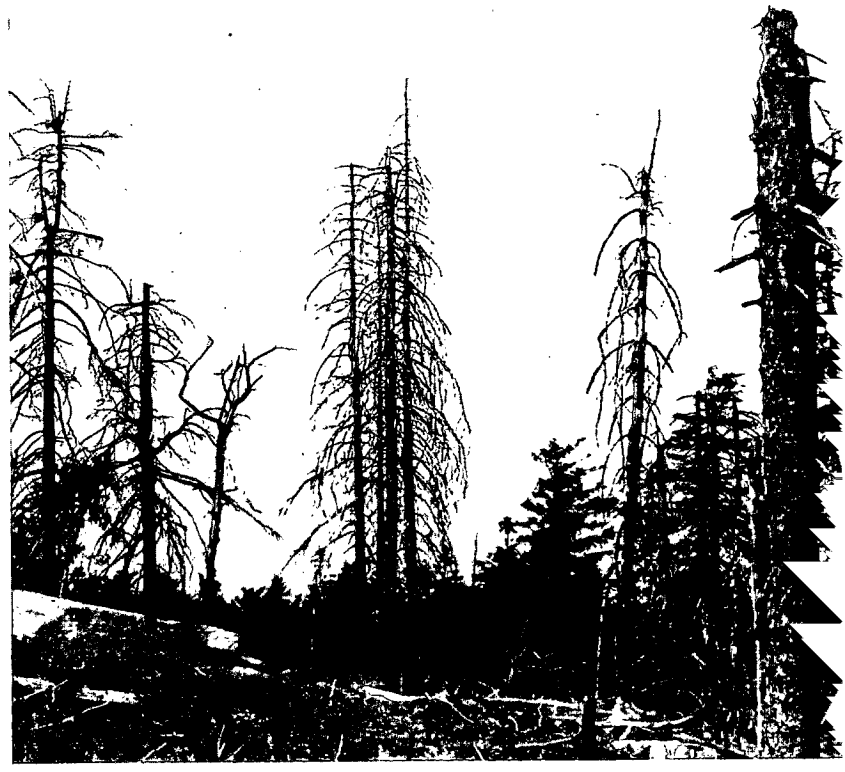




Atréju-Darsteller Hathaway: Ritt in die „Sümpfe der Traurigkeit"

Kinogänger klarmachen . . .





. . . daß die Welt, die der Rettung bedarf, seine eigene ist: **Bastian-Darsteller Oliver, sterbender Wald**

chen Kaiserin": Gayas Spukland ist von dem Verhängnis genauso betroffen wie das Revier der arglosen „Winzlinge", wie Riesen und Kobolde, wie alle Bezirke und Wesen dieses Märchen-Universums. Denn das grausige Etwas, das Phantásien attackiert, ist „das Nichts".

Satte Wiesen werden bleich wie Kalk, wenn das Nichts naht. Seen trocknen aus, bis auch ihr ausgetrocknetes Bett spurlos verschwindet. Urwälder verdorren und lösen sich auf – ins Nichtsein.

Wo das Nichts vorrückt, tut sich ein bodenloser Abgrund auf, von dem ein ungeheurer Sog ausgeht. Viele Bewohner Phantásiens fliehen davor, solange sie können. Andere dagegen, ihres Willens beraubt, ziehen wie Zombies dem Abgrund entgegen und springen ohne einen Laut hinein in die allesverschlingende Wesenlosigkeit. Ist das Fabelreich noch zu retten? Durch wen? Wie?

Ein irdischer Knabe, ein Träumer und Schmökerer namens Bastian Balthasar Bux liest in einem Buch, das allmählich magische Eigenschaften entfaltet, von Phantásiens Not. Erst ist er ungläubig, dann verstört, als ihm klar wird, daß die bedrohte Fabelwelt von Minute zu Minute und wie bei einer Fernseh-Direktübertragung untergeht, *während er davon liest.*

Die Schrecknisse, die das Buch erzählt, geschehen im selben Augenblick,

* Von Apollo-8-Astronauten aus der Mondumlaufbahn photographiert.



Regisseur Petersen, Darsteller Hathaway, Produzent Eichinger: „Welche Herzlosigkeit, Phantásien . . .

in Realzeit. Gebannt erlebt Bastian Bux die Abenteuer des tapferen Phantásierjungen Atréju mit, den die Kindliche Kaiserin beauftragt hat, Abhilfe zu suchen gegen das Nichts und gegen die zehrende Krankheit, von der sie selbst befallen ist.

Atréjus Wettlauf mit dem Untergang scheint aussichtslos, und mit begreiflicher Fassungslosigkeit erfährt der lesende Junge, daß die Kindliche Kaiserin nun nur noch eine Hoffnung hat: ihn, Bastian Bux. In höchster Bedrängnis fleht sie, er möge, metaphorisch gesprochen, seinen dicklichen Hintern endlich in Bewegung setzen und Phantásien retten, ehe es für immer zu spät ist. Nur ihm könne das gelingen – ihm, dem unscheinbaren Bastian, dem wenig heldischen und kummervoll in sich gekehrten Schulversager!

Bastian Bux folgt dem Ruf der Kindlichen Kaiserin – und eine schier unabsehbar wachsende Schar kindlicher Zeitgenossen jeden Alters folgt Bastian Bux. Sowenig sich der Knabe seiner Heilsmission entziehen kann, so widerstandslos erliegt das lesende Publikum einer Story, die es ungeniert mit dem Absonderlichsten fesselt und bestrickt: Aus Michael Endes „Unendlicher Geschichte", dem Buch der hanebüchenen Wunder, ist ein Buchwunder des Fernseh-Zeitalters geworden.

Im Herbst 1979 erschienen, hält es sich seit drei Jahren auf den vordersten Plätzen der Bestsellerliste. Fast eine Million Exemplare der deutschen Originalausgabe hat der kleine Thienemanns Verlag in Stuttgart bis zur Stunde verkauft.

Sie ist in 23 Sprachen übersetzt worden – auch ins Hebräische, Japanische, Isländische, Russische. Im Oktober bringt der Großverlag Doubleday die Phantásien-Fabel als „The Never Ending Story" mit einer Startauflage von 100 000 Stück in den USA heraus.

In einem nicht enden wollenden Schwall von Briefen bekunden die – überwiegend weiblichen – Leser aller Generationen, ja ganze Schulklassen dem 53jährigen Schriftsteller Michael Ende ihr Entzücken. Sie teilen ihr Leben „in die Phase vor und nach der Lektüre Ihres Buches" ein. Sie sind „randvoll gefüllt mit Ihrer ‚Unendlichen Geschichte'". Sie haben „das Buch leise gestreichelt . . . Es ist ja so schön" (dies von einer 88jährigen Berlinerin).

„Der Bastian war ich", schreiben sie. „Nach dem Lesen ist man ein anderer Mensch", berichtet eine Holländerin und meint, „daß die ‚Unendliche Geschichte' gerade noch rechtzeitig zu den Kindern kommt, denn viele stehen schon bereit, sich in das negative Nichts zu stürzen".

Nach allem, was er aus dem stimmenreichen Meer seiner Verehrer(innen) vernimmt, ist Michael Ende sicher, daß „ein nicht kleiner Teil der Friedensdemonstranten ‚Die Unendliche Geschichte' oder auch ‚Momo' im Marschgepäck hat" – Endes „Momo", die Legende vom (gewaltfreien) Kampf eines Mädchens gegen die „grauen Herren", die den Menschen die Zeit und die Daseinslust stehlen, wurde schon 1973 veröffentlicht und ist vom Erfolg der „Unendlichen" mit auf den Gipfel der Belletristik-Rangliste gezogen worden.

Was die „Fantasy"-Literatur angeht, hat die Phantásien-Saga im deutschen Sprachraum längst auch Tolkiens „Herrn der Ringe" und sein „Silmarillion" überflügelt. Keine echt oder zum Schein für die Jugend bestimmte Erzählung – „Tom Sawyers Abenteuer", „Alice im Wunderland", „Winnetou", „Der kleine Prinz" – hat je eine stärkere Resonanz gefunden, noch dazu bei sonst nicht eben bücherwurmigen Adressaten.

Das hat Folgen, die in diesen Wochen Gestalt annehmen, Folgen, die Endes Anhängerschaft mit bangen Ahnungen erfüllen und auch dem Autor selbst arg



Bavaria-Chef Rohrbach
. . . in die grelle Welt des Films zu zerren"

zu schaffen machen. Denn in München-Geiselgasteig, auf dem hohen Ufer über dem Nacktbadeplatz an der Isar, vollzieht sich in den Studios der Bavaria die unheimliche Begegnung der „Unendlichen Geschichte" mit dem Medium Film.

