

Eine märchenhafte Liebe in Zeiten des Krieges

Jeunets „Mathilde“ und die Fallstricke der französischen Filmförderung

STEFAN TIGGES*

Drei Jahre nach dem Welterfolg „Die fabelhafte Welt der Amélie“, in dem Jean-Pierre Jeunet seine Titelheldin durch ein märchenhaftes Zuckerguss-Montmatre traumwandeln ließ, war zum französischen Filmstart seines neuen Werkes im Oktober letzten Jahres die öffentliche Spannung entsprechend groß. Noch größer zeigte sich im Vorfeld die Erwartungshaltung der Kritik, die auf den großen französischen Wurf wartete, der bis dahin im laufenden Filmjahr noch ausgeblieben war. Zugleich sprengten die Kosten des teuersten französischen Produktion von 47 Millionen Euro und die erstklassige Besetzung alle bisherigen Rekorde. Bevor der von der französischen Warner-Tochter „2003 Productions“ produzierte Film jedoch auf die Leinwände gelangte, zeichnete sich für „Un long dimanche de fiançailles“, so der französische Titel, bereits ein bis heute ungelöster Konflikt ab: Handelt es sich um eine rein französische Produktion, die damit Anspruch auf staatliche Filmförderung und das Recht hat, in den Hauptkategorien des nationalen Filmpreises mit anderen Werken zu konkurrieren?

Für den ehemaligen Kurzfilmregisseur Jean-Pierre Jeunet realisierte sich 2001 trotz an-

fänglicher Kritiken, Vorbehalte und der Ablehnung in Cannes mit „Amélie“ ein traumhafter Erfolg. Die 12 Millionen Euro teure Produktion fand weltweit 30 Millionen Zuschauer, spielte 160 Millionen Euro ein und gewann sowohl vier Césars als auch vier europäische Filmpreiskategorien. In Frankreich erreichte der einheimische Marktanteil durch die acht Millionen Zuschauer seit langem wieder einmal die 50-Prozent-Grenze. Das französische Filmwunder strahlte selbstbewusst ins Ausland und provozierte auch in Deutschland, wo der Film 2,5 Millionen Zuschauer fand, neidvolle Blicke auf die aufblühende Filmindustrie im Nachbarland.

Der jungen, aber einsamen Amélie gelang es auf ihren Ausflügen in den nachkolorierten Bilderbuchvierteln der Pariser Metropole, in denen alles Störende von der Regie ausgeblendet wurde, für die Mitmenschen ihrer Umwelt Schicksal zu spielen, bevor sie am Ende des Films dann auch ihr eigenes Glück und die große Liebe findet. In „Mathilde“ setzt der französische Regisseur erneut auf seine durch „Amélie“ berühmt gewordene Protagonistin Audrey Tautou, die sich auch hier auf die Suche nach der ersehnten Liebe begibt. Anders als ihre Vorgängerin hat sie

* Stefan Tigges, M.A., ist DAAD-Lektor für deutsche Sprache, Literatur und Kultur an der Universität von Rouen. Er arbeitet als Kulturwissenschaftler an einer Promotion zu gegenwärtigen deutschen und französischen Theaterästhetiken

allerdings bereits ihre große Liebe gefunden, von der sie jedoch durch den ausbrechenden Ersten Weltkrieg getrennt wird. Nach Kriegsende wartet Mathilde zu Hause auf einem Bauernhof in der bretonischen Provinz auf die Rückkehr ihres jungen Verlobten. Als sie erfährt, dass *Manech* (*Gaspard Ulliel*) zu jenen fünf Soldaten gehört, die 1917 nach ihren Selbstverstümmelungsversuchen von einem Kriegsgericht verurteilt ins Niemandsland zwischen deutsche und französische Stellungen geschickt wurden, um entweder durch feindliches Feuer oder Hunger und Kälte zu sterben, will sie nicht glauben, dass *Manech* tot ist. *Mathilde*, zu Beginn des Films gerade erst 17 Jahre alt, fühlt sich ihrem Verlobten durch ein unsichtbares Band verbunden und denkt ebenso wie *Amélie*, mit einem festen Willen Dinge beeinflussen zu können. Nach der Todesnachricht begibt sie sich angetrieben von ungebremster Hoffnung und der Intuition, dass *Manech* am Leben ist, auf Spurensuche, um die Wahrheit über den angeblichen Tod des Geliebten herauszufinden.

