

DER KLANG DER STRADIVARI

Frankreich 2025, 102 min.

Originaltitel	LES MUSICIENS
Regie	Grégory Magne
Drehbuch	Grégory Magne in Zusammenarbeit mit Haroun
Musik	Grégoire Hetzel
Darsteller:innen	Valérie Donzelli, Frédéric Pierrot, Mathieu Spinosi, Emma Ravier, Daniel Garlitsky, Marie Vialle u.a.
Kamera	Pierre Cottureau
Schnitt	Béatrice Herminie
Produktion	Frédéric Jouve (Les Films Velvet) et Pierre-Louis Garnon (Baxter Films)
FSK	0
Kinostart	06.08.2026



Synopsis

Endlich schafft es Astrid Thompson, den Traum ihres Vaters zu verwirklichen: Vier Stradivari Instrumente für ein einmaliges Konzert zusammenzubringen, auf das Musikliebhaber:innen aus aller Welt gespannt warten. Doch die vier Musiker:innen Lise, George, Peter und Apolline, die für diesen Anlass engagiert wurden, sind nicht in der Lage, harmonisch miteinander zu spielen. Eine Ego-Krise folgt der nächsten. Ohne eine Lösung in Sicht sieht sich Astrid gezwungen, den einzigen zu holen, der ihrer Ansicht nach das Konzert noch retten kann — Charlie Beaumont, den Komponisten der Partitur. Nun liegt es an ihm, aus vier Einzelkämpfer:innen ein Quartett zu formen und den unvergleichlichen Klang der Stradivari zum Leben zu erwecken.

Altersempfehlung ab 7./8. Klasse

Fächer Musik, Kunst, Französisch

Themen Kammermusik, künstlerische Identität, Teamwork, Sozialdynamik, Kreativität, Perfektionismus, Komponieren

ANMELDUNG ZUM KINOBESUCH

Kontaktieren Sie das Kino Ihrer Wahl für eine Schulklassenvorstellung.

Wenn Sie dabei oder bei der Auswahl des Films Unterstützung wünschen, wenden Sie sich an Martin Kiebeler via schulkino@weltkino.de vom Weltkino Filmverleih, der bei der Umsetzung hilft.

Wichtige Angaben:

- Kinobesuch Datum/ Zeitfenster / Uhrzeit Wunschkino / Ort
- Anzahl Schüler:innen / Anzahl Lehrer:innen / Schule
- Ansprechpartner:in / Tel. und E-Mail-Adresse für Rückfragen

INHALT DES FILMHEFTES

AUFGABEN UND IMPULSE FÜR DEN UNTERRICHT	4
VOR DER FILMSICHTUNG.....	4
UNMITTELBAR NACH DER FILMSICHTUNG	6
ANREGUNGEN FÜR DIE NACHBEREITUNG IM UNTERRICHT	7
HINTERGRUNDINFORMATIONEN	11
REGIE-STATEMENT VON GRÉGORY MAGNE	11
EINE KURZE GESCHICHTE DES STREICHQUARTETTS	13
INTERVIEW MIT GREGOIRE HETZEL (FILMKOMPONIST)	15
AUFBAU EINER VIOLINE.....	20
WER WAR ANTONIO STRADIVARI ?	22
INTERVIEW MIT FRANÇOIS ETTORI UND THIBAUT PAILLER (GEIGENBAUER)	24
DIE ARBEIT VON KAMMERMUSIKER:INNEN — FOKUS STREICHQUARTETT	28
DIE (UN)GESCHRIEBENEN GESETZE DER KAMMERMUSIK – zum Schmunzeln und Nachdenken.....	30
INTERVIEW MIT DANIEL GARLITSKY (SCHAUSPIELER UND MUSIKALISCHER LEITER)....	31
WEITERFÜHRENDE LINKS IMPRESSUM	35

AUFGABEN UND IMPULSE FÜR DEN UNTERRICHT

VOR DER FILMSICHTUNG

Im Rahmen eines Kinobesuchs geht es in erster Linie ums Erleben, nicht ums Lernen. Zur Vorbereitung können vorab die Vorstellungen und Erwartungen an den Film reflektiert und besprochen werden. Idee ist es, eine freudige und neugierige Erwartungshaltungen aufzubauen.

I. Vorbereitung mit dem Trailer

1. Gemeinsam wird der Filmtrailer geschaut:
www.youtube.com/watch?v=p2bZD2MaQ5U

2. Anschließend können Eindrücke gesammelt werden:

Fragen zur Geschichte/Dramaturgie:

- Welche Stimmung vermittelt der Trailer? (z. B. spannend, humorvoll, konfliktreich ...)
- Welche Figuren fallen dir auf? Beschreibe sie kurz.
- Wie verhalten sich die Musiker:innen zueinander?
- Welche Wirkung hat die Musik im Trailer (z. B. verbindend, verstärkend, kontrastierend)?
- Was erfährt man über die Handlung – und was bleibt unklar?
- Welche Erwartungen weckt der Trailer beim Publikum?
- Welche Figur könnte im Mittelpunkt stehen?
- Wie könnte sich der Konflikt entwickeln oder lösen?

Fragen zur Filmgestaltung:

- Welche filmgestalterischen Mittel fallen auf?
- Um welches Filmgenre handelt es sich? Welche Genremerkmale sind erkennbar?
- An welche Zielgruppe richtet sich der Trailer?
- Warum gelingt es dem Trailer (nicht), Interesse für den Film zu wecken?

II. Vorbereitung anhand des Themas „musikalische Zusammenarbeit“

1. Einstieg (Einzelarbeit)

Notiere spontan:

- Was macht für dich ein gutes Team aus?
- Welche Eigenschaften sollten die Mitglieder haben?
- Was kann Zusammenarbeit schwierig machen oder erleichtern?

2. Austausch (Partnerarbeit)

Vergleicht eure Antworten und ergänzt:

- Worüber seid ihr euch einig?
- Wo gibt es Unterschiede?
- Einigt euch auf drei wichtigste Regeln für gute Zusammenarbeit.

3. Austausch: Musik als Teamarbeit (Plenum oder Gruppenarbeit)

Ein Streichquartett besteht aus vier Musiker:innen, die ohne Dirigent zusammenspielen.

Diskutiert:

- Kann Zusammenarbeit ohne „Chef“ funktionieren? Was braucht es dafür?
- Welche Probleme könnten entstehen?
- Welche Rolle spielen Zuhören und Kommunikation?

UNMITTELBAR NACH DER FILMSICHTUNG

Filmgespräch

Spontane Eindrücke zum Film sammeln - Impulsfragen:

- Wie würdest du den Film in drei Adjektiven beschreiben?
- Was war dein erster Gedanke direkt nach dem Ende?
- Hat der Film deine Erwartungen erfüllt – oder überrascht?
- Welche Szene hat dich am meisten beeindruckt oder berührt? Warum?
- Gab es eine Szene, die du nicht verstanden hast?
- Gab es Momente, die dich genervt oder irritiert haben? Warum?
- Mit welcher Figur konntest du am ehesten mitfühlen?
- Wie hast du die Musik im Film wahrgenommen?
- Hat die Musik eher verbunden oder Konflikte verstärkt?
- Welche Figur findest du sympathisch / unsympathisch? Warum?
- Was könnte die Botschaft des Films sein?
- Gibt es etwas im Film, das dich an dein eigenes Leben erinnert hat?
- Welche Frage bleibt für dich nach dem Film offen?

ANREGUNGEN FÜR DIE NACHBEREITUNG IM UNTERRICHT



I. Charakteranalyse & Die Dynamik im Ensemble

Konfliktsituationen oder Beziehungen zwischen mehreren Figuren, wie in DER KLANG DER STRADIVARI, lassen sich gut durch ein Figurenschaubild visualisieren. Je vielfältiger die Figuren eines Films sind, desto mehr Perspektiven und Standpunkte treffen aufeinander. Interessant ist es, wenn dabei nicht ohne weiteres zwischen "richtigen/guten" und "falschen/schlechten" Haltungen unterschieden werden kann. Figurenschaubilder eignen sich daher in besonderer Weise, um komplexe soziale Hierarchien, unausgesprochene Konflikte und emotionale Abhängigkeiten innerhalb einer Gruppe zu erkennen und grafisch darzustellen.

Aufgabe: Rekonstruiert die Dynamik innerhalb des Streichquartetts auf einem großen Blatt Papier. Zeichnet ein visuelles Beziehungsdiagramm.

1. Positioniert die vier Musiker:innen als Kreise auf dem Papier. Der Abstand zwischen den Personen soll ihre emotionale Nähe oder Distanz widerspiegeln.
2. Verbindet die Charaktere mit Pfeilen. Nutzt unterschiedliche Farben oder Linienarten: z.B. durchgezogene Linien für tiefe Verbundenheit, gestrichelte Linien für Unsicherheit, Blitze für offene Konflikte und Wellenlinien für unausgesprochene Spannungen.
3. Beschriftet jeden Pfeil mit einem prägnanten Stichwort (z. B. „Sucht Anerkennung von...“, „Fühlt sich bedroht durch...“, „Unterdrückt den Konflikt mit...“).
4. Präsentiert euer Diagramm in der Klasse. Diskutiert, wer im Ensemble die tatsächliche Macht besitzt und wer die Gruppe emotional zusammenhält.

II. Ein Blick hinter die Fassade – Kreatives Schreiben & Perspektivwechsel

Die Musiker:innen des Quartetts zeigen in den Proben oft eine professionelle Fassade, doch unter der Oberfläche brodeln persönliche Ängste, Zweifel und Ambitionen. Wählt eine Figur aus dem Ensemble aus, die euch besonders fasziniert oder deren Verhalten euch am meisten beschäftigt hat. Versetzt euch tief in die Lage dieser Person unmittelbar nach der dramatischen Schlüsselszene der gemeinsamen Musikprobe.

Aufgabe: Verfasst einen inneren Monolog oder einen geheimen Tagebucheintrag aus der Perspektive eurer gewählten Figur.

Geht dabei auf folgende Leitfragen ein:

- Was ging in euch vor, als das gemeinsame Musizieren im Raum plötzlich blockierte? Was war euer erster Impuls?
- Welche geheimen Ängste, Erwartungen oder Enttäuschungen verbergt ihr vor den anderen Mitgliedern des Ensembles?
- Was treibt euch persönlich an, trotz der spürbaren Spannungen an genau diesem gemeinsamen Projekt festzuhalten? Oder zweifelt ihr insgeheim schon am Erfolg? Versucht, die spezifische Persönlichkeit, die Unsicherheiten und die Zerrissenheit eurer Figur in eurer Wortwahl spürbar zu machen.