„Was für eine Herzlosigkeit", schilt ein Leser aus Köln den Autor, daß Ende seine Geschöpfe „aus dem phantásischen Reich in die grelle Welt der Projektionslampen zerren" lasse. Schon 1980 freilich haben der Verfasser und sein Verleger Hansjörg Weitbrecht die Verfilmungsrechte der „Unendlichen" vergeben, allerdings in der Erwartung, daß „ein leises und poetisches" Lichtspiel daraus entstehe.

Heute aber ist aus Endes Geschichte das ehrgeizigste und aufwendigste Filmprojekt geworden, das man in deutschen Landen je gewagt hat. „Dieser wahnsinnige Stoff", sagt Bernd Eichinger, „gibt uns eine Chance, die nicht noch einmal kommt."

Eichinger, Chef der Neuen Constantin, ist der 34jährige Turnschuhträger und Wunderbub unter den deutschen Filmproduzenten. Mit den Schlitzohren eines Roßhändlers aus Neuburg an der Donau (wo er als Arztsohn aufgewachsen ist) und dem Enthusiasmus eines Pfadfinderführers hat er die für hiesige Filmverhältnisse außerweltliche Summe von 60 Millionen Mark aufgetrieben.

Allein bei Warner Brothers in Hollywood hat er elf Millionen Dollar (oder mehr als 28 Millionen Mark) für die „Never Ending Story" lockergemacht – ein Kunststück, das in der Branche mehr bestaunt wird, als wenn er in seinen Turnschuhen trockenen Fußes über den Starnberger See gejoggt wäre.

Doch seit dem (von Eichinger produzierten) Heroin-Hit „Wir Kinder vom Bahnhof Zoo", vor allem aber, seit die Untersee-Saga „Das Boot" sechs Oskar-Nominierungen geholt und in Amerika als dritterfolgreichster Auslandsfilm aller Zeiten* überaus fette Beute gemacht hat – seitdem traut man deutschen Movie-Menschen wie Günter Rohrbach (Bavaria) und Bernd Eichinger Großproduktionen zu, die weltweit statt jung-teutonischer Seelenpein kassenstarke Gaff- und Schaulust verbreiten.

Eichinger und sein Ko-Produzent Dieter Geissler („Die flambierte Frau") holten sich „Boot"-Regisseur Wolfgang Petersen, 42. Sie holten sich den englischen Spezialeffekte-Hexer Brian Johnson, der am „Krieg der Sterne", Teil 2, mitgewirkt hat und an dem Schockstreifen „Alien".

Eine ganze Crew von Assistenten und Phantasiefiguren-Bastlern kam mit und ging in den Bavaria-Werkstätten unter einer Geheimhaltung ans Werk, als arbeiteten sie an einem Verfahren, mit dem man Raketen-Sprengköpfe in der

* Erfolgreichster Auslandsfilm in USA ist die französische Komödie „Ein Käfig voller Narren", gefolgt von Fellinis „La Strada".



„Poesie ist so wichtig wie Essen und Trinken"

Der Schriftsteller Michael Ende und seine Gemeinde

Ein korpulentes Ei thront auf einem Sessel, von Fahnen feierlich umweht. Gesichtslose kleine Straßenpassanten stehen davor wie lauter Schlamuffen und staunen es ehrfürchtig an.

Szenen wie diese und Fabelwesen wie der „Löwenengel" hören sich an wie Erfindungen Michael Endes. Doch sie stammen von seinem Vater, dem Maler Edgar Ende (1901 bis 1965), der in Hamburg aufwuchs, Rom liebte, in München lebte und zu den wenigen bedeutenden Surrealisten in Deutschland zählt.

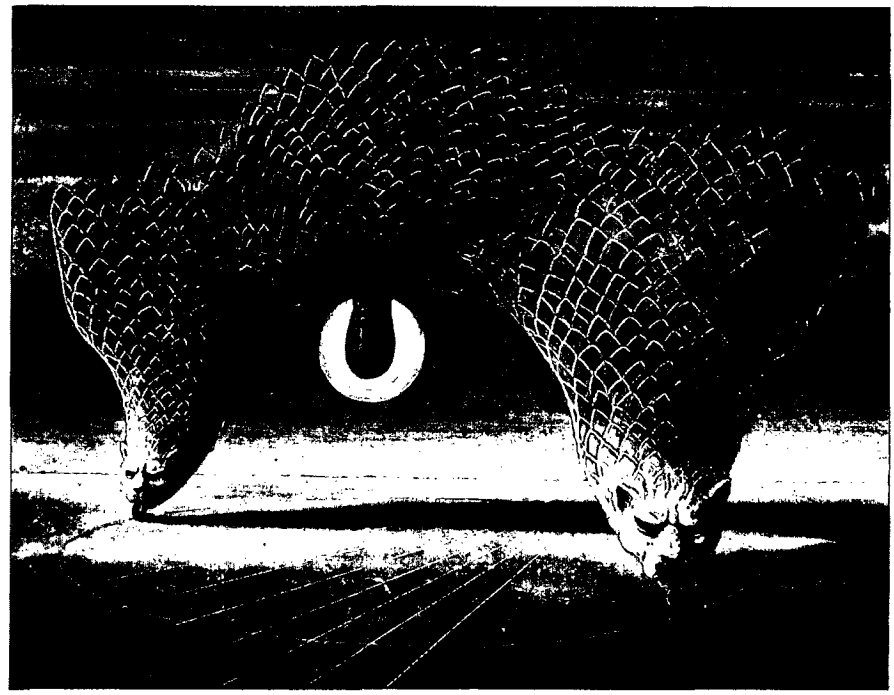
Angelehnt an die „metaphysische Malerei" des Italieners Giorgio de Chirico malte Edgar Ende visionär geweitete Seelenlandschaften und Traumfiguren mit kühlen Farben und der eisigen Genauigkeit, mit der er seinen Imaginationen „objektive Realität" verleihen wollte. 1936 verboten ihm die Nazis, seine Bilder auszustellen oder zu verkaufen. Als Heilgymnastin brachte seine Frau die Familie bis nach 1945 durch.

In der Maler- und Literaten-Bohème der inneren Emigration in Schwabing ist Michael Ende, Jahrgang 1929, aufgewachsen. 1940 kam er auf das humanistische Max-Gymnasium und blieb schon in der Sexta sitzen. Er wurde Jungvolk-Pimpf und scheiterte am Kruppstahl-harten Jugendideal des Führers. Denn alle Schulgreuel und alle Schlappschwanz-Schmach, die den empfindsamen Bastian der „Unendlichen Geschichte" bedrücken, hat der empfindsame Michael Ende original durchlitten.

Der Junge, der in der Turnstunde „wie ein Mehlsack" am Kletterseil hängt, der Außenseiter, der von den Lehrern „vor allen lächerlich gemacht" wird – das war kein anderer als der Autor selbst. Erst nach dem Krieg, in den letzten zwei Schuljahren, fand er auf der Waldorfschule in Stuttgart Erlösung.

Bis heute haben sich die Wunden, die kompensatorischen Tagträume und solitären Schmöker-Wonnen jener Tage bei ihm so frisch erhalten wie seine Ressentiments gegen die pädagogischen Repräsentanten der Erwachsenenwelt. Noch heute könnte man in seinem Gesicht den Jungen erkennen, der er war, wenn er es nicht hinter einem knisternden Erhard-Eppler-Bart verbergen würde. Wie kein anderer schien er von Anfang an prädestiniert, für Kinder zu schreiben und ihre Partei zu ergreifen.

Doch Michael Ende wollte es erst einmal anders. Nach Schauspiel-Lehre und Provinzbühne wollte er dem Theater Stücke schmieden, die den zuchtmeisterlichen Ansprüchen des Brechtschen Dramas genügen sollten. Als das hartnäckig



Edgar-Ende-Gemälde „Löwenengel": Traumfiguren in kühlen Farben

mißlang, „fraß ich mich vollkommen fest". Erst der Auftrag, eine Bilderzählung für Kinder zu betexten, brach den Bann. Frei von überreizten Ambitionen kam Ende locker ins Fabulieren. Auf einmal strömte er über von so erheiternd-hintersinnigen Einfällen wie den „Scheinriesen", die immer kleiner werden, je näher man ihnen kommt.