Damit öffnen sich für das Publikum zwei zentrale Erzählebenen, denen *Jeunet* jedoch, ähnlich wie in seinem vorherigen Film, zahlreiche narrative Fäden hinzufügt, die nicht immer zusammenpassen, ihrer zeitlichen Chronologie entbunden sind und sich zum Teil auch bewusst widersprechen. Die erste Ebene bildet die nachkolorierte, stilisierte, liebevolle und extrem romantisierte, nostalgische ländliche Idylle, in der die Vollwaise *Mathilde* bei Tante und Onkel zwischen Tieren, Rosenbüschen und Obstbäumen heranwächst und auf dem Weg in die Dorfschule ihre spätere Jugendliebe kennen lernt, mit der sie eine glückliche Kindheit, Jugend und erste Zärtlichkeiten teilt. Trotz der fehlenden Eltern und ihrer Polioerkrankung, die ihr rechtes Bein steif werden ließ, streunt sie mit ihrem Schulfreund ausgelassen über die weiten Felder, durch die duftenden Gärten oder blickt mit ihm zusammen von den Felsen stundenlang aufs Meer. Die ländliche Idylle

wird jäh zerrissen, als *Manech* als 18-Jähriger in den Krieg einberufen wird. Im Hause von Onkel und Tante gibt es nun zum Trost wie im Kochbuch aus alten Zeiten noch mehr selbstgemachte Kohlsuppe, Brioche, Crêpes, Marmelade und in Rotwein getunktes Brot.

Trotz der scheinbaren Aussichtslosigkeit ihres Vorhabens, herauszufinden, was nach der Verurteilung mit den Soldaten wirklich geschah, und *Manech* nach Kriegsende wiederzufinden, gewinnt *Mathilde* im Verlauf ihrer Nachforschungen in Militärarchiven und bei Hinterbliebenen Verbündete. Zum einen ihren Onkel, zum anderen einen Pariser Detektiv (dargestellt vom gerade verstorbenen *Ticky Holgado*), der sie bei ihrer Suche unterstützt und im Rahmen seiner Recherche sogar in ein korsisches Bergdorf reist, das *Jeunet* übertrieben karikiert, was auf Korsika in einigen Kinos (unter anderem wegen dieser Szene) zur Absetzung des Films führte.

Analog zu den stilisierten ländlichen filmischen „tableaux vivants“, die sich aus vielen überzeichneten genreartigen Einzelsequenzen zusammensetzen und dabei in den Kitsch abzurutschen drohen, ist auch die Metropole Paris der 1920er Jahre dargestellt. So gewährt *Jeunets* bewährter Kameramann und Fotograf *Bruno Delbonnel* mit hohem Aufwand und dank digitaler Technik von der Gegenwart gereinigte nostalgische Einblicke in historische Kulissen von Paris wie zum Beispiel die Gare du Nord, Gare d’Orsay, die Place de l’Opéra, den Palais du Trocadero im Zustand der Weltausstellung, das übertrieben aufwendig nachgestellte Großmarktgeschehen von Les Halles oder die von der Flut überschwemmten damaligen Quartiers. Wie auch schon in „*Amélie*“ läuft die Metropole damit Gefahr, in *Jeunets* spezifischer überbordender Musealisierung als Kulisse endgültig zu erstarren und nur noch den Spieltrieb des Regisseurs zu bedienen: Er entwirft mit nachgestellten Fantasmen ein Frankreich, das die Gegenwart weitestgehend ausblendet und nur in der Requisite existiert.