Richtwert: ca. 150–200 Wörter.

Diskussionsanregung im Plenum:

Das Streichquartett als Mikrokosmos der Demokratie

Leitfaden für die Diskussion:

In der Musikwissenschaft wird das Streichquartett oft als die „perfekte Demokratie im Kleinformat“ beschrieben: Vier Individuen müssen absolut gleichberechtigt agieren, ohne dass ein einzelner Dirigent die Richtung vorgibt.

- Diskutiert in der Klasse: Wie bricht der Film mit diesem romantischen Ideal?
- An welchen Stellen kippt die Gleichberechtigung in Ego-Trips und Machtspiele um?
- Findet ihr am Ende des Films eine Antwort darauf, ob ein Ensemble eine klare Führung braucht oder ob die absolute Demokratie beim Musizieren funktionieren kann?

III. Der „Stradivari-Mythos“ auf dem Prüfstand – Kritische Recherche

Im Zentrum des Films steht die Suche nach dem ultimativen, perfekten Klang, der oft untrennbar mit dem Namen Antonio Stradivari verbunden ist.

Aufgabe: Untersucht diesen Mythos kritisch.

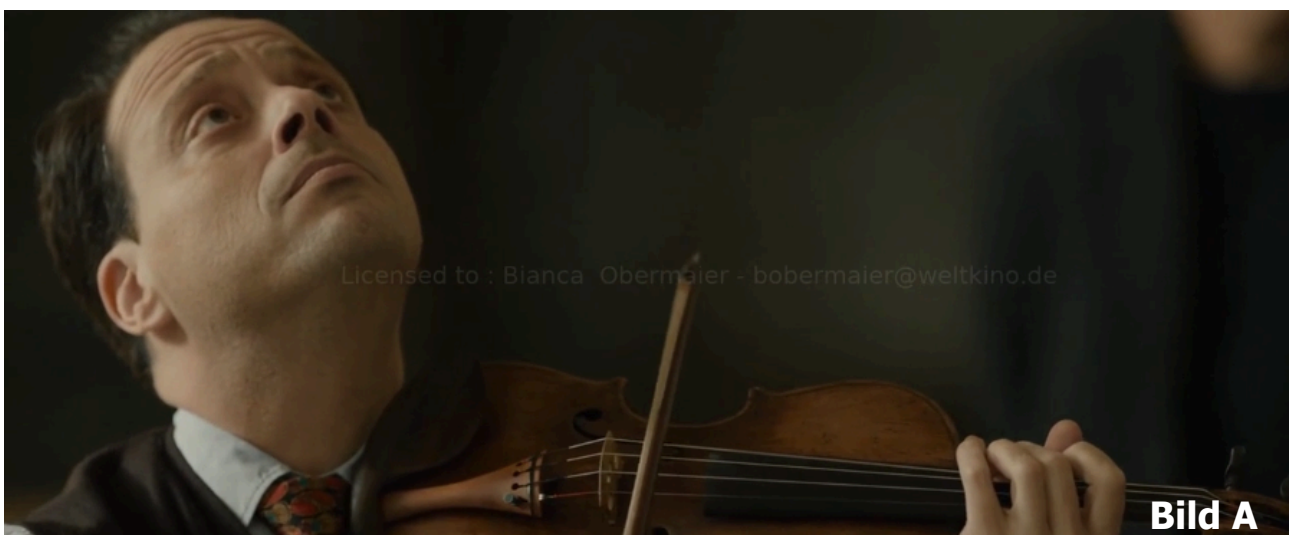
Recherchephase: Findet heraus, welche physikalischen und historischen Theorien existieren, warum diese Instrumente so besonders klingen sollen (z. B. das Holz aus der „Kleinen Eiszeit“, der geheime Lack, die Dichte des Materials. Nutzt dafür auch die Hintergrundinformationen auf den Seiten 9-30 in diesem Filmheft).

Der Realitätscheck: Sucht im Internet gezielt nach Berichten über berühmte wissenschaftliche Doppelblindtests der letzten Jahre (z.B. das berühmte Paris-Experiment), bei denen Spitzenklasse-Musiker:innen in dunklen Räumen Stradivaris direkt mit modernen Meisterviolinen verglichen haben.

Präsentation: Fasst eure Ergebnisse in einer kurzen Präsentation zusammen. Beantwortet am Ende die Frage: Ist der „Klang der Stradivari“ eine objektive, physikalische Wahrheit oder ein psychologisches Phänomen

IV. Nähe und Distanz - die Macht des Bildausschnitts

In DER KLANG DER STRADIVARI geht es unter anderem um das sensible Gleichgewicht zwischen vier Egos innerhalb eines Streichquartetts. Der Regisseur nutzt dabei Einstellungsgrößen wie eine Lupe um zwischenmenschliche Spannungen darzustellen. Bei Konflikten rückt uns die Kamera in Groß- oder Detailaufnahmen unangenehm nah an die Gesichter und Hände der Musiker:innen (Frust, Verkrampfung). Finden die Figuren harmonisch zusammen, öffnet sich das Bild zur Halbnahen oder Totalen, um das gemeinsame Schwingen im Raum zu zeigen. Kameradistanzen sind also keine Zufallsprodukte, sondern können bewusst Gefühle steuern.



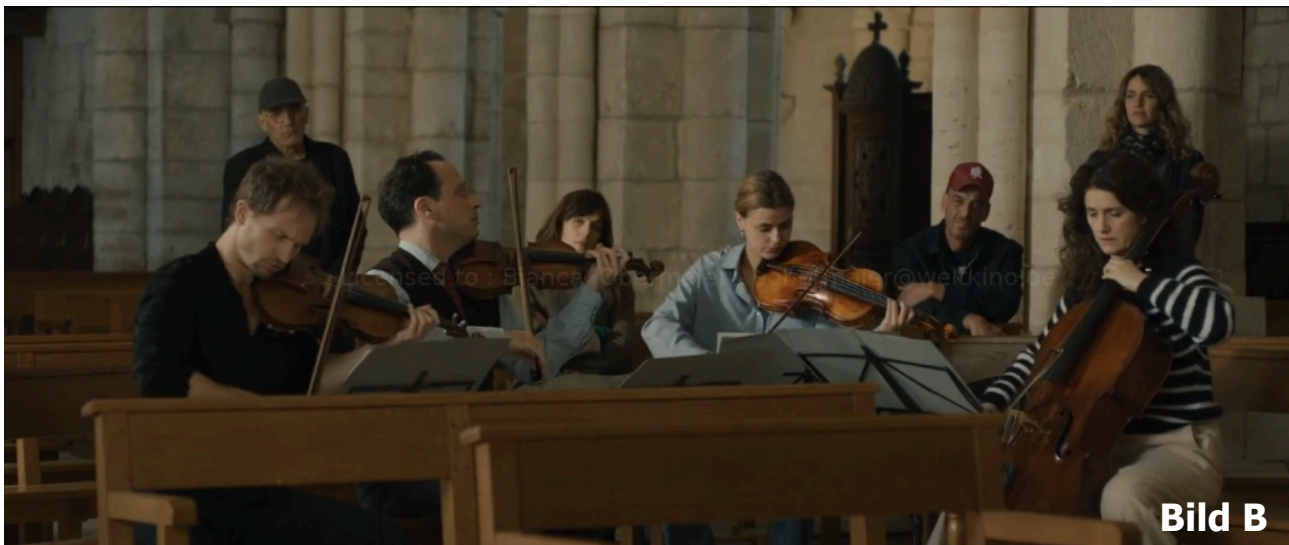


Bild B

Untersucht die beiden Filmstills genau und analysiert die Wirkung der Bildausschnitte anhand der folgenden Fragen.

1. Der Blick durch die Lupe (Bild A)

- Beobachtung: Welche Einstellungsgröße liegt hier vor? (Großaufnahme oder Detailaufnahme?) Was genau ist zu sehen und was wird vom Bildrand komplett abgeschnitten?
- Wirkung: Wie wirkt diese Einstellung auf dich als Zuschauer:in? Fühlst du dich der Figur nahe und verbunden, oder wirkt die Enge des Bildes eher bedrückend und angespannt?

2. Der Blick aus der Ferne (Bild B)

- Beobachtung: Welche Einstellungsgröße nutzt der Regisseur hier? (Halbnah oder Totale?) Wie viel Platz nimmt der Hintergrund (das Schloss/die Kirche) im Vergleich zu den Musiker:innen ein?
- Wirkung: Welche Atmosphäre transportiert dieser weite Bildausschnitt? Warum hat sich das Filmteam hier gegen eine Nahaufnahme entschieden?

3. Das Fazit

- Schreibt in zwei Sätzen auf: Wie nutzt der Film die Veränderung von engen zu weiten Kameraeinstellungen? Was wird durch die verschiedenen Einstellungen erzählt ?

HINTERGRUNDINFORMATIONEN

REGIE-STATEMENT VON GRÉGORY MAGNE

Vor einigen Jahren schlug mir eine befreundete Cellistin vor, ein Stück anzuhören, das sie gerade für die Aufnahme an der Opéra de Paris vorbereitete. In einem Probenraum des Conservatoire National spielte sie also nur für mich die Cello-Linie eines Orchesterwerks. Ohne die anderen Instrumente offenbarte dieses Cello all jene Nuancen, die man sonst weder im Konzert noch auf einer Aufnahme hört.

Das Streichen des Bogens über die Saiten, der Klang der Finger auf dem Griffbrett, die Art, wie der Resonanzkörper ein- und ausatmet – jede Bewegung erzählte von Präzision und unzähligen Übungsstunden. Jede Note offenbarte, woraus sie sich zusammensetzt.

Bei einem Streichquartett werden diese Mechanik und die besondere Qualität der Instrumente noch deutlicher spürbar. Jede:r Musiker:in hört und erlebt das Stück anders als die anderen, sodass das endgültige Zusammenspiel wie ein kleines Wunder erscheint. Es verlangt von seinen vier Interpret:innen eine Bereitschaft und eine Zusammenarbeit, die nicht allen liegt. Genau diese Reise zeigt DER KLANG DER STRADIVARI seinen Zuschauer:innen: Einen Einblick in all die Arbeit, all die Zugeständnisse, zu denen die Musik diejenigen zwingt, die ihr ihr Leben widmen.

Die Geschichte einer ungleichen Gruppe, die sich auf den Weg zur Harmonie macht. Auf einem Weg voller Missverständnisse, gepflastert mit übermäßigem Ego und Stimmungsschwankungen, entdecken sie schließlich – und die Zuschauer:innen mit ihnen – einen Gipfel, von dessen Existenz sie zwar wussten, dessen Pracht sie jedoch nicht ahnten.

