

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 236

Artikel: Sprung in die Wolken: Heaven von Tom Tykwer
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865448>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sprung in die Wolken

HEAVEN von Tom Tykwer



«Ich versuche, Themen zu behandeln, die die Menschen vereinen. Dazu gehört auch das Gefühl, dass es Menschen an verschiedenen Orten der Welt gibt, die gleichzeitig dasselbe denken. Von dieser Idee bin ich besessen.»
Krzysztof Kieslowski

Am Anfang eine Simulation. Ein Hubschrauberflug über eine grüne Hügellandschaft, die ein Computer dem Versuchspiloten vorgaukelt. Das falsche Bild füllt die ganze Leinwand, als gäbe es keine Wirklichkeit ausserhalb der Illusion. Der Scheinpilot ist darin eingetaucht. Der Zuschauer teilt seinen Blick.

Partikel der Realität tröpfeln ein über den Ton. Die Realität befindet sich im Off. Die Stimme eines Instruktors gibt Anweisungen. Aber der junge, unerfahrene Pilot missachtet die Regeln und hebt zu weit ab – weg von der falschen grünen Erde und hoch hinauf in einen falschen blauen Himmel. Die Simulation stürzt in sich zusammen, das Bild erlischt.

Der Instruktur schlägt warnend einen Bogen vom Spiel zum Ernst: «Mit einem echten Hubschrauber kannst du nicht so hoch fliegen.» «Wie hoch kann ich denn fliegen?» will der Pilot wissen. Und die Geschichte, die nun folgt, dient dazu, das herauszufinden.

Illusionen

Am Ende wird der Film auf seinen Anfang zurückkommen und den Bogen schliessen. Dann sitzt der Pilot in einem realen Hubschrauber und steuert ihn wie in der Simulation zu hoch. Die Welt bricht davon nicht zusammen, aber der Hubschrauber verschwindet im Himmel, was immer das auch heissen mag.

Die Landschaft, von der er abhebt, ist genauso hügelig wie in der Simulation, als sei er endlich in die Illusion hineinprojiziert. Nur ist sie nicht mehr künstlich grün, sondern in ein goldenes Licht getaucht. In ihrer poetischen Verklärung ist sie nicht weniger virtuell.

Spiegelungen

Am Anfang des Films gibt es einmal den Schein eines Gegenschnitts von der Simulation auf den Piloten, nicht aber um ihn plan und banal von ihr abzugrenzen. Die fiktive Landschaft, in die er blickt, verschmilzt vielmehr mit ihm zu einem Bild, lässt sich von ihm nicht lösen. Der eingebildete Himmel hängt über seinem Kopf, die falsche Landschaft durchzieht die Gläser seiner Brille. Die Landschaft spiegelt sich in ihm, er sich in ihr.

Die Einheit von Betrachter und Betrachtung, von subjektivem Blick und objektiver Welt, die somit in der Exposition in einer Art *trompe-l'œil*-Effekt vorentworfen ist, wird im finalen Akt des Dramas eingelöst. So wie der Hubschrauber von der Erde abhebt, hat sich der Film dann längst schon von der Realität entfernt, um in die Sphäre des Poetischen einzutauchen.

Nicht *am* Himmel, sondern *im* Himmel verschwindet der Hubschrauber. Nicht von *sky*



ist die Rede, sondern von *heaven*. Ein poetisches Bild, das vage und ambivalent ist. Es verkündet frohlockend die Vorstellung wundersamer Errettung, ewigen Glücks und spiritueller Ent-rückung. Himmel bedeutet aber auch Tod, das Ende der physischen Existenz.

Zufälligkeiten

Der Pilot ist Filippo Fabrizi, ein junger Carabinieri in Turin. Während er im Simulator sitzt und der Wirklichkeit entflieht, greift eine junge Frau gerade in die Wirklichkeit ein, um sie umzugestalten. Die Lehrerin Philippa Pac-card legt eine Bombe.

Das ist nicht böse gemeint; vielmehr soll dadurch alles gut werden. Die Lehrerin exerziert nur wie ein berufener Racheengel ein himm-lisches Strafgericht. Ein skrupelloser Drogen-unternehmer soll dadurch aus der Welt ge-schaffen werden.

Vier Menschen verlieren bei der Explosion ihr Leben – nur nicht der, für den die Aktion inszeniert ist. Eine tragische Ironie des Zufalls.

Metamorphosen

Während im einen Fall eine Computer-welt implodiert, explodiert im anderen der Aus-senaufzug eines Bürohauses. Beides sind Kata-strophen, aber nur eine ist wirklich.