Kontrast Kriegsgeschehen

Die zweite zentrale Erzählebene des Films bilden die Kriegsschauplätze der französisch-deutschen Schlachtfelder der Somme: „Bingo Crépuscule“, so die Bezeichnung des Schützengrabens an der Frontlinie, vor der die fünf zum Tode verurteilten Soldaten (neben Gaspard Ulliel unter anderem noch Jérôme Kircher, Denis Lavant und Jean-Pierre Becker) im Niemandsland dem Wahnsinn nahe herumirren. Im Kontrast zu den warmen, lieblichen und zarten Tönen der Welt Mathildes wählen Jeunet und Delbonnel für die Felder des Todes, die sich auf der Leinwand als nature morte endlos weit erstrecken, kalte und dunkle Farbtöne, die nur durch die blutigen Leiber der zerfetzten Soldaten gebrochen werden. In Form einer Ästhetik des Grauens wird dem Zuschauer mit aller Gewalt und Intensität immer wieder das sinnlose Schlachten en détail vor Augen geführt. Inmitten der Hölle verwandeln sich alle menschlichen Gestalten zu dahinvegetierenden und abgestumpften Wesen, die mechanisch die Kriegsmaschinerie bedienen und in der Stellungsschlacht verharren. Jeunet, der Akira Kurosawa (1910–1998) zu seinen Vorbildern zählt, gelingen speziell hier Einstellungen, die sich wie Gemälde in die Erinnerungen der Zuschauer einbrennen und in ihrer Unmittelbarkeit lange nachwirken. Sowohl im Verlauf der Kamerafahrten durch die endlosen Gräben, in denen die Soldaten von ihrem Kriegsgerät kaum mehr unterscheidbar sind, als auch in den Sequenzen über der Erde, in denen die Menschenmassen durch Explosionen zerstückelt werden oder im Gaseinsatz qualvoll zu Tode kommen, erhält der Krieg ein fürchterliches Gesicht, das durch die individuellen Schicksale der fünf Soldaten, die sich im Wahn dem feindlichen Beschuss ausliefern, noch konkretere Züge bekommt.

Durch Rückblenden, die sich für den Zuschauer mit Mathildes Recherchen mischen, erfährt der Zuschauer vom Vorleben der fünf Verdammten, die vor Kriegsbeginn ein fried-

liches und glückliches Dasein führten. Jedoch verlieren hier die unterschiedlichen Erzählfäden durch die ausschnittartige Perspektivvielfalt an dramatischer Dichte. Die über Jeunets konträre Bildwelten und komplexe Erzähltechnik transportierten einzelnen Sequenzen fügen sich nicht mehr zu einem schlüssigen Ganzen zusammen und wirken letztlich durch ihre Konstruiertheit trotz mancher Off-Kommentare zusammenhangslos und schwerfällig.

Nach unermüdlichen Nachforschungen findet Mathilde am Ende des Films letztlich ihren Manech, der wie durch ein Wunder den Krieg überlebt hat, – die Dramaturgie des Films ließe aber auch keinen anderen Schluss zu. In einer emotional aufgeladenen und pathetischen Schlusszene betritt Mathilde den zauberhaften Garten einer wohlhabenden Frau, die Manech als ihren neuen Sohn, der ihr den eigenen, gefallenen ersetzte, aufgenommen hatte. Als Mathilde sich ihm langsam nähert, blickt der von der Erfahrung des Krieges gezeichnete Manech seine verlorene Liebe verwundert an, ohne sie wiederzuerkennen, und fragt sie wie bei ihrer ersten Begegnung, ob ihr Bein schmerzen würde. Mathildes persönliches Glaubensbekenntnis scheint sich damit erfüllt zu haben, und ihre unterbrochene jugendliche Romanze trotz seines Gedächtnisverlustes märchenhaft fortsetzbar.

Märchenhafte Geschichtsbilder?

In einem Interview mit dem „Spiegel“ bemerkte Jean-Pierre Jeunet, dass „der Erste Weltkrieg im allgemeinen Bewusstsein irgendwie vergessen zu sein scheint und vielen heute harmlos vorkommt“, und erklärt daraus seine Motivation, die 1991 erschienene Romanvorlage des 2004 verstorbenen Bestsellerautors Sébastien Japrisot zu realisieren.¹