Mein vorheriger Film, Les Parfums (2020), appellierte an den Geruchssinn, DER KLANG DER STRADIVARI erlebt man sowohl über das Sehen als auch über das Hören. Über die Musik hinaus wecken die Arbeit mit Klangperspektiven, Außenszenen und Geräuschen von Wald, Berg und Herrenhaus das Gehör der Zuschauer:innen und schafft eine besondere Nähe zu den Figuren.

Die Proben-Sequenzen sind dabei weit mehr als bloße Interludien für Musikliebhaber:innen. Sie funktionieren wie Dialogszenen, in denen sich die individuellen Wege und Beziehungen der Figuren schärfen und entwickeln. Um eins zu werden, müssen die Musiker:innen ihre Talente und Emotionen aufeinander abstimmen. Sie müssen lernen, einander zu spüren und zu vertrauen. Da sie Instrumente besitzen, die darauf ausgelegt sind, perfekt miteinander zu harmonieren, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als sich selbst aufeinander abzustimmen. Sie sind wie eine Familie, zusammengeführt durch Pflicht, verbunden durch die Musik wie durch Blut, mit ebenso vielen unterschiedlichen Meinungen über die richtige Interpretation wie bei gegensätzlichen Ansichten am Weihnachtstisch.

Auch wenn die Musik den Hintergrund des Films bildet, ist das eigentliche Thema doch das kulturelle Erbe. Das, was man erhält, und das, was man hinterlässt. Astrid im Verhältnis zu ihrem Vater. Charlie im Verhältnis zu seinem Werk. Die Musiker:innen gegenüber diesen mythischen Stradivari-Instrumenten. Und für jeden von ihnen ein ganz eigener Druck, der die Spannungen in einer bittersüßen Komödie schürt, die zeigt, wie sie ihre Komplexe und ihren Stolz überwinden, um schließlich ihr Vermächtnis anzunehmen.

Peter, Lise, Apolline und George, die vier Virtuosen, werden von echten Musiker:innen verkörpert – teilweise von Schauspieler:innen, die ihr Instrument perfekt beherrschen. Sie spielen jeden musikalischen Part des Films tatsächlich selbst ein und sind so in der Lage, nicht nur die Herausforderungen zu verstehen, sondern die Musik zu einem Element der Handlung zu machen. So wird selbst den größten Laien verdeutlicht, welche Unterschiede zwischen einer perfekten und einer grandiosen Darbietung bestehen. Und um uns schließlich zu begleiten, erklingt die Musik von Grégoire Hetzel, der das F-Dur-Quartett von Charlie Beaumont komponiert hat.

EINE KURZE GESCHICHTE DES STREICHQUARTETTS

Im 18. und 19. Jahrhundert erforschten die Komponisten die verschiedenen Möglichkeiten der Kombination und des Dialogs zwischen den verschiedenen Stimmen eines Quartetts; sie spielten mit der Klangdichte und den Spielweisen, auf der Suche nach Einheit und



zugleich nach größtmöglicher Vielfalt. Das Genre erreichte seine Reife, als seine formalen Merkmale denen der klassischen Sinfonie ähnelten, die sich zur gleichen Zeit entwickelte. Der Aufbau besteht aus vier Sätzen: einem Allegro in Sonatenform; einem langsamen Satz, gefolgt von einem Menuett und schließlich einem schnellen Finale, oft in Sonaten- oder Rondoform.

Doch seinen Höhepunkt erreichte das Quartett unter Beethoven. Er komponierte 16 Quartette, die sich auf drei große Schaffensperioden verteilen. Bei Beethoven bricht die Form auf (bis zu sieben aufeinanderfolgende Sätze im Quartett Nr. 14), und der musikalische Ausdruck entfaltet sich frei durch den Wechsel zwischen Sätzen mit volkstümlichen Melodien und großen Sätzen mit vielfältigen Entwicklungen.

Nach Beethovens Tod entschied sich die neue Komponistengeneration häufig dafür, zu klassischeren Formen zurückzukehren. Felix Mendelssohn komponierte sechs sehr ausgewogene Quartette. Robert Schumann und Johannes Brahms beschränkten sich auf jeweils drei Werke. Auch in Mitteleuropa wollten die Komponisten das Genre des Streichquartetts pflegen. Zu nennen sind hier der Tscheche Bedřich Smetana und sein Landsmann Antonín Dvořák. Letzterer schrieb 14 Quartette. Diese beiden Komponisten haben insbesondere ihr folkloristisches Erbe (Volksmelodien und Tänze) zur Geltung gebracht.

Das Streichquartett besteht aus zwei Violinen, einer Bratsche und einem Cello. In seinen Anfängen, um das Jahr 1750, wurde das Quartett in den Salons des Adels oder des Bürgertums aufgeführt. Oft fand die Aufführung im Haus des Auftraggebers statt, der manchmal selbst mitspielte, wenn er ein versierter Amateurmusiker war.

Joseph Haydn wird oft als „Vater“ dieser Besetzungsform angesehen. Sein erstes Quartett stammt aus dem Jahr 1757. Er komponierte ununterbrochen Quartette, insgesamt 68, die meist in Sechsergruppen zusammengefasst sind. Im Jahr 1761 komponierte Boccherini in

Italien ebenfalls das erste seiner 91 Quartette. In Italien und Frankreich stand im Quartett noch immer ein Instrumentalist im Vordergrund, oft der erste Violinist, während die Wiener Komponisten ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen den Stimmen anstrebten. Mozart begann sich 1770 an Quartetten zu versuchen. Haydn selbst schrieb einen Brief an dessen Vater, um dessen musikalische Qualitäten zu loben. Mozart komponierte insgesamt 23 Quartette.

Im 20. Jahrhundert wurden neue musikalische Sprachen erfunden. Das Quartett diente den Komponisten damals als Experimentierfeld. Drei Komponisten können als die innovativsten seit Beethoven angesehen werden: Bartók, Schönberg und Schostakowitsch.

Bartók komponierte (über einen Zeitraum von 43 Jahren) sechs Streichquartette, die von großer musikalischer Modernität gekennzeichnet sind. Schönberg komponierte fünf Streichquartette, die von der Romantik bis zur Zwölfttonmusik reichen...

Schostakowitsch komponierte 15 Streichquartette (und ebenso viele Sinfonien), die sich in drei Schaffensphasen einteilen lassen:

- Die Nr. 1 bis 6 zwischen 1938 und 1956.
- Die Nr. 7 bis 10 zwischen 1960 und 1964, in denen sich der Ton vom Pessimismus zur Ironie wandelt.
- Die Nr. 11 bis 15 zwischen 1966 und 1974, die die Resignation eines Mannes zum Ausdruck bringen, der weiß, dass er durch seine Krankheit zum Tode verurteilt ist.

Auch mit Klang, Spielweisen, Mikrointervallen und Glissandi wird nach 1970 experimentiert, was die Kompositionsweise des Quartetts noch ein wenig weiterentwickelt.

INTERVIEW MIT GREGOIRE HETZEL (FILMKOMPONIST)



Grégoire Hetzel ist Absolvent des Conservatoire national supérieur de musique de Paris und ein vielfach ausgezeichnete Filmkomponist. Er arbeitete mit vielen namenhaften französischen Regisseur:innen und Schauspieler:innen zusammen, wie z.B. Arnaud Desplechin, Louis Garrel, Denis Villeneuve, Catherine Corsini, Mathieu Amalric, Anne Fontaine, Julie Bertuccelli und Pierre Salvadori.

Er wird regelmäßig mit Georges Delerue verglichen, da sein Schaffen alle musikalischen Bereiche umfasst, von der klassischen Sinfoniemusik über Jazz und Folk bis hin zu Pop und elektronischer Musik. Neben mehreren Nominierungen für den César in der Kategorie „Beste Originalmusik“ (2011 *L'Arbre*, 2016 *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2019 *Un Amour impossible*, 2020 *Roubaix, une lumière*, 2023 *L'Innocent*) und für den Prix France Musique-Sacem für Filmmusik (2009 „Un Conte de Noël“, 2012 „Incendies“, 2014 „La Chambre bleue“, 2016 „Trois souvenirs de ma jeunesse“) erhielt Grégoire Hetzel 2016 den Prix Lumières für „La Belle Saison“ und „Trois souvenirs de ma jeunesse“.

Er hat außerdem einen Roman geschrieben, „Le Vert paradis“, der 2003 im Gallimard-Verlag erschien, das erste Album von Marie Modiano, „I'm Not a Rose“ (2006), produziert, eine Oper komponiert, „La Chute de Fukuyama“ (2013), und die Sängerin Catherine Ringer bei ihrer Show „L'érotisme de vivre“ (2024) am Klavier begleitet...

Wie nehmen Sie Charlie Beaumont wahr? Sehen Sie Gemeinsamkeiten zwischen sich und ihm?

Ich kannte Charlie Beaumont gut, aber wir haben den Kontakt verloren, als sein Leben in Richtung Fiktion abdriftete. Um ihn wieder zum Leben zu erwecken, habe ich sogar daran gedacht, ihm im Abspann die tatsächliche Urheberschaft für sein Quartett zuzuschreiben. So hätte er sich von seinen Vögeln und seiner „naturalistischen“ oder „zoomusi-

kologischen“ Musik verabschiedet und eine Karriere in der Filmmusik begonnen. Nein, aber jetzt im Ernst: Charlie und ich haben natürlich diese Partitur gemeinsam, also einen ganzen Teil meiner Seele und meines Handwerks, aber auch Äußerungen über sein „Jugendquartett“, über Musik im Allgemeinen, Bemerkungen zur Interpretation seiner Partitur während der Proben, vielleicht auch eine gewisse Haltung, Gesten, die er mir gestohlen hat, so wie ein Schüler seinen Meister nachahmt oder wie ein Schauspieler, der mich genau beobachtet hätte. Dieser verdammte Frédéric Pierrot... Ich bin ganz sicher, wenn ich nicht an dem Film mitgewirkt hätte, wäre ich als Zuschauer im Kino bestimmt aufgewühlt gewesen und hätte gerufen: Charlie Beaumont, das bin ich!

Wie haben Sie reagiert, als Sie das Drehbuch von Grégory Magne gelesen haben? Hat er Ihnen von seinem Projekt erzählt, bevor er mit dem Schreiben begonnen hat?

Grégory war mit dem Schreiben des Drehbuchs schon weit fortgeschritten, als wir uns kennenlernten. Er hatte Dokumentarfilme über Musiker:innen und Quartette gesehen, und erst relativ spät kam ihm die Idee mit dem Komponisten und einer Originalpartitur. Zu diesem Zeitpunkt hat er mich kontaktiert.