Der Film exponiert damit zwei Protagoni-sten, wie sie gegensätzlicher nicht sein können. Der Träumer und die Kriegerin – am Ende sit-zen sie dann doch im selben Hubschrauber. Eine ehemalige Lehrerin, die zur Regulatorin wurde, und ein ehemaliger Polizist, der zu ihrem Fluchthelfer wird.

Nur dass sie das im letzten Stadium ihrer Geschichte auch schon nicht mehr sind, son-dern sich dann schon wieder weiterverwandelt haben. Gemeinsam steuern sie in die letzte Katastrophe, die sich auch interpretieren lässt als höchstes Glück.

Rolltreppe aufwärts

Der letzte Akt des Dramas bringt ge-wöhnlich die Katastrophe oder aber die Lösung. Hier bringt er offenbar beides.

Am Anfang führt ein aufwärtssteigender Fahrstuhl vier Personen in den Tod, während im selben Bild die Frau, die dafür die Verantwor-tung trägt, auf einer Rolltreppe abwärts fährt. Zwei unversöhnlich auseinanderlaufende Be-wegungen: die eine in den Himmel, die andere Richtung Hölle.

Der Schuld folgt Sühne und der Gnade die Erlösung. Der Helikopter-Steilflug ganz am Ende vollzieht die Aufwärtsfahrt des Fahrstuhls nach. Das ist wie eine Geste der Vergebung, die Täter und Opfer zu guter Letzt auf gleichem Niveau vereint.

Himmelfahrt

Auf Erden verdammt, doch in den Him-mel aufgenommen: das Ende verweist auf *Lars von Triers* *BREAKING THE WAVES*. Dort signa-lisiert himmlisches Glockengeläut, dass eine *heilige Sünderin* nach selbstauferlegtem Marty-rium in anderen Sphären weilt.

Von der frömmlichen Dorfgemein-schaft dagegen geächtet, wurde sie von ihr bei der Beerdigungszeremonie wortwörtlich «zur Hölle geschickt». Das letzte Wort jedoch spre-chen die Glocken; das letzte Bild gehört dem Himmel. Aus dessen Perspektive fällt ein distanzierter Blick zur Erde, zwischen den Glocken hindurch, von Wolken vernebelt.

Und auch *MIRACOLO A MILANO* von *Vittorio de Sica* liefert hier eine Parallele. Dort entführt ein *reiner Tor* auf noch märchenhaftere Weise die Ausgestossenen der Gesellschaft dem Zugriff der Obrigkeit. Als subproletarisches Ge-schwader sieht man sie am Schluss auf Hexen-besen in vollendeter Formation gen Himmel reiten. Den auf der Erde herumwieselnden Poli-zisten bleibt nur das Nachsehen.

Unten die Hölle

In *HEAVEN* ist es eine blindwütig die Landschaft durchkämmende Anti-Terror-Ein-heit, der am Ende nichts übrigbleibt, als dem von der Erde abhebenden und in die Legende ent-hobenen Heldenpaar noch ein bisschen hinter-herzuballern. In ihrer schwarzen Vermummung und mit ihrem wilden Herumgerenne sehen sie aus wie Abgesandte der Hölle, die die ihnen in den Himmel entgleitenden Sünder für einen weiter unten befindlichen Ort reklamieren wol-len.

Sie sind in Wahrheit die Akteure der Ge-walt und machen selbst den Terror, den sie zu bekämpfen vorgeben. Wenn sie schon nicht die mutmasslichen Übeltäter greifen können, hal-ten sie sich eben an anderen schadlos. So er-obern sie im Sturmangriff das Haus, das jenen Asyl gewährt hat, um so zumindest ein paar minder Schuldige abzuschleppen.

Märchenschlüsse

Die Schlussbilder von *HEAVEN*, *BREA-KING THE WAVES* und *MIRACOLO A MILANO* lassen sich leicht als Religionskitsch missver-standen. Dahinter zeigt sich aber eher ein Inter-esse für das Märchenhafte an der Religion und ihrer volkstümlich gewordenen Bilder, die sich auch eignen als Vehikel für Sozialkritik, vor allem aber die Kraft des Mythos haben.

Dem Spirituellen lässt sich Melodramatik abgewinnen, das Melodramatische sich ins Spirituelle steigern. Bei *Lars von Trier* und *Vittorio de Sica* wittert man die Ironie. Und *Tom Tykwer* nennt sich einen «spirituellen Atheisten». *Wo de Sica* sein Sozialmärchen mit einer deftigen Kapitalismuskritik verbindet und

Lars von Trier ein Religionsklischee benutzt, um eine moralkritische These aufzustellen, zieht *Tykwer* aus den religiösen Mythen seine Metaphern, um seinen Glauben an die spiritu-elle Kraft der Liebe in einen parallelen Kontext zu stellen.