Anlässe eines kollektiven Erinnerns des 20. Jahrhunderts gibt es viele, jedoch scheinen filmische Adaptionen literarischer Stoff-

fe, wenn es um historische Thematiken geht, tatsächlich eher um den Zweiten Weltkrieg und die Folgen des Faschismus zu kreisen, wie es unter anderem die letzten Filme von *Téchiné*, *Benigni*, *Spielberg*, *Worthmann* und *Eichinger* auf sehr unterschiedliche Weise gezeigt haben. Es stellt sich die Frage, ob nicht einige Filme jenseits künstlerischer und moralischer Ansprüche den Markt des Gedächtnisdiskurses bedienen und dort eine Ware, anbieten, die zuallererst einem Unterhaltungsanspruch gehorcht. *Jeunets* orchestriertes, überdimensionales neues Opus mag nicht zu dieser Kategorie gehören, jedoch streift es in seiner spezifischen Form der dominierenden märchenhaften Perspektive, in der die Liebe in großer Naivität und Unschuld über die Kriegsgräueltats obsiegt, diese Erscheinungen des Zeitgeistes. Dass *Jeunet* sich der Thematik des Ersten Weltkriegs aufrecht stellt und diesen in aller erschütternden Radikalität abbildet, ist unbestritten. Jedoch leidet diese Ernsthaftigkeit unter seinem spielerischen Verfahren, unterschiedliche Filmgenre wie Drama, Kriegs- und Historienfilm, Mystery, Romanze, Horror und nicht zuletzt Liebesfilm miteinander spielen zu lassen und zu vermischen, eine der zentralen Erzählperspektiven in Kitschnähe poetisierend zu romantisieren und den zweiten elementaren narrativen Faden des Kriegsgeschehens darin zu entspinnen. So korrespondieren zum Beispiel die Bilder der Kriegsfront, die der Regisseur im Anschluss noch in ein unendliches Feld namenloser Kreuze übersetzt, nach Kriegsende mit einer blumenübersäten Wiese, auf der *Mathilde* mit einem Sonnenschirm in den Händen auf den Schultern ihres Onkels getragen wird und nach den Spuren des Krieges sucht. Lassen sich die geschichtlichen Abdrücke, wenn auch ephemere Natur, so schnell und mit zarresten Impressionen wieder neu bebildern?

Das Hauptmissverständnis des Films scheint somit vielleicht im Nebeneinander der Märchenwelt und des Krieges zu liegen.

Die Fantasielandschaften der Metropole und der Bretagne, deren Kulissen „entrealisiert“ und stilisiert in Märchenparks transformiert werden, stoßen auf Schlachtfelder, die für sich eine detailgenaue realistische Abbildung des historischen Hintergrundes beanspruchen und in ihrer Authentizität alleine im kontextlosen, leeren Raum schweben.

Querelen um die Filmförderung – „Pas gaulois, les poilus?“

Dies fragte sich *Aurélien Ferenzi* in einem Kommentar der „*Télérama*“ und bezog darin eindeutig Partei für *Jean-Pierre Jeunet* und *Francis Boespflug*, dem Chef von *Warner France* (2003 Productions), die sich kurz zuvor in „*Le Monde*“ gegen das Pariser Gerichtsurteil, das den Film als ausländische Produktion einstuft, gestemmt hatten.²

Dem Beschluss vorausgegangen war eine Sammelklage französischer unabhängiger Filmproduzenten (API) und deren gewerkschaftlicher Organisation (SPI), die gegen die potenzielle Subventionierung des Films (bei 5 Millionen Zuschauern etwa 3,6 Millionen Euro) durch das Centre National de la Cinématographie (CNC) klagten und die Zukunft der französischen unabhängigen, kleineren und mittleren Filmproduktionen durch Förderungen von „ausländischen“ Großproduktionen als bedroht ansehen. Handelt es sich im Falle von „*Mathilde*“, der von der amerikanischen Warner-Tochter produziert wurde, die zu 32 Prozent von *Warner France* kontrolliert wird, wirklich um eine nicht-französische Produktion? 2003 Productions als „trojanisches Pferd“ des Major Studios *Warner Bros*, die zunehmend den französischen Filmmarkt bestimmen und zusätzlich noch nationale Filmförderungen einstreichen, wie es die Kläger in ihrer Schrift formulierten? Nach Überprüfung der Kapitalstruktur kam das Gericht zu dem (vorläufigen) Entschluss, das Unternehmen, obwohl in Frankreich ansässig, aufgrund seiner Mitarbeiterstruktur

als außereuropäische Gesellschaft einzustufen. Ein Fall von in Frankreich klassischer nationaler Filmpolitik mit einem Hauch von „Antiamerikanismus“?