Wenn er mich in meiner Werkstatt besuchte, lieferte ich ihm Redewendungen, Fachbegriffe, Metaphern ... Ich erzählte ihm von meiner Musik und improvisierte, was ich Interpret:innen sagen würde, damit sie inspirierter wären und die Partitur besser verstehen, oder wie ich als mürrischer, aus dem Geschäft zurückgezogener Komponist meine Zweifel an einer frühen Partitur zum Ausdruck bringen würde.

Außerdem suchte Grégory einen ausländischen Schauspieler, der Violine spielen konnte. Ich stellte ihm daraufhin Daniel Garlitsky vor, einen großartigen russischen Violinisten, der als Kind nach Frankreich gekommen war und einen sehr leichten Akzent hat.

Was macht ein Stradivari-Quartett aus? Was ist das Besondere an diesen Instrumenten? Was halten Sie von der fast schon mystischen Aura, die mit ihnen verbunden ist?

Es ist bekannt, dass ein mittelmäßiger Violinist aus einer Stradivari nichts herausholen wird und dass ein großartiger Violinist selbst eine „Crêpe“ (im Musikerjargon ein schlechtes Instrument) wunderbar zum Klingen bringen kann... Der Klang eines großen Interpreten hängt nicht vom Instrument ab, auch wenn sich alle teure und schöne Instrumente von Förderern ausleihen oder sie schließlich kaufen. Es ist eine Frage der Persönlichkeit, der Seele, des Genies. Ich erinnere mich an einen Abend, an dem der alte Ivry Gitlis (der übrigens eine Stradivari besaß) eine herumliegende Violine ergriff, um ein „Happy Birthday“ zu improvisieren: Sein „Klang“, der aus den Tiefen des Shtetls¹ kam, hat mich

¹ Shtetl (jiddisch für „Städtchen“) bezeichnet Siedlungen mit hohem jüdischem Bevölkerungsanteil in Osteuropa, die bis zur Shoah Zentren einer lebendigen jüdischen Kultur und Heimat der traditionellen Klezmer-Musik waren. Die Eltern des Virtuosen Ivry Gitlis (1922–2020) stammten aus einem solchen Shtetl in der heutigen Ukraine.

zu Tränen gerührt... Was den Klang eines Streichquartetts angeht, so ist das wieder etwas ganz anderes. Es ist ein Ensembleklang, eine Symbiose, die es zu finden gilt, der Klang eines einzigen Instruments, das aus vier Stimmen besteht – ein Balanceakt aus Zurückhaltung und Selbstbewusstsein.

Das Beethoven-Quartett, das die meisten Quartette von Schostakowitsch uraufgeführt hat, besaß nie eine Stradivari, ebenso wenig wie das Pro Arte Quartett. Das Alban-Berg-Quartett besaß zwei Stradivari-Violinen. Meines Wissens nach hat nur das Amadeus-Quartett in den letzten Jahren seiner langen Karriere auf vier Stradivari gespielt. Ich spreche hier von einer Zeit, in der Stradivari-Violinen noch nicht Gegenstand von wirtschaftlichen Spekulationen waren. Heute wäre das ohne das Darlehen einer Bank oder eines Förderers, unmöglich. Eine Stradivari wird, wie man auch im Film sieht, für über 10 Millionen verkauft. Das Quartett ist jedoch eine eher kleine „Kammermusik“-Formation mit einem eher zurückhaltenden Repertoire, das keine Vermögen einbringt.

Haben sie beim komponieren die Charaktere der jeweiligen Figuren im Kopf ?

Ja, normalerweise sind es die Bilder, die Dramaturgie und die Figuren, die mich inspirieren. Bei DER KLANG DER STRADIVARI war das jedoch ganz anders, da ich eine „reine“ Musik geschrieben habe, die völlig unabhängig von der Erzählung ist. Hier hat die Musik ihre eigene Dramaturgie, der die Figuren mit Leidenschaft, aber auch mit Zurückhaltung folgen. Genau das ist es, wonach sie suchen: ihr Ego zu vergessen.

Hatten Sie bestimmte Komponisten im Sinn, als Sie die Partitur für den Film komponierten?

Nein, ich bin eher ich selbst geblieben, natürlich mit dem Vermächtnis aller Komponisten aus meinem Biografie, all derer, die ich geliebt habe, die mich geprägt und inspiriert haben. Ich kann einige nennen, die mir nahe stehen: Britten, Schostakowitsch, Bartók, Strawinsky, Reich, Glass, Pärt...

Wie haben Sie in dieser Partitur die Themen des Zuhörens, des Vertrauens, der gegenseitigen Abhängigkeit und der Harmonie vermittelt, nach denen jeder und jede von uns strebt?

Sicher ist, dass wir nicht wollten, dass die Musik von Beaumont unangenehm und unzugänglich wirkt, sondern dass sie die Zuschauer:innen fesselt. Wir wollten jedoch auch, dass sie anspruchsvoll ist, eine gewisse instrumentale Virtuosität zur Geltung bringt und dass alle Musiker:innen ihre eigene Stimme haben, die sich von den anderen abhebt und gleichzeitig Teil dieses eingespielten Ensembles ist. Um es mit den Worten Goethes zu sagen, der dies so treffend beschreibt: "Man hört vier vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen."

Wie haben Sie mit Grégory Magne zusammengearbeitet? Wie hat er Sie angeleitet? Oder war es umgekehrt?

Es war ein wunderbarer Austausch. Er kam regelmäßig vorbei, um sich meine Fortschritte anzuhören – dank der Demos, die ich mit meiner Software für gesampelte Instrumente erstelle, mit der man jedes Instrument anhören und Noten sowie Spielweisen in Echtzeit ändern kann. So konnte Grégory in den Kompositionsprozess eintauchen und sich jeden seiner Darsteller:innen an seinem Instrument vorstellen. Wir konnten die musikalische Erzählung weiterentwickeln, die Passagen herausarbeiten, die die Darsteller:innen in ihrer Freizeit einstudieren würden, die Stellen, an denen das Quartett ins Stocken geraten würde, aber auch die Momente, in denen jeder einzelne glänzen könnte ... die erste Violine eifersüchtig auf die zweite machen, die Cellistin aus ihrer Melancholie herausholen, die Influencerin und Bratschistin bewegend und bewundernswert darstellen ...

Wie ist es den Schauspieler:innen gelungen, die richtigen Handgriffe und das richtige Maß an Aufmerksamkeit zu finden?

Während der Dreharbeiten war es Daniel Garlitsky, der die Schauspieler:innen in ihrer Rolle als Musiker:innen anleitete. Da er die zweite Violine spielte, saß er in der Mitte des Quartetts und konnte die Darsteller:innen direkt beobachten. Auch wenn Emma, Marie und Mathieu sehr gute Musiker:innen sind und ihre Parts hart einstudiert hatten, verfügten sie nicht unbedingt über Erfahrung im Kammermusikbereich. Daniel konnte daher auf die Artikulation, die Bogenstriche und darauf achten, dass alle Bewegungsabläufe absolut denen professioneller Quartettmusiker:innen entsprachen und dass ihre musikalischen Einlagen authentisch klangen.

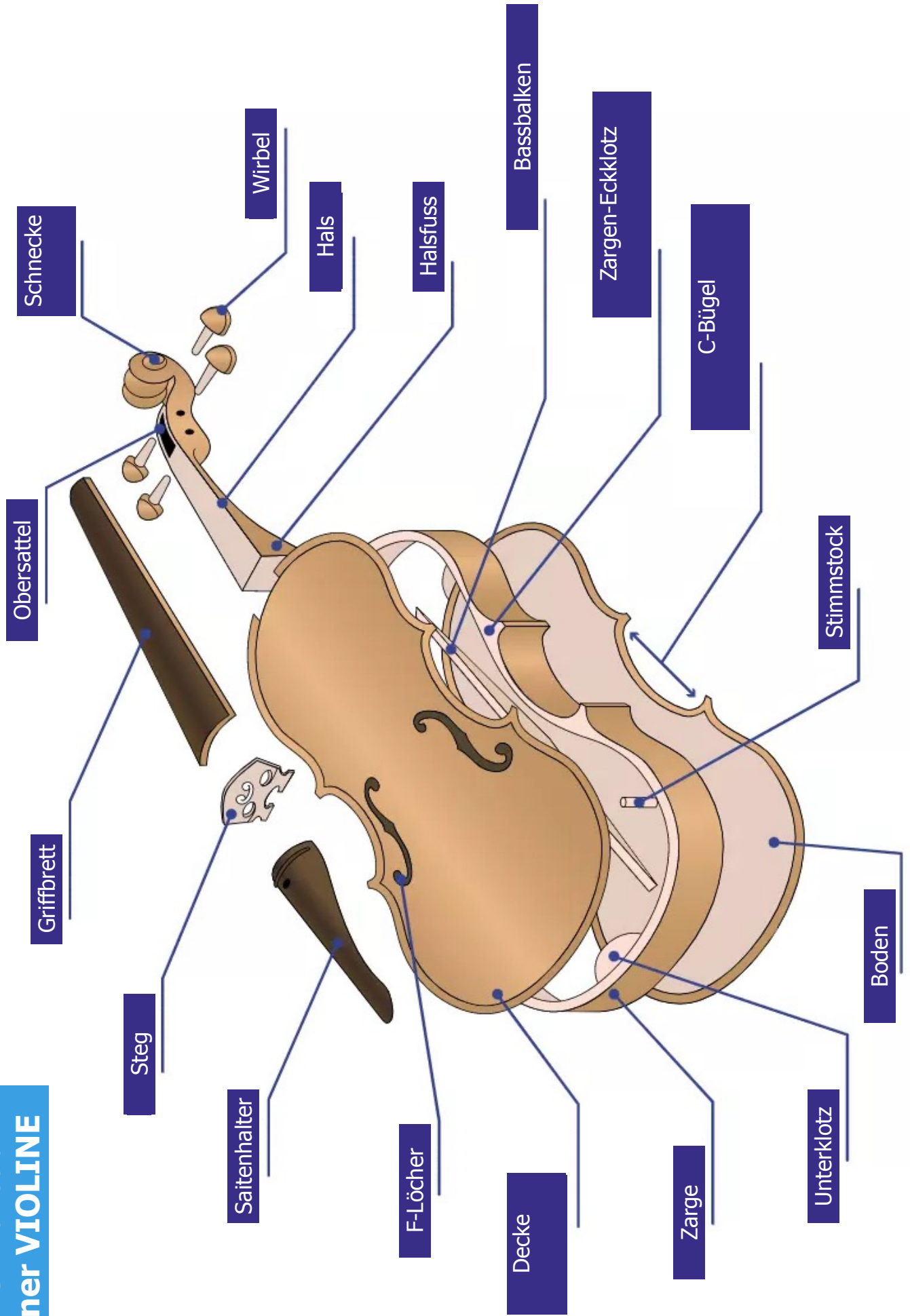
Bei der originalen Nachsynchronisation gab es einige Anpassungen - wir haben alles unter die Lupe genommen. Wenn Musik gefilmt wird, muss sie exakt sein, Ungenauigkeiten sind keine Option. Manchmal sieht man Filme, in denen das chaotisch und unglaublich wirkt, und für diejenigen, die sich mit Musik auskennen, verliert der Film dadurch an Qualität. Und umgekehrt: Was für eine Freude, wenn Schauspieler:innen die Musik präzise spielen und man die Noten unter ihren Fingern erkennen kann ... Um nur einige zu nennen, die mir gerade einfallen: Ophüls in „Brief einer Unbekannten“ (mit dem erhabenen „Sospiro“ von Liszt), Godard in „Week-end“ (mit Paul Gegauff, der tatsächlich eine Mozart-Sonate spielt), Jacques Becker in „Caroline und Julien“ (mit Daniel Gélin, der musikalisch von Samson François synchronisiert wird ...) , Bergman in „Herbstsonate“ – das sind Filme, in denen die Arbeit an der instrumentalen Genauigkeit großartig umgesetzt wurde, und sie gewinnen dadurch an Größe. Aber es handelt sich jedes Mal um Rollen von Pianisten, und ich glaube, es ist das erste Mal, dass wir vier Streicherfiguren haben, die so gut zusammen spielen, direkt vor der Kamera.