Opfergang

So greift eins ins andere. Im Sinne der Mythologie sind *Filippo* und *Philippa reine Toren* und *heilige Sünder*, die auf ihrem Kreuzweg den Häschern eine Nase drehen. Als heimliche Passionsgeschichte wird das spätestens trans-parent, wenn sie sich das Haar scheren lassen und sich damit zeichenhaft in eine Reihe stel-len mit der Protagonistin von *Carl Theodor Drey-ers* *LA PASSION DE JEANNE D'ARC*.

Philippa ist wie *Jeanne* die kriegerische Frau, die mit Gewalt für eine höhere Gerechtig-keit streitet. So wie die eine jetzt dafür als Ter-roristin wurde die andere dafür früher als Hexe gebrandmarkt.

Beide sind sie einem peinigenen Verhör ausgesetzt, bei dem das Urteil schon von vorn-herein festzustehen scheint. Und beide sehen sie sich einer im ganzen oder in Teilen korrup-ten und gegen sie verschworenen Obrigkeit gegenüber, die sich klerikal oder polizeilich uni-formiert.

Die Frage, die man an *Philippa* wie an *Jeanne* stellt, ist die gleiche: in wessen Auftrag sie gehandelt hat? Diejenigen, die sie gross-mundig zur Hölle verdammen, sind jedoch sel-ber abgefemte Teufel. Genauso wie die selbst-gerechten Dorfpatriarchen in *Lars von Triers* *BREAKING THE WAVES*.

Gottesurteil

Filippos und *Philippas* Himmelfahrt er-scheint da wie ein Urteil in höchstrichterlicher Instanz. Sie werden nicht nur freigesprochen, sie werden auch verklärt. Das verbindet sie mit der in Unschuld schuldigen Heldin in *Lars von Triers* spirituellem Melodram.

So wie sich *Bess* in *BREAKING THE WA-VES* selbst zum Opfer darbietet, vollziehen auch *Filippo* und *Philippa* ihren Opfergang. Indem sie sich das Haar scheren, kasteien sie sich als Büsser und entsagen der Welt. «Ich will nur, dass es bald zu Ende ist», sagt *Philippa* und äus-sert damit neben Todessehnsucht auch Sühne-bereitschaft.

Umkehrung

Bevor sie am Ende einen Polizeihub-schrauber entwenden, um sich aus ihrer Lage zu befreien, fassen sie sich an der Hand wie *Bodo* und *Sissi* in *DER KRIEGER UND DIE KAI-SERIN* vor ihrem Sprung vom Dach der Klinik. Dort lautet das Kommando: «Komm!», hier heisst es: «Jetzt!» Und wenn der Hubschrauber

dann auf langem Weg mit ihnen in die Höhe steigt, entspricht das – nur in umgekehrter Richtung – dem Sturz Bodos und Sissis in die Tiefe und den möglichen Tod.

Ein Topos aller Filme von Tom Tykwer ist der Sprung oder Sturz in den Tod, der zu neuem Leben führt, welchem auch immer. Darin macht auch *HEAVEN* keine Ausnahme. Nur dass der freie Fall hier paradoxerweise nach oben weist. Filippo und Philippa fassen sich an der Hand und springen in den Himmel.

Der Träumer und die Kriegerin

Ob das eine «positive Selbstaufgabe» ist wie der Sprung Bodos und Sissis in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* oder aber eine «negative Selbstaufgabe» wie der endlos lange Sturz Marcos in die Gletscherspalte in *WINTERSCHLÄFER*, ist hier vielleicht weniger eindeutig als sonst zu fassen. Deutlich ist aber, dass der Sprung Philippos und Philippas zum Sprung Bodos und Sissis in eine kontrapunktische Beziehung gesetzt ist.

Dabei ist das Protagonistenpaar in *HEAVEN* selbst schon eine Umkehrung des Protagonistenpaars aus Tykwers unmittelbar davor entstandenem Film. Die Frau hat hier den Part des Kriegers und der Mann zur Abwechslung die weibliche Rolle. Er führt die Kriegerin aus traumatischer Schuldverstrickung in die Erlösung.

Schon in den Plakatmotiven sind die beiden Filme aufeinander bezogen. Filippo und Philippa finden sich als Paar gemeinsam an den Himmel projiziert, während Sissi wie ein rettender Engel aus dem Himmel herab nach Bodos Hand greift, um ihn zu sich heraufzuziehen. Es passt dazu, dass sich in einer Szene Sissi *MIRACOLO A MILANO* im Fernsehen ansieht.