Er erzählte die Saga vom schwarzen Findelkind Jim Knopf, das von dem Lokomotivführer Lukas adoptiert wird und auf der Lok Emma, die auch schwimmen und fliegen kann, in China und in den rot-und-weiß-gestreiften Bergen bedeutend mehr erlebt als mit Nekkermann. Wo immer sie aufkreuzen, verbreiten Jim und Lukas good will und Versöhnlichkeit. Sogar Frau Mahlzahn, den Drachen, bekehren sie zur Sanftmut. Der Erfolg war da.

Doch der Jugendbuch-Preisträger sah sich bald in eine Kontroverse verstrickt, die ihn 1971 schließlich außer Landes nach Italien trieb – die Kontroverse um die Doppelnatur der Phantasie und ihrer Produkte, zu denen Ende im Grunde auch Kunst und Religion zählen würde. Sind Phantasiegeschichten, wie die Schmalspur-Marxisten der Studentenrebellion behaupteten, bloß Opium für die Jugend? Girlanden und Lampions zur Verzierung trister Verhältnisse? Fluchtwege aus der Realität und aus der Menschenpflicht, diese Realität zu verändern?



Surrealist Ende
Visionäre Seelenlandschaft

Oder ist die Phantasie nicht vielmehr, wie Ernst Bloch lehrte, der positive Ausdruck dessen, was Menschen hier auf Erden schon ersehnen? Müßte sie also nicht der Leuchtturm sein, der dem politischen Handeln die Richtung weist?

Michael Ende fand und findet es „borniert, solche Gegensätze zu konstruieren". Er glaubt, „daß Poesie und Kunst für den Menschen so lebensnot-

wendig sind wie das Essen und das Trinken". Jede „gelungene künstlerische Leistung" spiele immer auch „eine therapeutische Rolle", weil sie Menschen helfe, ihre Lebenskrisen zu bewältigen und mehr Klarheit zu gewinnen über sich und ihren „wahren Wunsch".

Denn Ende, vom Anthroposophen Rudolf Steiner beeinflußt und auf vertrautem Fuß mit allen Mystikern von Meister Eckhart bis Madame Blavatsky, wendet sich an die „Innenwelt", nicht an den politischen Tatendrang. Nicht die politisch-ökonomischen Machtverhältnisse sind nach seiner Ansicht vor allem schuld an den Plagen und Gefahren der Gegenwart. Schuld hat die „Innenwelt-Zerstörung", haben die „falschen inneren Einstellungen" der Zeitgenossen – ihre rastlose materielle Gier und ihr feindselig-selbstgerechter Eifer, alles Schlimme den anderen und anders Gearteten anzulasten: „Erst wenn sich diese Einstellungen ändern, können sich die politischen und sozialen Zustände wirklich bessern."

In Italien, dem „ewigen Gezänk daheim" entrückt, hoffte er auf den mediterranen Zusammenklang von Realem und Phantastischem, auf die Verschmelzung von Sinnlichem und Mystischem, die schon sein Vater in Rom – und im Surrealismus – gesucht hatte.

In den Albaner Bergen, nicht weit vom Sommersitz des Papstes, richtete Ende sich mit seiner Frau, der Schauspielerin Ingeborg Hoffmann, in einem kleinen Landgut inmitten von Olivenhainen ein. Der Einfluß seiner Frau wurde für ihn unentbehrlich und bestimmend. In „Die unendliche Geschichte" und in „Momo", berichtet er, sei kein Absatz hineingelangt, „den sie nicht laut vorgesprochen und gutgeheißen hat".

Trotzdem ist es dem Paar in der „Casa Liocorno" („Haus Einhorn") nicht vergönnt, ungetrübt Zweisiedelei mit Hunden und Schildkröten zu betreiben. Das liegt nicht nur daran, daß trampende Fans dort gehäuft „mit Schlafsack und Gitarre vor der Tür stehen und sagen: ‚He, Michael, wir wollen mit dir reden'". Doch es hängt ganz entschieden damit zusammen, daß die Resonanz von Endes Büchern keine literarische Erscheinung ist, sondern eine kultische.

Nicht Werbetrommeln, nicht kommerzielle Strategie und, nein, auch nicht die schriftstellerische Potenz des Autors haben seine Werke zu dem gemacht, was sie sind. Die Geschichte des von Ende bewunderten Franz Kafka über den Kaufmann Samsa, der sich in einen Käfer verwandelt, wäre großartig, auch wenn sie nie jemand gelesen hätte. Den Texten Endes dagegen haucht erst der Leserkreis den Lebensatem ein.

Der Kulturkritiker Hermann Bausinger spricht sogar von „Placebo-Effekten": Wie Patienten, die wirkstofflose Pillen einnehmen, verspürten die Leser von Endes schlichter Prosa Wirkungen, die im Text gar nicht angelegt seien. Die Leser selbst sähen die Dinge in Endes Legenden hinein, von denen sie beeindruckt seien, und schrieben dies dem Autor gut. Viel stärker als sonst in der Literatur, meint Bausinger, würden Endes Werke vom Publikum „mitproduziert" – was freilich für die volkstümlichsten Erzählungen, für Märchen und Sagen schon immer gegolten hat.

Michael Ende ist sich dessen in aller Bescheidenheit bewußt. Doch überkommen ihn auch Stimmungen, da glaubt er, aus dem bewundernden Raunen des Leservolks die Stimme eines höheren Wesens zu vernehmen, die ihn zu dichterisch-prophetischer Mission beruft. Dann nennt er seinen Bastian Bux in einem Atemzug mit Odysseus und „tut, als käme die ‚Unendliche Geschichte' gleich hinter dem Alten Testament" (Filmproduzent Eichinger).

Daß so viele Leser das Buch für etwas Sakrales halten, ist auch der Hauptgrund, warum dem Autor vor der Verfilmung der „Unendlichen" graut. Seine Gemeinde könnte sich verraten fühlen, wenn ein Werk, das sich gegen den kommerziellen Rummel der Gegenwart wendet, nun selbst „erbarmungslos vermarktet" werde: „Ich könnte mir selbst kein einziges Wort mehr glauben. Ich könnte keine einzige Zeile mehr schreiben. Für mich steht meine moralische und künstlerische Existenz auf dem Spiel."

Er und sein Verleger hätten dem zuverlässig vorbeugen können, wenn sie die Verfilmungsrechte nicht verkauft hätten. Aber welcher noch so gestrenge Fan wollte dem Autor nachträglich noch verübeln, daß er dieser Versuchung nicht Felsenbeißer-fest widerstanden hat?

Michael Ende ist kein Heiliger, auch wenn ihn noch so viele seiner Leser zu ihrem Guru machen wollen. Auch die Versuchung, eine solche Rolle zu übernehmen, ist groß – zumal für einen gelernten Schauspieler. Doch bisher sind Anwandlungen dieser Art noch immer von Skepsis und Selbsterkenntnis verscheucht worden: „Ich kann nicht der intime Freund von ein paar tausend Menschen sein, der Beichtvater und Tröster bei Seelenkummer."

Es müsse genügen, meint er, daß er sich als Schriftsteller bemühe, „den Menschen ein neues Gefühl für ihren Wert und ihre Bedeutung zu geben", damit sie sich nicht „in einem Anfall von Nihilismus und Barbarei selbst vernichten". Denn Michael Ende weiß sehr wohl, daß Phantásien erst dann endgültig verloren ist, wenn keine Menschen mehr nach Phantásien kommen, weil es keine Menschen mehr gibt.



Ende-Porträt „Michael Ende"
Prädestiniert, für Kinder zu schreiben

Luft anhalten und in Teegebäck verwandeln kann.

Kein Photo von einer der phantásischen „creatures", keine der Traumszenerien, die der surreale Ul de Rico aus Italien gemalt hat, keine Studio-Dekoration Rolf Zehetbauers soll irgendwo zu sehen sein, bevor die ersten Trailer in die Kinos kommen. Eichinger: „Man kann die creatures nicht isoliert zeigen. Erst wenn alle Elemente auf dem Film beieinander sind, fangen sie an zu leben."

Schon Mitte März haben die Dreharbeiten begonnen. Sie dauern bis Ende September. Am 6. April 1984 soll das Zwei-Stunden-Opus in den deutschen Filmtheatern starten. Mit nicht weniger als 1000 Kopien zugleich soll es im Herbst 1984 in den USA anlaufen.