Dagegen lässt sich natürlich auch das Zukunftsszenario entwickeln, dass nach dieser folgenschweren Entscheidung ausländisch-französische Großinvestoren künftige Projekte außerhalb der „Filmrepublik“ realisieren werden und Frankreich in seiner nationalen Produktion verkümmert. Die Argumente, die für ein nationales Label trotz amerikanischer Finanzspritzen von „Mathilde“ sprechen, sind evident „französisch“: Roman, Drehbuch, Regisseur, 30 Schauspieler, 2 000 Statisten und 600 Intermittents...

Auf dem Spiel stand außerdem die Teilnahme des Films in allen Hauptkategorien der Césars – dies ist nur für nationale Produktionen möglich. Der französische Minister für Kultur und Medien erklärte nach dem Gerichtsbeschluss die Angelegenheit zu seiner Chefsache und schrieb unmittelbar an die Präsidentin des CNC, die auf den Urteilsbeschluss verwies.

Kurz vor der 30. César-Verleihung unter der Präsidentschaft von Isabelle Adjani und 3 200 stimmberechtigten Mitgliedern konnte der Film durch die Statutänderung „tout film d'expression française“ trotz der ablehnenden Haltung des CNC im Wettbewerb in allen Kategorien doch noch teilnehmen und galt mit 12 Nominierungen neben den Beiträgen „Les Choristes“, „36, quai des Orfevres“ und „Rois et Reine“ als hoher Favorit. Der große Gewinner der wichtigsten Kategorien wurde aber schließlich überraschend der von vielen unterschätzte Film „L'Esquive“ (Abdelatif Kechiche), der im Gegensatz zu „Les Choristes“, dem mit 8,5 Millionen Zuschauern erfolgreichsten französischen Film des Jah-

res, nur 300 000 Zuschauer zählte. Die Césars für den besten Film, die beste Regie, das beste Drehbuch und die beste Nachwuchsdarstellerin vergab die Jury damit an einen jungen Autorenfilm, der die Lebenswirklichkeit der Einwandererkinder in der Pariser Banlieue abbildet, ohne dokumentarisch, soziologisch oder politisch korrekt sein zu wollen. „Mathilde“ konnte lediglich die Preise für die beste Szenerie, Fotografie, die beste weibliche Nebenrolle und den größten schauspielerischen Hoffnungsträger (Gaspard Ulliel) einheimen.

Am Abend der Preisverleihung, die zufälligerweise auf das Oscarwochenende fiel, bei dem „Mathilde“ gegen Amenábars „Das Meer in mir“ den Kürzeren zog, glänzten auch dank des *Jeunet*-Films, der von 4,5 Millionen Kinobesuchern gesehen wurde, einmal wieder die französischen Filmstatistiken: 194,4 Millionen Kinobesucher 2004, was ein Plus von 12 Prozent zum Vorjahr und einen französischen Marktanteil von 38 Prozent (74,7 Millionen Zuschauer) im Gegensatz zu 47 Prozent amerikanischem Anteil bedeutet.

Noch schlagen die Wellen der Debatte um die Filmförderung hoch, die Reform der Gesetzgebung und die Verhandlungen der Sozialpartner zum Status der Intermittents sind noch nicht abgeschlossen und nur eines scheint gewiss: Die französische Filmförderungs- und Subventionspolitik, die auf einem Gesetz von 1992 beruht, muss hinsichtlich ihrer Subventionsstreuung modifiziert werden. Seine Regelungen sind längst überholt und laufen den nationalen Interessen in einem Land zuwider, in dem frühere Filme von François Truffaut und Louis Malle, trotz amerikanischer Finanzierung, uneingeschränkt als nationale Heiltümer betrachtet werden.

1 Vgl. „Der Spiegel“, 24/01/2005.

2 Vgl. „Le Monde“, 2.12.2004 und „Télérama“ Nr. 2865 vom 8.12.2004.