Selbst noch der Hubschrauber, der in die Himmelslandschaft eintaucht, um sich schliesslich in ihr aufzulösen, findet in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* sein Gegenstück. Dort ist es der Bus, mit dem Bodos toter Bruder Walter und Bodos eigener alptraumhafter Doppelgänger auf einem Feldweg in das Bild hineinholpern, um sich dann auf halbem Wege zwischen den Feldern aufzulösen. Der Weg, der zum Himmel führt, und der Weg *north by northwest* sind Pforten ins Geisterreich.

Maskulin/Feminin

Während Philippa die maskuline Seite der Gotteskriegerin Jeanne verkörpert, äussert sich in dem sanften Filippo deren Weiblichkeit. Schon die physiognomische Ähnlichkeit zwischen Dreyers *Jeanne d'Arc*-Darstellerin und Filippo mit seinem runden, kindlichen Gesicht und den grossen, weit geöffneten Augen ist auffällig. Dadurch, dass nicht Philippa allein den Mythos der Jeanne d'Arc in sich fokussiert, sondern sich dessen Adaption auf beide Figuren verteilt, wird aber auch deutlich, wie sehr Philippa und Filippo nur Teile einer Gesamtpersönlichkeit sind.

Das ist ein Konzept, das tief in Tykwers Weltanschauung verwurzelt ist. In *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* etwa findet es sich verschlüsselt in Sissis sibyllinischem Traum, in dem sie sich und Bodo sowohl als Bruder und Schwester wie auch als Mann und Frau visioniert, aber vor allem eben in jedem von ihnen beiden das gleichzeitige Vorhandensein einer männlichen und einer weiblichen Persönlichkeit wahrnimmt.

Zwillinge

Bodo wiederum und sein Alptraum-Ich, die Aussen- und die Innenseite einer Person,

werden nebeneinander inszeniert wie Zwillingbrüder. Wie Zwillinge laufen auch Filippo und Philippa nebeneinander her, nachdem sie beide sich das Haar geschoren haben. Da sie sich in geschlechtslose oder aber androgyne Wesen zu verwandeln scheinen, kann in ihrem Fall kaum noch von Zwillingbrüder oder Zwillingsschwester die Rede sein.

Wie sehr Filippo und Philippa eine gemeinsame Identität haben beziehungsweise entwickeln, etikettiert sich bereits in der Namensparallele. Zudem sind sie am gleichen Tag geboren (wenn auch nicht im selben Jahr) und gleichen sich auch äusserlich im Laufe der Geschichte immer mehr einander an, was sich in ihrer Kleidung wie in ihrer Körpersprache niederschlägt und seinen Höhepunkt dann eben darin findet, dass beide sich das Haar abscheren lassen.

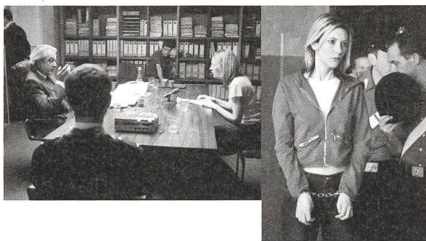
Doppeltes Leben

Solche geheimnisvollen Doppelidentitäten finden sich auch im Werk von *Krzysztof Kieslowski*. In *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* gibt es eine magische Verbindung zwischen der Polin Weronika und der Französin Véronique, die einander nicht kennen, sich nur einmal unbewusst begegnen und schon rein äusserlich von zwillingshafter Gleichheit sind.

Nicht nur sehen sie gleich aus, sie sind auch gleich alt, haben den gleichen Sinn für Musik und die gleiche Herzschwäche. Die parallele Identität von Weronika und Véronique schlägt dabei genauso eine Brücke zwischen zwei Kulturen wie die Verschmelzung des Italieners Filippo und der Engländerin Philippa zu einem zuletzt eigentlich nur noch metaphysisch zu begreifenden Zwitterwesen.

In Kieslowskis *BLEU* wiederum gibt es die merkwürdige Koinzidenz, dass ein unbekannter Strassenmusiker unvermittelt dieselben





Noten spielt, die ein kurz zuvor verstorbener Komponist anderenorts hinterlassen hat.

Das sind Momente, in denen Kieslowski seine Vorstellung inszeniert, «dass es Menschen an verschiedenen Orten der Welt gibt, die gleichzeitig dasselbe denken». In seiner Doppelung von Figuren drückt sich eine wohl mystische Sehnsucht aus nach einem zwischenmenschlichen Gleichklang oder nach einem mit sich selbst kommunizierenden Seelenzustand.