Denn Eichinger und Petersen wollen die Goldjungen des amerikanischen Kinos, Steven Spielberg („E.T.") und George Lucas („Krieg der Sterne"), auf deren eigenem Terrain und in dem einzigen Filmgenre herausfordern, das zur Zeit zählt: „Fantasy". Mit der Kindlichen Kaiserin und dem Glücksdrachen Fuchur treten sie an gegen die waffenstarrenden Weltraum-Horden Hollywoods.

Aber wie verfilmen, was Ende-Fans in ihren Briefen für „unverfilmbar" erklären? Michael Ende sieht zürnend „einen Fantasy-comic" kommen, eine „Supereffect-show nach amerikanischem Vermarktungsmuster", einen „aufgemotzten Luxusdampfer, der nur leider in die völlig falsche Richtung fährt".

Er wäre, sagt der Vater Phantásiens, „lieber mit einem Ruderboot in die richtige Richtung gepaddelt". Aber die kommerziellen Interessen bei einer so aufwendigen Produktion „sind über meine

Vorstellungen von einem leisen Film, der zum Herzen der Zuschauer spricht, erbarmungslos hinweggegangen".

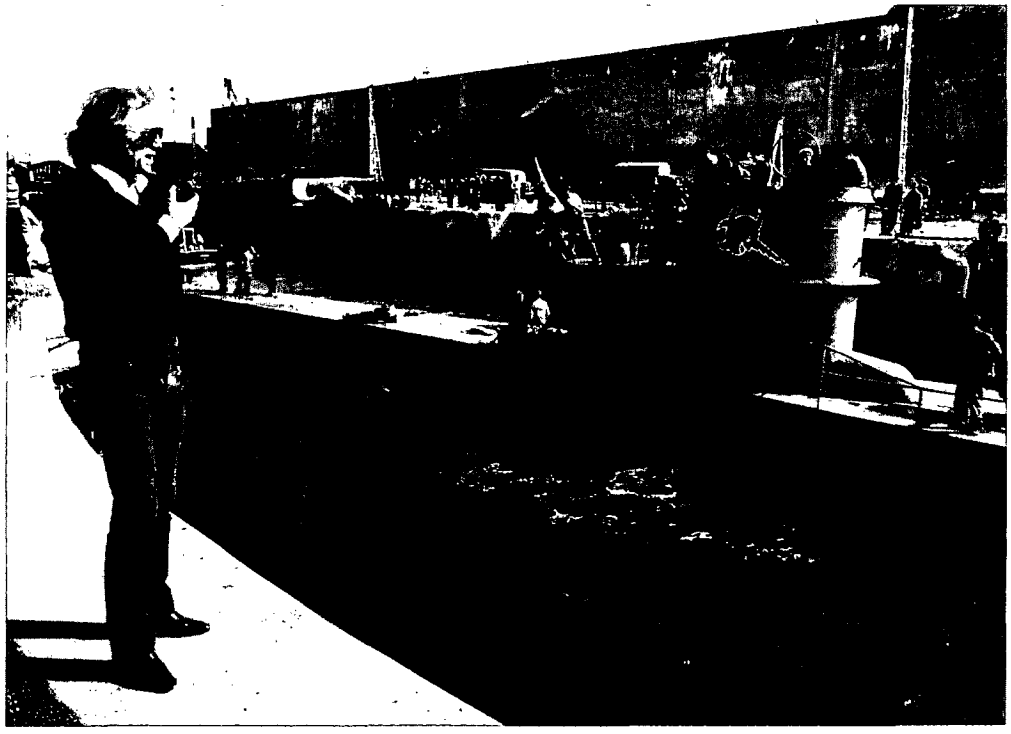
Bavaria-Chef Günter Rohrbach, der mit etlichen Millionen Mark Studiokosten am Risiko der Verfilmung beteiligt ist, bestreitet, daß der Zuschauer „mit Knalleffekten niederkartätscht" und seine Phantasie „plattgewalzt" werde: „Mit anderen Mitteln, aber mit der gleichen Hingabe wie Ende will der Film Anteilnahme an den Geschöpfen Phantásiens wecken. Wie bei dem Jungen Bastian Bux wird sich beim Kinogänger ganz stark der Wunsch regen, sich für eine bedrohte Welt zu engagieren."

★

Studiogelände der Bavaria, Halle 7. Der Felsenbeißer hockt auf einer Stellage und reißt in froher Erwartung die Augen auf, wenn der junge Mann, der vor ihm steht, die Hebel eines Mini-Gipsabdruck der Originalfigur abgenommen worden ist wie sonst der Bronzeabguß einer Plastik. Im Hohlraum hinter der geformten und grau in grau bemalten Schaumstoff-Hülle verbirgt sich Elektronik: 16 separate Systeme, gelenkt von acht Operateuren, die ein wenig abseits an Schaltpulten sitzen und auf Monitore starren, die ihnen das Gesicht des Ungetüms zeigen.

Über Kopfhörer erhalten sie Anweisungen, wie die Mimik aussehen soll, die sie mit ihren Systemen aus dem rauhen Antlitz des Felsenbeißers herauskitzeln können. Gehorsam legt er die Stirn in Falten wie ein besorgter Orang-Utan – elektrische Greifer hinter seiner Stirn helfen ihm dabei.

Er kann nervös mit seinen beweglichen Wimpern blinzeln und unruhig hin und her blicken, wenn andere Phantásier ihm vom Vordringen des Nichts berichten. Mit seinen großen blauen Glasaugen kann der Kunststoff-Klotz sonnig wie ein Alete-Baby, aber auch herzerweichend dämlich dreinschauen, kurz, seine Ausdrucksvielfalt kann sich mit der von Burt Reynolds und Raquel Welch durchaus messen.



Erfolgsautor Petersen („Das Boot"): Fette Beute in Amerika

Senders betätigt, mit dem man sonst Modellflugzeuge steuert.

Ein anderer Assistent bewirkt, daß die kuriose Kreatur mit ihrem wuchtigen Kiefer mahlt, als liefe ihr beim Anblick eines besonders appetitlichen Felsbrokkens das Wasser im Maul zusammen. Und ein Mordsmaul ist das, aus dem die Zähne – ganz der Beschreibung Michael Endes entsprechend – wie stumpfe Meißel herausragen. Einem Alpengipfel ähnlich verjüngt sich das Haupt des Felsenbeißers, das halslos auf dem ausladenden Leib sitzt. Seine hochgezogenen Schultern sind klobig und bemoost wie Findlinge.

Sein ganzer Körper erscheint steinern und schrundig, doch er besteht aus einer Schaumgummi-Haut, die von einem

Hat sein Bedienungspersonal sich eingeübt, gelingen dem Felsenbeißer mit seinem ungefügen Mundwerk auch die passenden Bewegungen für die Dialogsätze, die er sprechen muß. Eine rumpelnde menschliche Leihstimme kommt vom Tonband, wenn die Kamera ihn in Großaufnahme abbildet, während er verkündet: „Mein Volk hat mich zur Kindlichen Kaiserin geschickt, um Hilfe zu holen." Aber wäre er als Felsenbeißer ernst zu nehmen, wenn er nicht wirklich Steine verspeiste wie ein Gourmet?

Dafür liegen in Halle 7 auf einem Regal etliche Reihen gut faustgroßer Kiesel bereit, die im halben Licht ganz echt wirken. Sie sind indes von Requisiteuren aus Gips und Kalk präpariert. Sie haben eine verborgene Höhlung, die mit Steinstaub gefüllt ist.

Als alles fertig ist zum Drehen, hebt der Felsenbeißer den harten Happen in seiner Faust mit Andacht in die Höhe, beschnuppert ihn, krächzt „Hm, hm, angenehmes Bukett" und schlägt mit seinen Meißelzähnen zu. Der Schein-Stein zerbirst, der verborgene Steinstaub stäubt auf, und Krümel fallen in die Tiefe.

In einer anderen, woanders gedrehten Einstellung derselben Szene wird dann zu sehen sein, wie diese Krümel am Erdboden ankommen: Sie gehen wie ein schwerer Steinschlag auf den Nachtalb und den Winzling nieder, die dem hungrigen Riesen im Haulewald begegnet sind.

Nein, sagt Bernd Eichinger, es genüge heute nicht mehr, solche Phantasiefiguren und -szenen per Zeichentrick, sei er auch noch so ausgeklügelt, darzustellen. Und die lockere Muppets-Methode tauge nur für Komisches. In der „Unendlichen" aber werde selbst der Felsenbeißer, obschon am Anfang komisch, „gegen Ende (des Films) zu einer tragischen Gestalt, wenn ihm das Nichts alle seine Freunde entreißt".