Wie hat der Film auf Sie ganz persönlich gewirkt ?

Als Zuschauer war ich von der Wirklichkeitsnähe beeindruckt; ich hatte das Gefühl, in ein großes Haus eingeladen worden zu sein, in dem Musiker:innen eingeschlossen sind, die sich nicht kennen, die proben, sich misstrauisch beäugen und sich schnell gegenseitig hassen; dann freute ich mich, sie kennenzulernen und einen nach dem anderen besser zu verstehen, ihre Persönlichkeit zu entdecken, über ihr übertriebenes Ego und ihre Starallüren zu lachen, bevor mich ihre Zweifel und ihre zeitweise Verletzlichkeit bewegten. Natürlich habe ich mich schon bei seiner Ankunft mit dem Komponisten identifiziert, der kommt, um Ordnung in dieses Chaos zu bringen, und ich seufzte – zugleich vor Lampenfieber und Erleichterung... Dieser gesamte Prozess der Entstehung eines gemeinsamen Werks durch so unterschiedliche Menschen, die durch dasselbe Handwerk vereint sind und sich für ein einziges Ziel zusammenfinden – die Musik, von der jeder Millimeter ihrer Finger und ihrer Seele abhängt –, das ist es, was ich gefühlt habe, als ich den Film sah und hörte.

Interview im Original geführt von Anne-Claire Cieutat

Der Aufbau einer VIOLINE



Der Kopf

- **Schnecke:** Das kunstvoll geschnitzte, schneckenförmige Ende der Violine. Sie dient vor allem als ästhetisches Markenzeichen des Geigenbauers.
- **Wirbel:** Konische Holzstifte im Wirbelkasten. Durch Drehen der Wirbel werden die Saiten gespannt oder gelockert, um das Instrument zu stimmen.
- **Obersattel:** Eine kleine, leicht gekerbte Erhöhung am Übergang zum Hals. Er führt die Saiten im exakten Abstand zueinander über das Griffbrett.

Der Hals

- **Hals:** Das lange Holzstück, das den Kopf mit dem Korpus verbindet. Der Musiker umfasst ihn beim Greifen mit der Hand.
- **Griffbrett:** Eine auf den Hals aufgeleimte, meist aus hartem Ebenholz bestehende Platte. Gegen dieses Brett drückt der Violinist die Saiten, um die Tonhöhe zu verändern.
- **Halsfuss:** Das verdickte, halbrunde Ende des Halses. Er wird fest in den Korpus eingeleimt, um den Zugkräften der Saiten standzuhalten.

Der Korpus

Äußere Teile:

- **Decke:** Die Oberseite der Violine, meist aus weichem Fichtenholz gefertigt. Sie ist das wichtigste Bauteil für die Klangübertragung.
- **Boden:** Die Unterseite des Instruments, meist aus härterem, geflammtem Ahornholz. Er reflektiert den Schall und stabilisiert den Korpus.
- **Zargen:** Die dünnen, gebogenen Seitenwände, die Decke und Boden verbinden. Die mittleren Rundungen heißen **C-Bügel**.
- **F-Löcher:** Zwei f-förmige Öffnungen in der Decke. Sie ermöglichen es der Decke, frei zu schwingen, und lassen den Schall entweichen.
- **Steg:** Ein loses Holzteil, das durch den Saitendruck auf der Decke steht. Er überträgt die Saitenschwingungen auf das Instrument.
- **Saitenhalter:** Am unteren Ende der Violine befestigt, hält er die Enden der vier Saiten.

Innere Teile (Das unsichtbare Innenleben):

- **Klötze:** Holzblöcke im Inneren, die Stabilität verleihen. Der **Unterklotz** sichert den Endknopf, die **Eckklötze** verstärken die Zargenecken.
- **Bassbalken:** Eine von innen unter die Decke geleimte Holzleiste. Er verläuft unter den tiefen Saiten, verstärkt die Bässe und stützt die Decke.
- **Stimmstock / „Stimme“:** Ein kleiner Holz-Zylinder, der lose zwischen Decke und Boden klemmt. Er überträgt Schwingungen auf den Boden und prägt den Klang.

WER WAR ANTONIO STRADIVARI ?

Das Geburtsjahr von Antonio Stradivari ist nicht bekannt. Dank einer Inschrift auf einer seiner Violinen lässt sich jedoch ableiten, dass er wahrscheinlich 1644 geboren wurde. Sein Name erscheint in keinem Kirchenregister. Grund dafür ist wahrscheinlich die Pestepidemien zu jeder Zeit, die zu zahlreichen Bevölkerungsbewegungen führten.



Nicht sicher ist, ob Antonio Stradivari tatsächlich Schüler von Nicolò Amati, dem großen Geigenbauer von Cremona, war. Sicher ist jedoch, dass Antonio sein Leben lang von diesem Meister der Geigenbaukunst fasziniert war. Die Modelle, die Stradivari zwischen 1667 und 1685 fertigte, basieren auf den Vorbildern von Nicolò Amati. Antonio Stradivari begann, seine Instrumente ab 1666/1667 zu signieren.

Mit etwa 40 Jahren begann Stradivari, mit neuen Modellen zu experimentieren. Er variierte die Länge und Breite des Instrumentenkörpers und reduzierte die Höhe der Decke. Dieser letzte Punkt veränderte insbesondere die Schwingungseigenschaften des Rückens des Instruments. Auch die Schalllöcher wurden verbreitert. Stradivari experimentierte zudem mit einer neuen Zusammensetzung seines Lackes.

Diese Änderungen im Instrumentenbau entsprachen unter anderem dem Wunsch der Musiker:innen jener Zeit nach einem kräftigeren Klang, insbesondere mit der Entwicklung des Solokonzerts. Heute geht man davon aus, dass das Stradivari-Modell um 1695 seinen Höhepunkt erreicht hatte.

Stradivari hatte 11 Kinder. Nur zwei von ihnen übernahmen den Beruf ihres Vaters, konnten jedoch nie aus dessen Schatten treten. Stradivari arbeitete bis etwa 90 Jahre. Um 1742–1743 schloss die Werkstatt Stradivari, und es wurden keine Instrumente mehr mit der Signatur „Stradivari“ hergestellt. In all den Jahren wird angenommen, dass der Meister etwa tausend Instrumente geschaffen hat. Heute existieren noch rund 650 Violinen, etwa 60 Celli und etwa 10 Bratschen. Ein Streichquartett aus Stradivarius-Instrumenten (Eigentum der Nippon Music Foundation), das Paganini-Quartett, wird noch heute von verschiedenen Ensembles gespielt.

Die Namen der Instrumente wurden meist erst lange nach ihrer Herstellung vergeben. Oft beziehen sie sich auf einen bestimmten Moment ihrer Geschichte, etwa auf den Namen eines Interpreten oder Mäzens.

Das Studium der Violinen Stradivaris ist bis heute ein unverzichtbarer Bestandteil für angehende Geigenbauer.

INTERVIEW MIR FRANÇOIS ETTORI UND THIBAUT PAILLER (GEIGENBAUER)

François Etori und Thibault Pailier sind Geigenbauer und Bogenbauer. Beide sind Experten auf dem Gebiet des Geigenbaus. Ihre Werkstatt befindet sich in der Rue de la Villette 80 im 19. Arrondissement von Paris. Die Instrumente, die in diesem Film eine wichtige Rolle spielen, wurden von ihnen entworfen, wobei sie sich an dem von Stradivari in der Blütezeit der italienischen Renaissance entwickelten Modell orientierten. François Etori spielt zudem die Rolle des Geigenbauers im Film.

Wie kam es dazu, dass Sie an diesem Projekt mitgewirkt haben?

Thibault Pailier: Wir wurden von einem Mitglied des Teams von Grégory Magne angesprochen, das auf der Suche nach Instrumenten war. Ursprünglich hatte die Produktion vor, Stradivari-Violinen für den Film zu mieten, doch angesichts ihres immensen Wertes wurde diese Option verworfen. Wir haben ihnen vorgeschlagen, ihnen ähnlich aussehende Instrumente zur Verfügung zu stellen und dabei darauf zu achten, dass sie harmonisch miteinander klingen.

François Etori: Bei einer Stradivari geht es in erster Linie um eine bestimmte Bauweise, ein Modell, von dem wir ausgegangen sind, um die Instrumente zu entwerfen, die Sie im Film sehen. Diese Bauweise ist effizient. Dann stellt sich die Frage nach den passenden Lacken, denn davon gibt es eine Vielzahl. Wir mussten die Instrumente also im Geiste der authentischen Stradivari überarbeiten. Beim Schreiben des Drehbuchs haben wir Grégory Magne hinsichtlich der Farbtöne und der Möglichkeiten, künstliche Gebrauchsspuren zu erzeugen, beraten, da diese Violinen und Celli zwangsläufig die Spuren der Musiker tragen, die sie gespielt haben. Thibault hat daher direkt an den Instrumenten an diesen „Stimmungen“ gearbeitet. Ich habe Grégory auch bei den Dialogen in den Szenen mit dem Geigenbauer beraten, den ich selbst spiele, um dessen Glaubwürdigkeit zu gewährleisten.