Engelsgestalten

Eine Gleichheit der Namen findet sich auch zwischen Filippos kleinem Bruder und seinem Vater, die beide Ariel heißen. Ein Name, der so luftgeistig klingt, dass er sich auch den Engeln Damiel und Cassiel in Wim Wenders' spirituellem Filmessay *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* zugesellen liesse. Ein Kontext, der insofern Sinn macht, als Filippo und Philippa in ihrer offensichtlichen Metamorphose zuletzt immer unirdischer und unkörperlicher werden, als würden sie in einen engelsgleichen Zustand transzendieren.

Zuweilen wirken sie durchaus wie Wenders-Engel, wenn sie sich am Rande einer Dorfgemeinschaft bewegen – in dem Toskana-Städtchen Montepulciano, wohin sie sich zuletzt geflüchtet haben. Zwar sind sie dort auch ganz real die Aussenstehenden, die nicht dazu gehören und nicht dazu gehören können, doch sind sie es zugleich auf einer Meta-Ebene.

Ganz fremdartig erscheinen sie, wenn sie von aussen durch ein Fenster in das Haus blicken, das ihnen Zuflucht geben soll. Sie sind nicht mehr von dieser Welt.

Verschmelzung

Deshalb ist die Szene ihrer scheinbar sexuellen Vereinigung auch so völlig aseptisch. Auf Distanz gerückt in einer Landschaftstotalen, in ihr stilisiert als Schattenriss, verschmelzen ihre stehenden Körper miteinander. Dabei ordnen sie sich figürlich an zu einem Tableau, das sie wie Adam und Eva unter einem Lebensbaum abbildet – in einer offenkundigen Paradies-Allegorie.

Ihre Nacktheit ist eher dafür zu nehmen, dass sie sich des letzten Rests irdischer Profanität entkleidet haben und ihre Angleichung aneinander in diesem Zustand das letzte Stadium erreicht hat. Der Akt, den diese Szene beschreiben, ist eine spirituelle Vereinigung.

Mit ihrer Ankunft in der Toskana und ihrem Eintreten in die Landschaft ist ihr Weg zu diesem abschliessenden Höhepunkt schon vorgezeichnet. Mehrfach finden sich kurze Momente, in denen sie sich in Überblendungen aufzulösen beginnen, so wie am Schluss der Helikopter am Himmel.

Im Fluge

Die Kamera kreist über der Landschaft, in der sich dieser Akt vollzieht, und zeichnet ihn damit als magischen Moment. So wie Kieslowski den Augenblick umkreist, in dem die beiden Veronikas am selben Ort zusammenkommen.

Flugbewegungen sind die Markierungszeichen, zwischen denen sich die Geschichte orientiert. Das beginnt mit dem Helikopterflug, der schon in der Computersimulation den Weg zum Himmel sucht, und endet mit dem Helikopterflug, auf dem das Paar nach seiner spirituellen Vereinigung den Weg zum Himmel findet.

Dazwischen, noch im ersten Teil des Films, der in Turin verortet ist: die Vorankündigung des Wunders. Turin – das ist der Ort der Dunkelheit, aus dessen Labyrinth das Heldenpaar den Weg nach aussen findet.

Weissagung

In jener Szene, die als «Vorbote des Wunders» fungiert, erfasst die Kamera Philippa aus der Obersicht. Sie liegt in ihrer Gefängniszelle, den Blick nach oben gerichtet. Das Eingeschlossensein in einer Zelle entspricht jenen Kokon-Bedingungen, wie sie Tom Tykwer in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* entwirft.

Das Bild Philippas überblendet lange (wie in einer Doppelbelichtung) mit einer Luftaufnahme der Stadt. Aus der extremen Obersicht erscheint die Stadt mit ihrem geometrischen Muster und ihren scheinbar flächigen Verwindungen nicht weniger als simulierte Welt wie die, über die Filippo anfangs in dem Simulator gleitet. Die Landschaft der Stadt spiegelt sich in Philippa und sie sich in der Landschaft – entsprechend zu Filippo in der Exposition.

Das Luftbild der abstrakten Stadt ist emblematisch schon in der Vorspannsequenz vorgekommen. Bedeutungsvoll wird darauf eingebildet: *Heaven*. Der Blick hinab auf diesen Moloch, den die Stadt darstellt, erfolgt aus Helikopterhöhe oder aus dem Himmel.

Wachtraum

Das Hineinblenden der in Ruhe liegenden Philippa in den Kameraflug über die Stadt ist wie ein Thaumotrop-Effekt, der die Illusion erzeugt, sie selber fliege über der Stadt. Eine Schlüsselszene, die zugleich vor- und zurückverweist.