Eichinger, für den die creatures inzwischen existenter sind als Vater und Mutter: „Grad' weil sie so ausgefallen sind, müssen wir die phantásischen Figuren möglichst detailgenau und realistisch – in ihrer Ungewöhnlichkeit – vor die Zuschauer stellen. Die Leut', wenn sie im Kino sitzen, sollen eben nicht denken ‚Ist ja sehr schön, aber doch bloß Phantasie und Firlefanz'. Sie sollen glauben, daß das, was sie sehen, völlig real ist und wirklich passiert."

Um auf den Felsenbeißer zurückzukommen – der müsse fürs Publikum „so unbestreitbar präsent sein wie John Wayne".

Studiogelände, Halle 4/5. Die größte Atelierhalle auf dem Kontinent, 50 Meter lang, 40 Meter breit, hat sich in einen Morast verwandelt. Viele Tonnen Moor-Modder, Torf und Erde, von Lastwagen herbeigekarrt, in ein Riesenbecken aus Plastikplanen gekippt und mit Feuerwehrschläuchen gewässert, liegen vor einem gemalten Rundhorizont, auf dem sich die Schlammwüste ins scheinbar Endlose fortsetzt. Tote Bäume stecken im Modder wie Skelette von Gekreuzig-

ten, stickiger Kunstnebel treibt darüber hin: eine zur Landschaft gewordene Dauerdepression.

Es sind die phantásischen „Sümpfe der Traurigkeit", die nun allerdings „Swamps of Sadness" heißen, so wie der Winzling in Frack und Zylinder, den der winzige Inder Deep Roy mit Aplomb spielt, „Teeny Weeny" genannt wird und der Felsenbeißer „Rockbiter". Denn das Drehbuch der „Never Ending Story" ist englisch abgefaßt, der Film wird in englischer Sprache gedreht – aus Rücksicht auf die vielen Mitarbeiter aus England, auf die Geldgeber und den Kinomarkt in Amerika, auf die englischsprechenden Hauptdarsteller.

„Broken english", die Lingua franca der Jetztzeit, hallt denn auch mit weißblauem Akzent durch die Studios, wenn nach „absolut quiet" und „fog forn swamp" gerufen wird.

„Äääänd *Äck*-tschen", kommandiert Regisseur Petersen. Die Kamera nebst Crew rollt auf Schienen am Rand des Morasts entlang. Sie folgt einem elfjährigen Jungen, der bis über die Knie im Dreck durch den Sumpf keucht und ein weißes Pferd am Zügel führt. Er hat lange Haare und einen trotzigen Mund. Dürftig bedeckt eine handgenähte Wildlederweste seinen schmalen braunen Oberkörper.

Atréju, der kleine indianische Jäger, ist auf seiner „Großen Suche" nach einem Mittel, die fortschreitende Vernichtung des Fabelreiches zu stoppen und das rätselhafte Leiden der Kindlichen Kaiserin zu heilen.

Jetzt bahnt sich Atréju einen Weg zur Uralten Morla, einer hügelhohen Riesenschildkröte, die als weise gilt, doch nur aus Altersresignation besteht, und deren Gesicht, wenn es zum Vorschein kommt, an Konrad Adenauer erinnert. Gähnend wird sie dem bestürzten Jungen erklären, daß ihr ganz gleichgültig sei, ob Phantásien mit ihr und allen anderen Wesen untergehe oder nicht: „Nichts ist wirklich. Nichts ist wichtig."



Erfolgsregisseur Spielberg („Der weiße Hai"): Goldjunge des Kinos

Aber noch hat Atréju die Sümpfe nicht bewältigt. Da bleibt sein Pferd Artax stehen und läßt sich durch keinen Zuruf, kein Zerren am Zügel zum Weitergehen bewegen. Artax versackt im Atelier-Morast, erst bis zum Bauch, dann immer tiefer. Der Schimmel, unheimlich genug, rührt sich nicht, wehrt sich nicht.

In den Sümpfen der Traurigkeit versinkt nur – doch der unweigerlich –, wer sich vom Elend der Gegend anstecken läßt, wer den Mut verliert und sich aufgibt. Ein schöner Einfall Endes, der in seinem Buch gleichwohl blaß und skizzenhaft bleibt. In der Halle 4/5 wird ein quälendes Erlebnis daraus.

Zwei Welsh-Araber-Schimmel, die einander gleichen, sind von zwei englischen Trainern über Wochen hin darauf dressiert worden, auf einer Hebebühne stehend bis an die Augen in Modderbrühe einzutauchen ohne zu scheuen oder wegzuschwimmen. Das am besten abgerichtete Tier wird Artax, das andere steht als Ersatz bereit.

Die Hebebühne, die Artax absenkt, ist im Sumpf verborgen. „Don't let the sadness get you!" schreit der schlammbeschmierte Atréju dem Pferd zu und fällt ihm um den Hals. „Please, boy, don't give up!"

Aber mit schrecklichem Fatalismus und zugleich in höchster Angst, schnaubend und mit hervorquellenden Augen geht Artax unter. Erst wenn nur noch Stirn und Schnauze zu sehen sind, stoppt die Hebebühne und stemmt das entgeisterte Tier wieder heraus ans Licht.

Noah Hathaway, „stoisch wie ein großer Häuptling" (Regisseur Petersen), kämpft sich immer wieder durch den fauligen Brei. Als Atréju und heilsuchender Parsifal der Kindlichen Kaiserin spielt der kleine Amerikaner die Hauptrolle in der Phantásien-Handlung, die Bastian Bux in dem magischen Buch miterlebt.

Seit seinem sechsten Jahr hat Noah in US-Fernsehserien gemimt, so in dem „Stars Wars"-Ableger „Battlestar Galactica". Er bekommt Schulunterricht von einem Privatlehrer. Seine Eltern, die mit von seiner Arbeit leben, betreuen ihn auch im Studio.

Für Eichinger und Petersen ist Noah Hathaway der „professionellste Junge", der für den aufreibenden Part weit und breit zu finden gewesen sei. Aber daß alle drei kindlichen Hauptrollen – Atréju, Bastian, Kaiserin – mit kleinen Amerikanern besetzt worden sind, liegt daran, daß dieser deutsche Film ganz auf



Erfolgsregisseur Lucas („Krieg der Sterne")*: Waffenstarrende Weltraum-Horden

* Mit Alec Guinness (l.) als Ben Kenobi.

den amerikanischen Markt angewiesen ist.

„Die USA stellen allein fast 65 Prozent des Welt-Kinomarkts in harter Währung", sagt Bernd Eichinger. „Eine Produktion, die 60 Millionen kostet, wird eine Pleite, wenn sie in Amerika nicht ankommt, da kann sie überall anderswo noch so glänzend gehen." Diese kommerzielle Zwickmühle funktioniert auch andersherum: Damit der Film in Amerika groß herausgebracht wird – und ankommt –, muß man 60 Millionen in ihn investieren.

Soviel aber wissen Produzent und Regisseur jetzt schon: Die Sequenz, wie Atréju in den Sümpfen sein Pferd verliert, wird beiderseits des Atlantiks auf den Fußböden der Kinos Feuchtgebiete aus durchweichten Papiertaschentüchern hinterlassen.

Halle 7, Blue Screen. Der Glücksdrache heißt im Film „Falkor", weil sein Originalname „Fuchur" in englischer Aussprache so klingt wie das, was Phantásien nicht zu haben droht: „Future" (Zukunft).

Der Drache (anders als im Buch) rettet den erschöpften Atréju aus den Sümpfen der Traurigkeit – ein schwieriger Trick mit zwei Paar Krallen, die am oberen Bildrand erscheinen und im Fluge zupacken. Fortan dient das nie verzagende Fabeltier dem Jungen auf seiner Suche zu Transport und Ermunterung.

Aufgekratzt hockt Atréju hinter dem Kopf des heiteren Monsters, dessen zehn Meter langer Leib ganz mit Flaumfedern und Schildpatt-Schuppen bedeckt ist. Mit seinem langen weißbehaarten Maul und kräftigen Gebiß, seinen Schlappohren und gütigen braunen Augen wirkt Falkor von vorn wie eine überdimensionierte Kreuzung zwischen Walt Disneys Goofy und Shree Rajneesh, dem hintergründig grinsenden Bhagwan.

Flügel hat er nicht, da Glücksdrachen – laut Michael Ende – trotz ihrer Größe „so leicht wie eine Sommerwolke" sind: „Sie schwimmen in den Lüften wie Fische im Wasser."