Die Instrumente nehmen in diesem Film fast den Status von Figuren ein...

Thibault Pailier: Sie sind tatsächlich genauso auf dem Bildschirm zu sehen wie die Schauspieler. Sicherlich hat nicht jeder ein ausreichend geschultes Auge, um die Unterschiede zwischen den Instrumenten zu erkennen, aber entscheidend war, dass sie miteinander in Resonanz treten und ein stimmiges Ganzes bilden. Deshalb haben Grégory, François und ich darauf geachtet, dass sich die vier Instrumente so sehr ähneln, dass der Eindruck entsteht, sie stammten aus derselben Hand: der von Stradivari. Aus diesem Grund war die Arbeit an den Lackierungen so wichtig. So haben wir beispielsweise bei einer Violine den Lack entfernt, Gebrauchsspuren hinzugefügt und ihre Formen überarbeitet, damit sie neben den anderen Instrumenten glaubwürdig wirkt. Für eine Bratsche musste ich nach einer speziellen Lackrezeptur suchen, damit sie mit den übrigen Instrumenten harmonisiert. Wir haben viele Kamera-Tests durchgeführt, um sicherzustellen, dass die Bildwirkung in diese Richtung geht. Dabei ist zu bedenken, dass es bis heute

keinen historischen Beweis dafür gibt, dass Stradivari komplette Instrumentenquartette gebaut hat. Auf diese Möglichkeit zu setzen, ist eine der Herausforderungen dieses Films.

Hat Stradivari selbst auf seinen Instrumenten gespielt?

François Etti: Nein, er war nicht einmal Violinist. Er hatte seiner Tochter das Geigenspiel beigebracht, um eine Vorstellung davon zu bekommen, welche Klänge seine Instrumente erzeugten.

Woher kommt seine einzigartige Ausstrahlung?

François Etti: Die Raffinesse seiner Arbeit und die Nachfrage, die sie auslöste, haben ihn zur Legende gemacht. Man muss die Dinge in ihren historischen Kontext einordnen. Am Ende der Renaissance begann man, Partituren für Instrumente zu komponieren, von denen man erwartete, dass sie „weit“ klingen. Zuvor wurden Violinen nach dem Vorbild von Nicolo Amati, dem Meister Stradivaris, für Bürger und Adlige gebaut, die in ihren Wohnzimmern Konzerte gaben. Stradivari hingegen nutzte die metrischen Systeme des antiken Griechenlands und Roms, den Goldenen Schnitt, Proportionsverhältnisse und Mathematik – also reine Rationalität –, um seine Instrumente zu entwerfen.

Thibault Pailler: Über die Jahrhunderte hinweg wurde die Legende weiter gepflegt. Als der Geigenbauer Jean-Baptiste Vuillaume mit dem Händler und großen Sammler Luigi Tarisio zusammenarbeitete, schuf er die Legende vom „Messias von Stradivari“. Nach Vuillames Tod begab sich Tarisio – so heißt es – in dessen Haus und nahm diese Violine wie den Gral an sich. Dieser Mythos wurde so über die Jahrhunderte hinweg von Geigenbauer:innen und Musiker:innen weiter gepflegt.

François Etti: Dann hat die französische und englische Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts diese Mystifizierung weiter vorangetrieben. Man muss dazu sagen, dass Stradivari schon zu Lebzeiten eine Legende war, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die sich nur mühsam über Wasser hielten, wie beispielsweise Guarneri del Gesù, um nur einen zu nennen. Stradivari verkaufte seine Violinen direkt an Könige und Königinnen. Er hat sich also stets hervorgetan, zweifellos beflügelt durch den hohen sozialen Rang seiner Kunden. Man muss betonen, dass das Handwerk auch heute noch ein Mittel zum Lebensunterhalt ist. Der Geigenbau ist die Realität von Menschen, die vor Hunger litten, die schon als Kinder anfangen, nur bei Tageslicht arbeiteten und auf der Werkbank starben. Man muss bedenken, dass in der Leidenschaft und Kunstfertigkeit dieses brillanten Handwerks auch ein Leid steckt. Der Geigenbau ist eine soziale Realität, eine Art, allein auf der Welt einer wirtschaftlichen Realität gegenüberzustehen. Das gilt auch heute noch, und für unsere Vorfahren galt es umso mehr. Stradivari war ein Ausnahmetalent, das nicht repräsentativ für eine Zunft war.

Wie fanden sie die Szene im Film, die uns in das Innere eines Cellos versetzt und mit den Schatten, die sich an den Wänden abzeichnen, an Platons Höhlengleichnis erinnert?

François Etti: Thibault hat bei diesem Cello eine gigantische Arbeit geleistet. Wir mussten schnell handeln, da die Fristen für die Konzeption knapp bemessen waren. Zufälligerweise waren (und sind) wir gerade dabei, ein Cello zu restaurieren. Die Idee war, das Innere so zu „verschönern“, dass es das Aussehen einer Stradivari annimmt. Damals hatten alle Geigenbauer eine Handschrift, eine Art Signatur in ihrer Arbeitsweise. Thibault hingegen hat das Auge eines Experten und kann eine echte von einer gefälschten Stradivari unterscheiden. Er hatte also die außergewöhnliche Gelegenheit, nicht das Äußere, sondern das Innere eines Instruments so zu gestalten, dass der Eindruck entsteht, es sei von einem italienischen Instrumentenbauer jener Zeit gefertigt worden. Das war seine große Leistung für den Film!

Was mich betrifft, so werde ich mich noch lange an die Dreharbeiten am Set erinnern, zusammen mit Grégory, seinem Technikteam und Valérie Donzelli: Es war ein Moment der Begegnung zwischen Handwerkern – den Licht- und Tontechnikern. Ich selbst war für dieses Instrument verantwortlich, das wir zuvor zerlegt hatten, um es öffnen zu können. Wir schlossen es künstlich wieder, damit kein Licht eindrang, und gaben dabei dem Kamerateam Anweisungen: Die Scheinwerfer durften auf keinen Fall den Lack verbrennen und den Wert des gefilmten Instruments beeinträchtigen. Diese Sequenz war das Ergebnis einer präzisen Teamarbeit.

Man könnte meinen, es sei ein Zaubertrick...

François Etti: Auf jeden Fall. Man muss auch erwähnen, dass die Techniker:innen dieses Films allesamt Expert:innen auf ihrem jeweiligen Gebiet sind. Jeder war sehr präzise und darauf bedacht, sich gegenseitig zu unterstützen. Diese erste Drehphase war auf menschlicher Ebene erste Klasse und hat mir sehr dabei geholfen, den richtigen Ton zu treffen, als ich die Rolle des Geigenbauers spielte.

In seinem Interview spricht Daniel Garlitsky davon, dass ein Musiker Spuren auf dem Instrument hinterlässt, das er spielt. Würden Sie sagen, dass die Stradivari-Violenen daher in unserem kollektiven Gedächtnis mit der Vorstellung von Ewigkeit verschmelzen?

François Etti: Daniel hat recht. Eine Violine ist erstmal ein Arbeitsinstrument, relativ leblos. Man neigt dazu zu glauben, dass es der Einfluss der aufeinanderfolgenden Musiker:innen ist, der den Klang eines Instruments prägt. Das hat im Grunde genommen denselben Wert wie das Instrument selbst. Es ist eine Zusammenarbeit. Wenn man eine Stradivari zwei Jahrhunderte lang in die Hände eines Dilettanten legt, wird sie zweifellos einen mittelmäßigen Klang erzeugen. Was die Stradivari durch ihren Klang auszeichnet, ist die Tatsache, dass Stradivari sie von Anfang an an große Musiker verkauft hat.

Außerdem ist eine Violine wie ein Ei aufgebaut. Bei einer ovalen Form heben sich die Kräfte auf, wenn man auf die Enden drückt. Das haben bereits die Griechen und Römer in der Antike verstanden. Eine Gitarre hingegen, die flach wie eine Camembert-Schachtel ist,

kann dem Lauf der Zeit nicht standhalten, da die auf sie einwirkenden Spannungen dazu führen, dass sie sich verbiegt. Eine Violine hingegen gewinnt nach fünfzig Jahren an Charakter. Da sie keinen Spannungen ausgesetzt ist, trocknet sie lediglich aus und altert. Das ist ein physikalisches Prinzip, das fast ausschließlich im Streichquartett zum Tragen kommt und dem reinen handwerklichen Genie zu verdanken ist.

Ist die Violine also „lebendig“?

Thibault Pailier: Es handelt sich um Holz, daher verfügt es über eine Hydrometrie, die es atmen lässt. Es nimmt Feuchtigkeit auf und gibt sie ständig wieder ab. Ebenso überträgt sich die Spannung, wenn man eine Saite anschlägt, auf den gesamten Steg, und alle Zellen werden durch die Schwingung aktiviert. Außerdem wirkt der Lack, sei er nun auf Öl- oder Alkoholbasis, im Laufe der Zeit weiter, weshalb Geigenbauer:innen ihn regelmäßig nachbearbeiten müssen. Und der Lack aktiviert das Holz. Es ist dieses Zusammenspiel, das uns sagen lässt: Ja, die Violine befindet sich in ständiger Bewegung und ist somit ein lebendiges Objekt. Sie ist erst dann tot, wenn sie nicht mehr gespielt wird. Selbst wenn sie von einem Auto überfahren würde, bliebe die Violine restaurierbar und somit noch lebendig.

François, wie kam es dazu, dass Sie die Rolle des Geigenbauers übernommen haben?

François Ettori: Bei einem Gespräch mit Grégory im Atelier erwähnte ich den wunderbaren Film „Un cœur en hiver“ von Claude Sautet. Ich liebe diesen Film und bin mir durchaus bewusst, wie viel Arbeit er den Schauspieler:innen abverlangt hat, doch die Handgriffe des Geigenbauers, den Daniel Auteuil großartig spielt, wirken auf mich trotz all seiner Bemühungen nicht immer ganz natürlich. Also schlug ich Grégory Magne vor, den Schauspieler, der den Geigenbauer spielen sollte, noch einmal proben zu lassen, und er ... kam auf die Idee, mir die Rolle anzubieten.

Was haben Sie aus dieser ersten Spielerfahrung mitgenommen?