Der imaginäre Flug Philippas parallelisiert im Rückverweis den simulierten Flug Filippos. Am Ende werden beide in Verschmelzung dieser Einzelbewegungen gemeinsam in den Himmel fliegen, wie metaphorisch das auch immer zu verstehen sein mag.

Verbindungen

Mit ihrem Traumflug tritt Philippa auch in magische Verbindung zu Filippo. Die Sequenz beginnt auf Philippa, überblendet in den Flug über die Stadt und anschliessend auf Filippo, der in das Bild hineinzublicken scheint, als würde er es selbst so visionieren. Abschliessend überblendet der Film auf ihn als Rückenfigur.

Die Szene ist in ihrer dramaturgischen Bedeutung vergleichbar mit der Szene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, in der Sissi an einer Muschel lauscht und die Kamera scheinbar durch die Muschel wie durch einen Tunnel fährt, um am Ende dieser Fahrt auf Bodo herauszukommen, der am Tunnelausgang wie eine Vision auftaucht. Die Figuren werden auf diese Weise magisch miteinander verknüpft.

Darüber hinaus korrespondiert die Szene in *HEAVEN* aber noch mit einer zweiten Schlüsselszene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Wie Sissi auf der Bergwiese liegt Philippa in ihrer Gefängniszelle in einer Selbstopferungsposition: in absoluter Isolation, doch nicht am Ende aller Hoffnung. Und wie in Sissis Blick zum Sternenhimmel Bodo als Rückenfigur wie eine Vision hineinblendet, so blendet jetzt Filippo in Philippas Blick hinein.

Visionen

Die magische Verbindung, die in traumhafter Vision die Figuren miteinander verknüpft, als seien sie vom Schicksal füreinander bestimmt, hat seinen Bezugspunkt im Werk *Heinrich von Kleists*. Kleists Kätchen von Heilbronn, ein scheinbar einfaches Bürgermädchen, das aber eine heimliche Kaisertochter ist, liefert schon das unübersehbare Vorbild für Tykwers «Kaiserin» Sissi (ein eher ablenkender Name).

Wie Sissi ihren «Krieger» visioniert auch Kätchen im Traum den ihr auf diese Weise zum Mann vorbestimmten Ritter und heftet sich ihm unbeirrbar an die Fersen, um so ihr Traumgefühl mit somnambuler Sicherheit in die Realität zu holen. Auch Filippo wiederum ist so ein Kätchen, das mit romantischer Konsequenz einer fixen Idee und einer idealisierten Vorstellung von Liebe folgt.

Doch wie in Kleists Märchen auch dem Ritter seine Kaiserin schon im Traum vorschwebte, ohne dass ihm das danach so recht bewusst ist, so ist auch der Blick der Kriegerin Philippa in dieser Szene unbewusst schon auf den jungen Träumer ausgerichtet, der sich ihr an die Fersen heftet – womit sich die Romantik erst vollendet.

Zeit

Von Bedeutung ist in dieser Szene auch die Richtung, in der die Kamera über die Stadt hinweggleitet. Die Bewegung von rechts nach

HEAVEN

Stab

Regie: Tom Tykwer; Regie-Assistenz: Sebastian Fahr; Buch: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz; Bearbeitung und Adaption: Tom Tykwer; Kamera: Frank Griebe; Schnitt: Mathilde Bonnefoy; Musik: Arvo Pärt, Tom Tykwer; Produktions-Design: Uli Hanisch; Kostüme: Monika Jacobs; Make-up: Morag Ross; Ton: Wolfgang Schukraft; Tomischung: Matthias Lempert

Darsteller (Rolle)

Cate Blanchett (Philippa Paccard), Giovanni Ribisi (Filippo Fabrizi), Stefania Rocca (Regina), Remo Girone (Ariel Fabrizi sen.), Mattia Sbragia (Major Vittorio Pini), Alberto di Stasio (Staatsanwalt), Stefano Santospago (Marco Vendice), Alessandro Sperduti (Ariel Fabrizi jun.), Giovanni Vettorazzo (Inspektor), Gianfranco Barra (Leutnant), Vincent Riotta (Cassande)

Produktion, Verleih

X Filme Creative Pool, Miramax in Assoziation mit Mirage Enterprises und Noé Productions; Produzenten: Anthony Minghella, William Horberg, Maria Köpf, Stefan Arndt, Frédérique Dumas; ausführende Produzenten: Harvey Weinstein, Agnès Mentré, Sydney Pollack, Teresa Moneo, Manuela Stehr; assoziierte Produzenten: Marc Baschet, Cedomir Kolar; Herstellungsleitung: Stefaan Schieder. Deutschland, USA 2000/01. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X Verleih, Berlin

links wirkt wie eine Bewegung gegen die Zeit und wie eine Rückwärtsdrehung der Uhr, die an anderer Stelle einmal als Symbol so signifikant ins Bild gesetzt wird wie in *LOLA RENNT*.