Das tut Falkor auch, obgleich er schwergewichtig vor einer großen blauen Plastikwand liegt. Windmaschinen pusten ihn an, daß ihm die Ohren flattern und der Junge sich an den Nackenhaaren festhalten muß. Die auf einem beweglichen Kran montierte Kamera legt sich in die Kurve, damit es im Film dann aussieht, als fliege der Drache Schleifen.

Der Kameramann richtet sich mit seinen Bewegungen nach Flugaufnahmen von einem Schneegebirge, die gleichzeitig auf einem Monitor ablaufen. An die Stelle des blauen Hintergrunds im Studio treten in einem neuen Verfahren die Flugaufnahmen. Beides, der windzerzauste Junge auf dem kurvenden Drachenhals und die überflogenen Berge, werden nahtlos miteinander kombiniert.

Das funktioniert sogar mit bloß gemalten Hintergründen, mit den leuchtend tiefen phantásischen Landschaften zum Beispiel, die Ul de Rico entworfen hat. Die meisten Szenen dieses Films, ob Drachenflug oder Uralte Morla tief im Sumpf, bestehen solcherart aus mehreren Bildebenen, die erst in der Endfassung einer Sequenz zueinanderfinden.



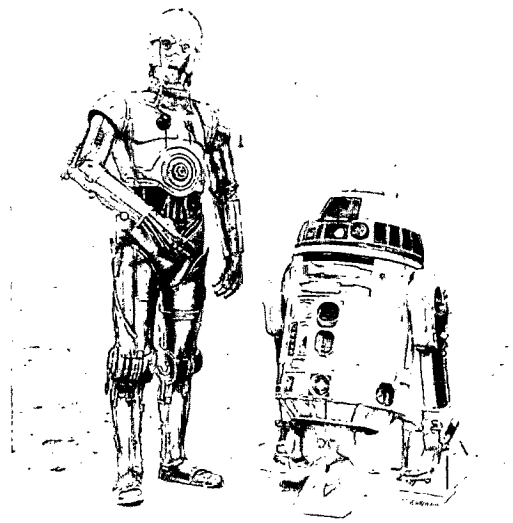
„Herr der Ringe" (Plakat)



„Der dunkle Kristall"



„E.T."



Roboter im „Krieg der Sterne"

Film-Fabelwesen

„Menschen leben von Mythen"

„Es ist bescheuert, gegen eine blaue Plastikplane anzuspielen", sagt der Nachtalb-Darsteller Tilo Prückner. „Aber in der kompletten Szene hockt dann da der Felsenbeißer."

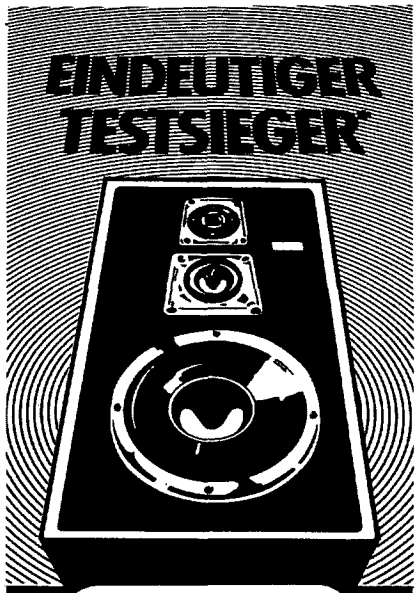
Szene 109, Kindliche Kaiserin mit Bastian. Es geschah, als Marilyn Monroe für ihren unvollendeten letzten Film nackt badete; aber es geschieht nicht oft in einem Filmatelier, daß die Bühnenhandwerker und Beleuchter, das Scriptgirl und die Leute an der Kamera eine Person, die erst noch gedreht werden soll, anschauen, als säßen sie im Kino und trauten ihren Augen nicht.

Doch sie tun es bei der Bavaria, Halle 6: Sie staunen die Kindliche Kaiserin an wie eine Erscheinung, die geradenwegs aus Phantásien zu ihnen hereingeschwebt ist. Eine zerbrechliche Zehnjährige sitzt da mit zurückgerafftem Haar und einem schmalen Diadem auf der Stirn, mit einem Gesicht aus lebendigem Porzellan, jung, doch alterslos und mit einer sanften Hoheit in ihrer Haltung, die selbst der Königin von Siam nicht ohne weiteres gegeben ist.

Tami Stronach, amerikanische Schülerin aus Berkeley in Kalifornien, hat sich durch einen Akt schierer Einbildungskraft zu Endes „Gebieterin der Wünsche" verklärt. Leid und Hoffnung im schmelzenden Blick, hat sie in ihrem Elfenbeinturm, vom nahenden Nichts umgrollt, auf Bastian Bux gewartet, der Phantásien retten und dafür einstehen soll, daß die „Unendliche Geschichte" nicht im Nirgendwo endet.

Jetzt ist er bei seiner Gebieterin, ist ganz allein mit ihr in der Dunkelheit, die das Nichts zurückgelassen hat. Er ist kein Dickerchen wie der Bastian im Buch. Er heißt Barrett Oliver, hat Sommersprossen und könnte mit seinen großen, grünbraunen Augen auch Linus, den lebensscheuen Jungphilosophen der Peanuts, überzeugend verkörpern.

Bis zum letzten Augenblick hat Bastian Bux im Film wie im Buch gezögert, den Glaubenssprung an die Seite der



Magnat

All Ribbon 10 P
mit Flachdrahttechnik

★ **stereoplay** (Vergleichstest) Mai 1983

★ **Ein neuer Star am Boxenhimmel**

★ Als die Tester auf die Magnat All Ribbon 10 P umschalteten, ging eine neue Dimension auf. Selten zuvor hörten die Tester einen so feinzeichnenden und ortungsscharfen Lautsprecher

★ Für Größe und Volumen bietet die All Ribbon 10 P fast Perfektes:
Klangneutralität für wenig Geld

★ Bereits nach kurzer Zeit wurde klar, daß sich die Konkurrenz in Zukunft am Magnat-Maßstab messen lassen muß.

Verbessern Sie hörbar den Klang Ihrer Hi-Fi-Anlage

Wir schicken Ihnen gerne Prospekte und Testberichte über den

eindeutigen Testsieger: All Ribbon 10 P

von

Magnat

MAGNAT ELECTRONIK GMBH & CO KG
Postfach 501606 · 5000 Köln 50



Zerstörtes Hiroschima nach dem amerikanischen Atombombenangriff im August 1945:

Kindlichen Kaiserin zu wagen. Bis zuletzt hat er gemeint, was mit Phantásien geschehe, sei „bloß eine Geschichte".

Er wollte nicht wahrhaben, daß ausgerechnet er als Retter ausersehen sei, daß es trotz der offenbar unaufhaltsamen Übermacht der Ereignisse gerade auf ihn ankomme. Drehbuch, Szene 109:

> BASTIAN (zur KINDLICHEN KAISERIN): Ich habe einfach nie gedacht . . . daß ich . . . wichtig bin . . . daß irgendwas . . . von mir abhängt.
>
> (Extreme Großaufnahme der KINDLICHEN KAISERIN. Sie schaut BASTIAN in die Augen.)
>
> KINDLICHE KAISERIN (sanft): Du bist wichtig.

★

Eine Welt, vom Nichts des totalen Verlöschens bedroht; sterbende Wälder; die zerstörte „Spukstadt", in die Atréju sich verirrt: Das sind für den Zeitgenossen keine ganz unvertrauten Bilder, keine völlig fremden Vorstellungen.

Erinnern sie nicht an die reale Erde und ihr mögliches Schicksal? Oder andersherum gefragt: Wie kann ein Mensch *nicht* an die reale Naturzerstörung, *nicht* an die realen atomaren Gefahren denken, der von Endes fressendem Verhängnis liest?

Stehen die Erdbewohner nicht genauso dem Nichts gegenüber wie die Phantásier? Droht das Leben auf dem Globus nicht genauso an Phantasielosigkeit zugrunde zu gehen und an den falschen, haßerfüllten Phantasien?

Und doch hat anfangs kaum ein Leser der „Unendlichen Geschichte" bewußt diese Parallele gezogen. Rezensenten, die das Buch in den Monaten nach seinem Erscheinen besprachen, haben das Nichts vage als eine Art Krebs umschrieben, wenn sie nicht überhaupt bloß von der Bilderpracht und den mythischen Anspielungen des Textes schwärmten. Ein einziger raunte, Michael Ende wolle seine Zeitgenossen „mit den zerstörerischen Kräften in der Welt" konfrontieren – deutlicher wurde auch er nicht.