François Ettori: Ich fand die Erfahrung in dem Moment sehr unterhaltsam, weil man im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht, aber ich habe festgestellt, dass der Beruf des Schauspielers gefährlich ist, da er einem die Illusion vermittelt, eine wichtige Person zu sein. Auf dem Set steigt der Adrenalinspiegel, und sobald man es verlässt, sinkt er wieder ab.

Was löst die Musik von Grégoire Hetzel in Ihnen aus?

Thibault Pailier: Es ist eine großartige Musik, die eine versöhnende Wirkung hat: Sie vermittelt, dass man sich auch dann noch verstehen kann, wenn man nicht mehr miteinander sprechen kann.

DIE ARBEIT VON KAMMERMUSIKER:INNEN — FOKUS STREICHQUARTETT

Was bedeutet es, Kammermusik zu machen? Kammermusik zu machen bedeutet, einen Dialog zwischen Musiker:innen herzustellen, die eine kleine Gruppe bilden – traditionell eine Gruppe, die in einem Palastzimmer Platz finden könnte. Man muss also gleichzeitig spielen, kommunizieren, sich zurücknehmen, zuhören und aufeinander achten können, um miteinander zu harmonieren. Der Begriff „Kammermusik“ bezeichnet sowohl eine Instrumentalbesetzung als auch ein musikalisches Repertoire. Vor allem aber ist es die Kunst, gemeinsam mit anderen zu spielen. Musiker:innen, die Kammermusik spielen, werden als Kammermusiker:innen bezeichnet. Die Arbeit eines Kammermusikers gliedert sich in zwei Phasen:

Die Einzelarbeit: In dieser Phase übt jeder Musiker seinen Part für sich allein.

Die gemeinsamen Proben: Die Musiker:innen arbeiten zusammen, um sich über Tempi, Nuancen, Artikulationen usw. abzustimmen.

Die Arbeit im Kammermusikbereich erfordert großes Vertrauen und gegenseitiges Zuhören unter den Musiker:innen. Die Bezeichnung „Streichquartett“ bezieht sich sowohl auf die Interpret:innen als auch auf die Werke. Lange Zeit wurden alle Ensembles nach dem Namen ihres Gründungsmitglieds – oft der ersten Violine (Talich, Brodsky, Danel ...), nach ihrem Gründungs- oder Wohnort (Prag, Budapest, Moskau ...) oder sogar nach dem Namen eines Lieblingskomponisten (Beethoven, Amadeus, Smetana, Dvořák ...) benannt.

Das erste Quartett, dessen Namen in die Geschichte eingegangen ist, ist – wenig überraschend – jenes, dem Beethoven die Uraufführung seiner größten Meisterwerke anvertraute. Es wurde 1808 von Ignaz Schuppanzigh (1776–1830) für den privaten Bedarf des Grafen Razumovsky gegründet. Es war das erste professionelle Ensemble, das die Schwierigkeiten bei der Abstimmung der vier gleichstimmigen Stimmen meistern konnte. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden immer mehr professionelle Ensembles, und das Aufkommen der Tonaufzeichnung verstärkte diese Entwicklung im 20. Jahrhundert noch weiter, sodass es heute Hunderte davon gibt.

Das Quartett ist also eine Gruppe von Musikern, die eine Mikrogemeinschaft bilden. Diese Gruppe hat nur drei Möglichkeiten, Entscheidungen zu treffen:

Die einstimmige Entscheidung scheint das Ideal zu sein.

Der Kompromiss: Einer der Musiker fügt sich der Meinung der anderen drei und hofft, bei einer späteren Entscheidung seine eigene Meinung durchsetzen zu können.

Die Konfrontation: Einer der Musiker setzt seinen Standpunkt durch. Die Mehrheit der Gruppe ist gezwungen, die ihr auferlegte Entscheidung zu akzeptieren. Keine Gruppe kann das auf Dauer überstehen.

Alle Mitglieder des Quartetts sind gleichberechtigt und tragen gemeinsam zum Erfolg eines Konzerts oder einer Darbietung bei. Es ist daher wichtig, sich auf einige Regeln zu stützen, die für einen reibungslosen Arbeitsablauf unerlässlich sind.

1. EINE GEMEINSAME KLANGVORSTELLUNG ENTWICKELN

Jeder Musiker hat eine eigene Vorstellung davon, wie das Stück klingen sollte. Es ist entscheidend, dass sich die Mitglieder des Ensembles letztendlich auf eine gemeinsame Interpretation des Stücks einigen. Man darf nicht vergessen, dass das gegenseitige Zuhören stets eine Rolle spielt und manchmal zu einer Änderung der Vorstellung oder zu einer Optimierung der Ausführung führt.

2. DAS WERK IN SEINEN HISTORISCHEN UND MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT EINORDNEN KÖNNEN

Durch die Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext, in dem das Werk entstanden ist, mit dem Stil und den musikalischen Merkmalen des Werks sowie mit dem Leben des Komponisten zum Zeitpunkt der Komposition wird die Interpretation des Stücks der Absicht des Komponisten besser gerecht. Dies wird als „historisch informierte Interpretation“ bezeichnet.

3. DIE PARTITUR DER ANDEREN GENAU KENNEN

Die Auseinandersetzung mit der gesamten Partitur – und nicht nur mit der eigenen Stimme – ermöglicht es, das Werk als Ganzes zu verstehen. Dies trägt auch dazu bei, die klangliche Ausgewogenheit und das Zuhören innerhalb der Gruppe zu verbessern, da man je nach Passage erkennen kann, welchem Instrument man vorrangig zuhören sollte und welche Stimme an welcher Stelle hervorstechen muss.

4. LERNEN, SICH SELBST ZUZUHÖREN UND DAS ENSEMBLE KRITISCH ZU BETRACHTEN

Es ist oft schwierig, das eigene Spiel objektiv zu beurteilen. Manchmal muss man mehrere Interpretationsmöglichkeiten ausprobieren, bevor man diejenige findet, die für die gesamte Gruppe am besten passt. Der Einsatz von Aufnahmen kann ebenfalls dazu beitragen, besser zu erkennen, was beim Zusammenspiel des Ensembles tatsächlich zum Vorschein kommt.

DIE (UN)GESCHRIEBENEN GESETZE DER KAMMERMUSIK – zum Schmunzeln und Nachdenken.

1. Spielt alle das gleiche Stück.
2. Halten Sie an jedem Wiederholungszeichen an und diskutieren Sie ausführlich, ob man die Passage wiederholt oder nicht. Das Publikum liebt das.
3. Wenn du eine falsche Note spielst, wirf einem deiner Partner einen wütenden Blick zu.
4. Halt dein Fingersatzblatt stets bereit, dann kannst du immer zu den anderen aufholen.
5. Stimme dein Instrument gründlich, bevor du spielst – dann kannst du den ganzen Abend falsch spielen und brauchst kein schlechtes Gewissen zu haben.
6. Nimm dir Zeit zum Umblättern (siehe Nr. 4)
7. Eine richtige Note zum falschen Zeitpunkt ist eine falsche Note ... (und umgekehrt).
8. Wenn alle anderen sich irren außer dir, folge denen, die sich irren.
9. Achte darauf, möglichst viele N.P.S. (Noten pro Sekunde) zu erreichen. So wirst du die Anerkennung der Unfähigen gewinnen.
10. Dynamik-, Bindungs- und Verzierungsangaben kannst du getrost ignorieren – sie sind nur dazu da, die Partitur schöner aussehen zu lassen.
11. Wenn eine Passage schwierig ist, verlangsame. Wenn sie einfach ist, beschleunige. Am Ende wird sich alles fügen.
12. Wenn du völlig den Faden verlierst, stoppe alle und sage: „Ich glaube, wir sollten uns nochmal abstimmen.“
13. Glückliche sind diejenigen, die kein absolutes Gehör haben, denn ihnen gehört das Reich der Musik.
14. Wenn das Ensemble wegen dir anhalten musste, erkläre ausführlich, warum du dich geirrt hast. Alle werden sehr interessiert sein.
15. Eine authentische Interpretation ist dann gelungen, wenn keine einzige Note des Originals mehr zu hören ist.
16. Sobald alle anderen fertig sind, brauchst du die restlichen Noten nicht mehr zu spielen.
17. Ein zaghaft gespielter falscher Ton ist ein falscher Ton. Ein mit Überzeugung gespielter falscher Ton ist eine Interpretation.

INTERVIEW MIT DANIEL GARLITSKY (SCHAUSPIELER UND MUSIKALISCHER LEITER)

Daniel Garlitsky ist Violinist, Dirigent, Komponist und Arrangeur. Er stammt aus einer seit mehreren Generationen musikalisch geprägten Familie und absolvierte seine Ausbildung an der Hochschule Gnessin in Moskau sowie anschließend am Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse in Paris. Von 2015 bis 2018 war er erster Konzertmeister des Orchesters des Staatstheaters Cottbus und von 2013 bis 2019 Dozent am



Conservatoire de Musique et

de Danse de Paris. Er zeichnet sich durch eine große musikalische Vielfalt aus und bewegt sich dabei zwischen verschiedenen Epochen und Genres.

Er arbeitet mit Ensembles wie dem „Orchestra of the Age of Enlightenment“ zusammen, aber auch mit Künstlern wie Philip Glass, dessen 2. Konzert er 2013 bei dessen europäischer Uraufführung interpretierte. Gleichzeitig arbeitet er mit Künstlern wie der russischen Rocklegende Boris Grebenshikov für dessen Konzert im Théâtre de la Ville im Jahr 2014 oder mit Barbara Pravi für ihr Album „On n’enferme pas les oiseaux“ aus dem Jahr 2021 zusammen. Zusammen mit dem Gitarristen Duved Dunayevsky verbindet er die Improvisation und die Ausdrucksfreiheit des traditionellen Jazz mit seinem klassischen Hintergrund. Gemeinsam haben sie das Quintette du Hot Club de France neu gegründet, eine legendäre Gruppe, die in den 1930er Jahren von Django Reinhardt und Stéphane Grappelli ins Leben gerufen wurde. Ihr erstes Album unter diesem Namen erschien im März 2025.

Wie kam es dazu, dass Sie die Rolle des Peter übernommen haben?

Grégoire Hetzel, den ich bereits kannte, rief mich an und erzählte mir, dass ein Freund von ihm einen Musiker suche, der schauspielern und mit russischem Akzent sprechen könne. Das fand ich amüsant, und so übte ich drei Monate lang, wie meine Vorfahren zu sprechen, bevor Grégory diese Idee aufgab und sich für eine natürlichere Sprechweise entschied. Durch diesen Umweg lernte ich Peter besser kennen.