Von dem allem Anschein nach *seitenverkehrten* Ziffernblatt einer Turmuhr blendet der Film an jener Stelle auf Filippo und Philippa, die nebeneinander auf dem Boden eines Dachverstecks liegen. Durch die Überblendung liegen sie im Kreis der Uhr und damit im Zentrum der sich scheinbar umkehrenden Zeit.

Die Kamera erfasst die beiden *auf dem Kopf*, vermittelt auch hier den Eindruck einer Seitenverkehrung. Ein Abwärtsschwenk der Kamera dreht sie wieder in Normalposition. Doch scheinen sie selber sich dabei gegen den Uhrzeigersinn zu drehen.

Töne

Die Uhr ist schon der Grundbaustein von Philippas Exposition. Zunächst: das Ticken einer Uhr. Dann erst blendet der Film auf zu Philippa, die eine Zeitbombe präpariert und dabei die Zeit auf Null zurückstellt.

Auch Philippos Exposition beginnt mit einem Ton. In seinem Fall mit dem Geräusch von Rotorblättern.

Rückwärts

Später sitzen die beiden in einem Zug, mit dem sie ihrer Welt entfliehen. Sie sitzen nebeneinander, der Fahrtrichtung entgegengesetzt. Das sieht so aus, als würden sie rückwärtsfahren. Sie sind auf dem Weg in eine andere Welt, einen anderen Zustand, eine andere Existenz.

Die Bewegung zurück sucht ihren Anfang. Damit beginnt der zweite Teil des Films: die Metamorphose. Aus dem Schwarz eines Tunnels fährt der Zug in eine lichterfüllte Landschaft.

Das Landschaftsbild füllt die ganze Leinwand – so wie die Computersimulation, mit der der erste Teil begann. Zwischen der simulierten Landschaft am Anfang und der realen Landschaft, in die sie jetzt fahren, besteht auch eine bemerkenswerte Ähnlichkeit. Und der Zug taucht in der einen ein wie der Hubschrauber in der anderen.

Die Computersimulation brach ab im Schwarz – mit einem Lichtfleck, der am Ende erlischt. Jetzt wird das Lichtfenster wieder größer, führt aus dem Tunnelschwarz heraus, als brächte es die Illusion zurück. Wie aus einem Spiegel.

Das Licht am Ende des Tunnels ist ambivalent, bedeutet zugleich Tod und neues Leben. Die Umkehr führt an einen Anfang und zu einer Wiedergeburt. Durch die Wiedergeburt werden die beiden in einem mystischen Sinne eins in gleichem Geist.

Kindheitsorte

Wie über der Computerlandschaft und dem "Tunnel", in dem sie verschwindet, liegt auch jetzt über realem Tunnel und realer Landschaft ein Off-Dialog. Den Worten Philippos und Philippas ist zu entnehmen, dass die Fahrt zurück in die Kindheit geht.

Filippo lässt sich von Philippa an den Ort ihrer Kindheit bringen, so wie er selbst sie vorher auf den Dachboden (und unter den Uhr-turm) geführt hat, der ein Zufluchtsort seiner Kindheit war.

Filippos und Philippas spirituelle Metamorphose, die hiermit einsetzt, bedeutet nicht nur ihre Verwandlung in engelgleiche Wesen, sondern auch eine Regression in einen Zustand rückgewonnener Kindlichkeit. Der radikale Haarschnitt, den sie sich jetzt verpassen, fügt sich auch hier ins Bild, ist er doch absolut geburtsgerecht.

Zyklus

Wie *LOLA RENNT* und *DER KRIEGER UND DIE KAISER* ist auch *HEAVEN* ein surreales Märchen.

Tod und Geburt fallen zusammen. Die Handlungsteile sind einander spiegelbildlich zugeordnet. Und die Protagonisten bewegen sich zurück im Kreis der Zeit und gleichzeitig im Zyklus ihrer eigenen Geschichte.

Ihre Kindlichkeit müssen sie gegen eine mechanisierte Erwachsenenwelt verteidigen. Doch während Filippo diese Kindlichkeit vielleicht von vornherein, was heißt: noch immer besitzt, muss Philippa sie erst zurückgewinnen.