Alle Leser(innen), die sich dazu äußern, halten das Nichts erst einmal für ein psychisch-religiöses Phänomen. Sie betrachten es als Symbol für Gemütsarmut und innere Leere, für die „seelische Entwurzelung", die das Dasein des Zivilisationsnomaden fad und flach macht.

Die von Banalität betäubte Vorstellungskraft wachzuküssen, die innere Leere mit dem Zauberwald Perelin aufzuforsten, die Leser zu ermutigen, sich wie Bastian ein eigenes Phantásien als Fluchtburg der Seele zu schaffen – darin vor allem hat man Mission und Wirkung von Endes Buch gesehen.



„Kein Auge kann es aushalten, ins völlige Nichts zu blicken"



Bibel-Legende Sodom und Gomorrha: Das mystische Feuer wird Wirklichkeit

Auch der Autor hat nach eigenem Bekunden keineswegs an einen Atomkrieg gedacht, als er die „Unendliche Geschichte" von 1977 bis 1979 zu Papier brachte. Er dachte an „Nihilismus", an „Sinnverlust und Entfremdung". Ihn inspirierten altorientalische Mythen vom ewigen Wechsel zwischen Schöpfung und Vergehen, Tod und Neugeburt.

Aber es wäre ja nicht das erste Mal, daß eine Sage, eine mythische Geschichte einen Bedeutungswandel erfährt, daß sie anders verstanden wird: Die Leute, die geschildert haben, wie das Feuer auf die Stadt Gomorrha herabregnet, haben auch nicht an Brandbomben gedacht.

Anhänger der Friedensbewegung, das ist auch Michael Ende klar, sehen „vor allem das totale Bedrohtsein". Auch er selbst habe deutlicher als früher begriffen: „Der Kreislauf der Schöpfung selbst steht auf dem Spiel."

Deshalb ist das Nichts der große, zentrale Einfall in der „Unendlichen Geschichte" – der Einfall, der die Phantásien-Fabel von allen anderen populären Mythen unterscheidet. Er erhebt sie prophetisch über den Rest der zeitgenössischen Sagenwelt.

In dem Fantasy-Roman „Der Herr der Ringe", den der englische Sprachforscher und Mystiker John R. R. Tolkien ersonnen hat, zum Beispiel bedroht das böse Königreich Mordor, der Quell allen Übels, das freundliche Auenland, das von den liebenswerten Hobbits bevölkert wird. Aufgrund ihrer friedfertigen Gesinnung neigen die Hobbits freilich zum Illusionismus. Sie sind außerstande, die mordorianische Gefahr zu erkennen und eine funktionierende Abschreckung gegen die Bösewichte aufzubauen.

Darum wären die Hobbits längst ausgerottet oder unterjocht, gäbe es nicht einen lichten Magier namens Gandalf, der das Auenland immer wieder geduldig und treu vor den Übergriffen Mordors bewahrt.

Spottlustig hat ein Landsmann Tolkiens, der Historiker und Abrüstungs-Befürworter Edward P. Thompson, diese Story als „eine Art Nato-Mythos" entlarvt: „Die Hobbits, das sind die Westeuropäer, die sich der finsteren Mordor-Russen nicht zu erwehren wissen. Die Gandalf-gleiche Lichtgestalt aber, die das Unheil von Europa abwendet, ist der amerikanische Präsident mit all den Wunderwaffen, die ihm zu Gebote stehen."

Eine noch erfolgreichere Sage unserer Tage ist die Kino-Trilogie „Krieg der Sterne". In dem Weltraum-Epos wimmelt es von Wunderwaffen und futuristischer Technik. Doch sein Grundmotiv ist so mittelalterlich wie bei Tolkien, nur noch primitiver, grobschlächtiger, anachronistischer.

Im Auftrag des „bösen Kaisers" hat dessen gepanzerte Soldateska das „Galaktische Imperium" errichtet, das die ganze Milchstraße zu versklaven gedenkt. Doch um die stolze Prinzessin

Leia scharen sich Rebellen, die den Kampf um die galaktische Freiheit wagen. Beherzten blonden Burschen wie Luke Skywalker und Han Solo stehen beherzte Roboter zur Seite, so der vielgeliebte „R2-D2", der einem aufgeregten Müll-Zerkleinerer ähnelt und sich wie ein Löwe gegen die Imperiumsknechte schlägt.

Dreiteilig und insgesamt sechs Stunden lang wogt das interstellare Gemetzel, das ganze Planeten zerfetzt, vom einen Ende der Galaxis zum anderen. Dann triumphiert die „Rebellen-Allianz" (wer sonst?) über das Imperium und seinen rabenschwarzen Heerführer Darth Vader, den abtrünnigen Kreuzritter, den Laserstrahl-Luzifer.

Seit Menschen Mythen wie diese erfinden und abwandeln, tun sie es nicht bloß



„Krieg der Sterne"-Bösewicht Darth Vader: Luzifer des Laserstrahls

aus Lust am Spintisieren. Mythen sind allemal dramatisierte Weltanschauung, Selbstrechtfertigung, Wunsch- und Haßprojektion – und prägen umgekehrt Gemüt und Wirklichkeitsverständnis derer, die sie in sich aufnehmen. „Menschen", sagt Michael Ende, „leben von Vorstellungen, die ihr Urteilen und Handeln bestimmen."

Deshalb war es kein Zufall, daß die Rede Ronald Reagans, in der er die Sowjet-Union als „Zentrum des Übels in der modernen Welt" und als Sphäre „spiritueller Finsternis" brandmarkte, in den Medien sogleich „die Darth-Vader-Rede" genannt wurde.

Der Präsident hatte die Kremlherren mit dem galaktischen Erzschurken gleichgesetzt und die östliche Supermacht mit dem „Evil Empire" aus „Star Wars". Er hatte kundgetan, daß er genau wie dieses für Kinder und Halbwüchsige bestimmte Lichtspiel-Opus an der Vorstellung festhält, das Ringen zwischen Gut und Böse, Licht und Dunkel, good guys und bad guys sei der innerste Beweggrund des Weltgeschehens, jetzt und immerdar – bis zum Endsieg der good guys.

In dieser Ideologie gibt es noch immer nicht das atomare Nichts, das *beide* Parteien eines solchen Ringens auslöschen und ganz allein obsiegen, ganz allein übrigbleiben wird, wenn die Rivalen ihren verblendeten Streit auf die Spitze treiben. Bis heute verleugnet die Herr-der-Ringe-Mentalität die Konsequenz aus der Kernspaltung. Starrsinnig trägt das Krieg-der-Sterne-Weltbild dazu bei, die Erde unbewohnbar zu machen wie den Mars.

„Kein Auge", schreibt Michael Ende, „kann es aushalten, ins völlige Nichts zu blicken" – so wenig wie in einen Atomblitz. Und gleich einem Atomblitz enthüllt das Nichts, wie hirnverbrannt die Verteufelei ist und wie elementar das Gemeinsame der Erdbewohner, das ein anderer amerikanischer Präsident, John F. Kennedy, vor zwanzig Jahren beschwor:

> Wir alle bewohnen diesen kleinen Planeten. Wir alle atmen dieselbe Luft. Uns allen ist die Zukunft unserer Kinder teuer. Und wir sind alle sterblich.

Gar nicht mit ausdrücklichem Vorbedacht, doch um so eindringlicher führt eine eben abgedrehte Sequenz des Films den Irrwitz ost-westlicher Konfrontation am Rand des Abgrunds vor: In der „Ruinenstadt", die vom Nichts schon fast umzingelt ist, trifft Atréju auf den „Gmork", eine Art Höllenhund, der den Indianerjungen verfolgt, aber dessen Spur verloren hat.

An beiden zerrt schon der Sog des Nichts, Staub wirbelt auf, die Ruinenmauern wanken, und doch gehen Atréju und der Gmork noch aufeinander los. Drehbuch: „Während die Welt um sie herum endet, packt Atréju ein spitzes Stück der Mauer, die zerborsten ist, und hält es wie einen primitiven, aber tödlichen Dolch . . ."

★

Die junge Dame liegt gefesselt auf den Eisenbahnschienen. Der Expreßzug naht. Auf seinem braven Roß galoppiert der Verehrer der jungen Dame querfeldein dem Bahndamm zu. Wird er die Gefesselte erreichen, ehe der Expreßzug sie zermalmt?