Schauspielern ist nicht mein Beruf. Ich hatte zwar schon einmal vor der Kamera Musik gespielt, in „Marie-Antoinette“ von Sofia Coppola oder „Le roi danse“ von Gérard Corbiau, aber noch nie eine Rolle dieser Größenordnung. Ich musste mich also ganz darauf einlassen und Grégory und seinem Team vertrauen, das sehr zuvorkommend war.

Wie nehmen Sie als Violinist und Dirigent die Art und Weise wahr, wie dieser Film die Beziehungen zwischen Musiker:innen darstellt?

Ich habe das Drehbuch auf einer Zugreise geradezu verschlungen. Es ist schwierig, über die Musikszene zu schreiben, wenn man selbst nicht dazu gehört, und ich fand, dass nichts am Thema vorbeiging. Alles klang stimmig. Während ich die Figuren kennenlernte, stellte ich Parallelen zu Menschen her, mit denen ich gearbeitet habe – alles in dieser Geschichte fand bei mir Anklang. Der Film vermittelt sehr gut, was es bedeutet, in einem Quartett zu spielen. Das bedeutet, ein Stück von sich selbst zugunsten des Ganzen aufzugeben. Charlie Beaumont, der für mich eine Mischung aus Olivier Messiaen – wegen seiner Verbindung zu den Vögeln – und John Cage – wegen seiner Beziehung zur Stille – ist, ist derjenige, der in dieser Formation ohne Dirigent den Zusammenhalt schafft.

Auch die im Film dargestellten Verbindungen zwischen der Musik und der Unternehmenswelt entsprechen der Realität. Es wird immer große Förderer im Bereich der klassischen Musik geben, denn auch wenn sie mehr Geld kostet, als sie einbringt, erhebt sie den Geist, und das ist lebenswichtig. Zudem kommt es häufig vor, dass wertvolle Instrumente im Besitz großer Konzerne wie beispielsweise Banken sind.

Sie sind nicht nur Schauspieler in diesem Film, sondern auch musikalischer Leiter ... Was genau beinhaltete diese Aufgabe?

Grégory sagte mir, er wolle bei allem, was die Musik im Film betrifft, einen fast dokumentarischen Realismus. Wir haben daher beschlossen, alle Musikstücke im Vorfeld aufzunehmen, die dann am Set als Playback dienten. Anschließend haben wir festgelegt, welche Takte in den verschiedenen Szenen gespielt werden sollten, in denen das Quartett zusammenkommt, damit alles ganz präzise abläuft. Die Tatsache, dass die vorgesehenen Schauspieler:innen alle Musiker:innen sind, trägt natürlich wesentlich zur Glaubwürdigkeit der Geschichte bei. Alle haben hart daran gearbeitet, sich aufeinander einzuspielen. Anschließend konnte ich darauf achten, dass die Handgriffe jedes Einzelnen stimmten.

Was bedeuten diese Stradivari für Sie?

Stradivari hat etwa sechshundert Instrumente gebaut: Vierhundert davon sind durchschnittlich, hundertfünfzig sind sehr gut und etwa fünfzig grenzen hinsichtlich der Klangqualität, die sie hervorbringen, an das Unwirkliche. Doch ganz gleich, wie hoch die Qualität auch sein mag – auf ihnen zu spielen, bleibt für jeden Musiker ein Ego-Trip!

Im Film hat Astrid die Instrumente zu Idolen gemacht, die sie in diesem Raum beschützt, in dem sie sich wie in einer Kapelle zurückzieht. Für mich bleibt eine Stradivari ein

Werkzeug, das aus einer dreihundert Jahre alten Handwerkskunst stammt und der Zeit standhält – was wiederum nur Violinen betrifft, nicht Gitarren. Für andere ist sie heilig, auch wenn ich nach wie vor davon überzeugt bin, dass der Preis und die Seltenheit dabei eine Rolle spielen.

Ich erinnere mich, dass ich eines Tages, als Ivry Gitlis mir erlaubt hatte, seine Stradivari auszuprobieren, zu ihm sagte: „Du hast ihr das gut beigebracht“, denn ich fand, dass sie wie er klang. Ich glaube, dass ein Musiker den Klang seines Instruments im Laufe der Zeit beeinflusst. Eine Stradivari zu spielen bedeutet, sich an diejenigen zu erinnern, die vor einem kamen, an die eigenen Idole. Die Spur dieser vergangenen Präsenzen ist das Wertvollste und Bewegendste.

Wie nehmen Sie Peter wahr? Haben Sie sich seine Geschichte selbst ausgemalt?

Da ich kein Schauspieler bin, habe ich zunächst den Text gelernt. Patrick Simon, ein befreundeter Schauspieler, hat mir geholfen, bestimmte Szenen einzustudieren und die Gründe für Peters Verhalten zu verstehen. Ich habe eigene Erinnerungen herangezogen, um bestimmte Situationen darzustellen, insbesondere im Zusammenhang mit der vergangenen Liebesgeschichte zwischen Peter und Lise. Mir scheint, dass Peter mit seinen Lebensentscheidungen im Reinen ist. Er ist seiner Vernunft gefolgt, als er diese Stelle in Wien angenommen hat. Für mich ist er eine ruhige Kraft. Er sehnt sich ein wenig nach jener Zeit zurück, in der er mit Lise und ihren Freund:innen ein unkonventionelles Leben führte. Er hatte großes Potenzial, hat sich aber für die Sicherheit entschieden.

Hat Ihnen die Tatsache, dass er sehbehindert ist, dabei geholfen, ihn darzustellen?

Es war eine Herausforderung, aber wie jede Herausforderung beflügelt sie die Kreativität. Dadurch konnte ich mich besser zentrieren und konzentrieren. Ich habe Peter als jemanden wahrgenommen, dessen Sichtfeld eingeschränkt ist, der aber dennoch ein wenig sehen kann – daher auch seine einzigartige Art, die Noten zu halten. Mein Blick musste vage sein und entlang von Achsen wandern, die ich mir je nach Kameraposition selbst vorgab.

Wie hat Grégory Magne Sie angeleitet?

Mit großer Präzision. Grégory wusste ganz genau, was er wollte. Das habe ich gebraucht, und ich habe mich von seinen sehr klaren Anweisungen leiten lassen. Wir haben im Vorfeld der Dreharbeiten viel geprobt, herumprobiert, angepasst und nach dem richtigen Ton gesucht. Zu wissen, dass wir die Aufnahmen wiederholen konnten, hat mir Sicherheit gegeben. Grégory hat viel von mir in Peter gesehen, was die Sache erleichtert hat.

Wie haben Sie mit Ihren Schauspielkollegen zusammengearbeitet?

Wir haben viel mit Mathieu Spinosi, Emma Ravier und Marie Vialle geprobt, um die Musik gut im Griff zu haben und uns ganz auf das Schauspiel konzentrieren zu können. Es herrschte ein echtes Teamgefühl unter uns, sowohl unter den Schauspieler:innen als auch mit dem Technikteam. Wir haben uns gegenseitig sehr unterstützt.

Und was ist mit Grégoire Hetzel?

Grégoire hatte mich in der Vergangenheit bereits gebeten, einige seiner Filmmusiken zu spielen. Er ist jemand, den ich gut verstehe, und ich arbeite sehr gerne mit ihm zusammen. Seine höchst gefühlvolle Musik berührt mich sehr.

Gab es einen besonderen Moment bei den Dreharbeiten ?

Die Schlusszene. In der Kirche war es kalt. Wir waren müde. Kurz vor dem Konzert kam Charlie Beaumont zu unserer kleinen Truppe und hielt eine Ansprache. Wir haben die Szene mehrmals gedreht, und während die Kamera auf Mathieu, Emma, Marie und mich gerichtet war, spielte Frédéric Pierrot, der außerhalb des Bildausschnitts stand, mit unglaublicher Hingabe weiter, damit Grégory unsere Reaktionen filmen konnte. Das war sehr bewegend.

Interview geführt von Anne-Claire Cieutat

WEITERFÜHRENDE LINKS | IMPRESSUM

Glossare zu filmsprachlichen Begriffen: Filmisch. Filmbildungsportal von VISION KINO mit Seiten für Schüler:innen und für Lehrkräfte, u. a. mit einem filmsprachlichen Glossar: <https://filmisch.online/lehrerinnen/filmsprache-a-z/>

Desweiteren bieten Neue Wege des Lernens e. V. eine interaktive Webseite zu filmsprachlichen Begriffen: <https://nwdl.eu/filmsprache/> oder eine kostenlose App: <https://www.neue-wege-des-lernens.de/apps/>, Auch Film+Schule NRW bietet eine App Top Shot <https://www.filmundschule.nrw.de/de/digital/topshotcopy-2/>. Zudem können Sie auf das filmsprachliche Glossar von kinofenster.de zurückgreifen: <https://www.kinofenster.de/lehrmaterial/glossar/> oder auf <https://filmwissen.online/> (besonders Kapitel Bildgestaltung) zurückgreifen

Thematische Vertiefung: Eine detaillierte Besprechung der zentralen Motive des Films bietet die ausführliche Rezension auf Mein Frankreich zu Der Klang der Stradivari. Der Text arbeitet heraus, wie der Film das Aufeinanderprallen der traditionellen Klassikwelt mit der modernen Social-Media-Vermarktung (durch die Bratschistin Apolline) inszeniert. Er liefert Lehrkräften fundierte Argumente für eine anschließende Debatte über den modernen Kulturbegriff.

Weltkino Filmverleih: Hier kommen sie zur offiziellen Webseite von DER KLANG DER STRADIVARI des deutschen Verleihs des Films: <https://weltkino.de/filme/der-klang-der-stradivari> und hier zu ausführlichen Schulmaterialien für weitere Filme: <https://weltkino.de/schulmaterial>

Französisches Dossier Pédagogique: Über das Pyramide Films Download-Portal können Sie das französische Dossier Pédagogique direkt als PDF herunterladen. Es bietet hervorragende visuelle Inspirationen sowie Originalzitate von Regisseur Grégory Magne – ein guter Anknüpfungspunkt auch für den fächerübergreifenden Französisch- oder Bilingualunterricht.

Herausgeber

Weltkino Filmverleih GmbH
Karl-Tauchnitz-Straße 6
04107 Leipzig
www.weltkino.de

Ausgangsmaterial: Dossier pédagogique von PYRAMIDE DISTRIBUTION

Autorin: Aurélie Groisil

Übersetzung, didaktische Anpassung und deutscher Text: Maria Dettmer

Bildnachweis: Alle Bilder, soweit nicht anders gekennzeichnet: © pyramide films