Der Film nach der „Unendlichen Geschichte" hält sich an diesen altehrwürdigen Kintopp-Spannungsknoten. Eichinger und Petersen beschränken sich auf die erste Hälfte von Endes Buch: Wird Atréju Hilfe finden? Wird Bastian Bux begreifen, worum es geht, und rechtzeitig bei der bedrängten Kindlichen Kaiserin sein?

Das Problem ist nur: Die Hindernisse, die Bastian überwinden muß, sind unsichtbare innere Schranken, sind Skepsis, Ohnmacht, fehlendes Selbstvertrauen. Und die heranfauchende Expreßzug-Lokomotive – ist das Nichts.

Wie in Endes Erzählung schwänzt Bastian den Unterricht und liest das magische Buch versteckt auf dem Dachboden des nun freilich nordamerikanischen Schulgebäudes, das die Motivsucher der Produktion in Vancouver an Kanadas Westküste aufgespürt haben. Dort sollen Anfang September auch die Szenen in und um Bastians Vaterhaus gedreht werden.

Zwischen den Ereignissen in Phantásien erscheint also immer wieder Barrett Oliver als Bastian auf dem Speicher und zeigt die wachsende Betroffenheit, mit der der Junge auf diese Geschichte reagiert, seine brüderliche Bewunderung für sein tapferes Wunsch-Ich Atréju, seinen Widerstreit zwischen ernüchterndem Zaudern („Das gibt's doch nicht . . . Ich kann's nicht glauben") und verliebtem Wagemut, wenn die Kindliche Kaiserin ihn (und die Kinogänger) mit einem Blick anschaut, der Granit zu Gelatine machen könnte – und Memmen zu Lebensrettern.

Die Zuschauer, hofft Regisseur Petersen mit der ihm eigenen Gewißheit, „identifizieren sich noch intensiver mit Bastian als die Leser. Mit Bastian zusammen wachsen sie in die Phantásien-Geschichte hinein. Sie erleben seine Außenseitersituation in der Schule und seine Empfindungen bei der Lektüre mit. Sie stehen vor derselben Entscheidung wie er: Phantásien und damit auch ihre eigenen Träume und Hoffnungen ernst zu nehmen oder nicht".

Doch das Nichts: Wie bei allem, was Ende kreuchen und fleuchen läßt, zeigt man das Nichtsein, das zwar – ähnlich dem potentiellen Atomkrieg – als Drohung vorhanden, aber unvorstellbar ist?



Friedensdemonstration in Bonn (1982): „Du bist wichtig"

Petersen: „Das Nichts können wir nur durch seine Wirkung auf das Bestehende zeigen." Dabei kam ihm seine filmische U-Boot-Erfahrung zustatten: Die Männer in der Stahlröhre unter dem Meer sehen bei einem Wasserbombenangriff ja auch *nichts* von der Explosionsgewalt, die sie zerquetschen soll. Sie können sie nicht aufzucken sehen, nicht abschätzen, sich nicht davor schützen. Sie bekommen nur die Wirkung zu spüren, und eben darin liegt der besondere Horror.

Beängstigend genug schlägt dieser U-Boot-Effekt durch, wenn auf dem Spannungsgipfel des Films das Nichts auch den Elfenbeinturm angreift, auf dem Atréju und die Kindliche Kaiserin ihres Retters Bastian harren. Unter grausigem Grollen zerrt und rüttelt unsichtbare Zerstörungswut am Turm; Risse klaffen auf; Atréju wird zu Boden geschleudert wie die Sailors in Buchheim-Petersens U 96.

Doch es gibt wenig, was das Nichts nicht außerdem vermag: Riesen, die es von innen her infiziert, schrumpfen unter Wehklagen zu Tennisbällen. Das wilde Vakuum reißt Urwaldbäume mit der Wurzel aus und schluckt die Sterne wie ein kosmischer Staubsauger.

Beklommenheit flößen dem Betrachter die „Nichts-Himmel" ein, mit denen Brian Johnson und seine Trickster seit Monaten experimentieren. In einen Wassertank aus Kristallglas lassen sie Farbemulsionen einziehen, die sich verteilen und, mit der Kamera festgehalten, ungeahnte Himmelserscheinungen bilden – weder Orkanauge noch Nordlicht noch Abendglühen. Eher lassen diese auf der Leinwand des Vorführraums riesigen, giftfarbenen Spiralen an einen Himmel denken, in dem einige Zeit zuvor ein paar Megatonnen-Bomben zuviel explodiert sind.

Ausdauernd hat Michael Ende sich mit den Filmleuten auseinandergesetzt, hat „nächtelang durchdiskutiert" und sich bemüht, dem standzuhalten, was Herman Weigel, Dramaturg der Neuen Constantin, „Eichingers gnadenlosen Charme" nennt.

Er hat von sich aus die Reduktion des Filmstoffs auf die erste Hälfte der „Unendlichen Geschichte" akzeptiert. Er hat zunächst auch die „kulturimperiale Ironie" hingenommen, daß „ein deutscher Film so amerikanisch wie möglich ausschauen muß, um an das Taschengeld der amerikanischen Kids und Teenies heranzukommen".

Aber sein Unbehagen wuchs und entlud sich, als Wolfgang Petersen das von Ende gebilligte Drehbuch zusammen mit einem kalifornischen Filmautor Anfang dieses Jahres nochmals umschrieb. Der öffentliche Protest, den Ende daraufhin im März erhob, „war in einigen Punkten in der Sache richtig", sagt Dramaturg Weigel. „Das wollten wir selbst noch reparieren."

So wollten die amerikanischen Partner, „der Bastian solle, kaum hat er sich endlich nach Phantásien durchgerungen, am Schluß des Films schleunigst wieder nach Hause zurückkehren" – mit einem Stein vom Felsenbeißer als Andenken und einem wissenden Lächeln im Gesicht. Weigel fand das „gaga".

Jetzt soll der Junge, dem ursprünglichen Plan entsprechend, am Schluß in Phantásien bleiben, um dort seinen eigenen abenteuerlichen Entwicklungsroman zu erleben, wie ihn Ende im zweiten Teil der „Unendlichen" schildert.

Doch wenn Michael Ende sich heute gegen den bloßen Gedanken einer filmischen Fortsetzung aufbäumt wie der Löwe Graógramán, dann nicht wegen einzelner Punkte der Dramaturgie. Ihm mißbehagen die ganze, „auf den äußeren Effekt fixierte" Richtung und die „Lautstärke" des entstehenden Lichtspiels. Der Kern seiner Einwände betrifft das zentrale Phänomen des Werks, das Nichts.

„Das Nichts", so Ende, „ist ein schweigendes, saugendes, langsam, aber unaufhaltsam vordringendes Aufzehren von Phantásien. In Petersens Drehbuch wird man schon beim Lesen taub von Erdbeben, Wirbelstürmen, Krachen und Donnern."

Mit dem Recht des Erfinders der Geschichte beharrt er auf ihrem rein „innenweltlichen" Charakter: Ein Symbol der Seele, Phantásien, wird von der Seelenlosigkeit des Nichts symbolisch und unblutig „aufgezehrt". Eichinger und Petersen dagegen machten „einen Katastrophenfilm" daraus.

Es ist wahr: Das Zauberreich gewinnt in den bisher gedrehten Teilen des Films den Anschein einer überzeugend realen Existenz. Es wird so anziehend lebendig, daß seine höchst reale Zerstörung auf Bastian und den Zuschauer um so schmerzlicher, um so weniger erträglich wirkt. Sie ist gar nicht mehr symbolisch.

Gerade darin aber könnte die Faszination des Films für ein Publikum liegen, das selbst auf einem bedrohten kleinen Planeten lebt. Mit nur ein wenig erlaubter Phantasie könnte man in der phantásischen Filmversion sogar eine große Paraphrase über die beiden Grundmotive der Friedensbewegung entdecken. Motiv eins: Die Bedrohung ist total, aber abwendbar.

Motiv zwei: Es kommt auf jeden einzelnen an, mag er sich auch noch so ohnmächtig und unwichtig fühlen. „Du bist wichtig", spricht die Kindliche Kaiserin.

Und wäre es so schlimm, wenn die Zuschauer durch Petersens Nichts ein wenig eine Vorstellung vom Unvorstellbaren bekämen? Wenn ihnen in Phantásien aufginge, daß die Welt, die der Rettung am dringlichsten bedarf, ihre eigene ist? ◆