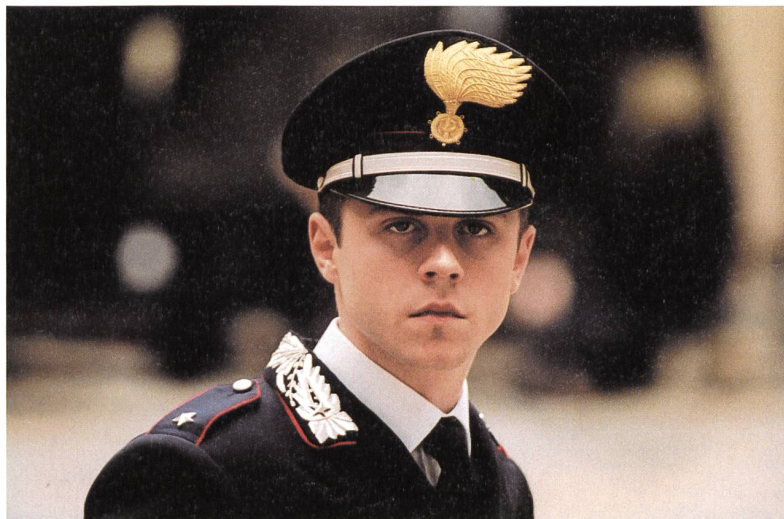
Regression

Auch Liebe, so wie Tykwer sie hier versteht, bindet ihre spirituelle Kraft an Kindlichkeit und wird damit zu einem regressiven Akt. Der Moment, in dem sich Filippo verliebt, macht ihn bezeichnenderweise wieder zum Bettnässer. Und wenn die beiden am Ende wie zwei kindliche Engel in den Himmel springen, ist das eine Kinder-Utopie. Entsprechend nehmen sie sich wie Kinder bei der Hand.

Märchen

Liebe, speziell wenn sie so märchenhaft ist wie hier, verknüpft sich so mit einer Rückwärtsbewegung. Das Märchen, in der Definition von *Michael Ende*, will «das Ewig-Kindliche im Menschen» anrühren, und es will damit verdrängte Gefühlswelten zu neuem Leben bringen.

Bei *Michael Ende* findet das Mädchen Momo durch die Niemalsgasse den Weg ins Herz der *Zeit*. Doch um dorthinzukommen, muss es wie Filippo und Philippa rückwärts gehen.



WARM WATER UNDER A RED BRIDGE Shohei Imamura

Niemalsgasse

Der Tunnel in eine märchenhaft verzau-
berte Toskana ist für Filippo und Philippa ihre
Niemalsgasse. Wenn Filippo und Philippa erst
die Niemalsgasse passiert haben, gehen für sie
die Uhren anders. Erzählweise und Rhythmus
des Films ändern sich analog zum sich ver-
ändernden Zeitgefühl der Figuren.

Wenn die schwarzen Männer in diese Welt
archaischer Beschaulichkeit eindringen, um
dort ihre Hektik zu verbreiten, müssen sich die
kindlichen Helden gegen sie wie gegen Reprä-
sentanten einer Erwachsenenwelt zur Wehr set-
zen (oder sich ihnen einfach entziehen). So wie
Momo in ihrer Auseinandersetzung mit den
grauen Zeitdieben – in einer Geschichte, die
ebenfalls in Italien angesiedelt ist.

Am Ende der Anfang

Für einen winzigen Augenblick in *LOLA
RENNT* kriecht einmal eine Schildkröte durch
Lolas Zimmer. Schon das ist eine Reminiszenz
an Michael Ende. Die Schildkröte ist Kassiopeia,
die nicht nur Momo durch die Niemalsgasse
führt.

Auch Lola greift ganz wundersam in die
Zeit ein, um die Uhr anzuhalten oder gar
zurückzudrehen. Und die Geschichte spult sich
mehrfach wieder an den Anfang, sucht immer
wieder ihren Ausgangspunkt.

Die Niemalsgasse bringt auch Filippo und
Philippa zu ihren Anfängen und zu einem An-
fang. Im Fall Philipphas heisst das auch ganz
konkret: an den Ort ihrer Kindheit.

Ihre Vereinigung unter einem Lebens-
baum in einer Landschaft wie im Paradies führt
sie dann in der Allegorie zurück bis an den
Anfang der Welt.

Abblende

Genauso ist dann ihre Einkehr in den
Himmel nicht nur ein Ende, sondern auch ein
Anfang: das märchenhafte Vorstellungsbild von
einer letzten Verwandlung und von einer end-
gültigen Wiedergeburt.

Das Schlussbild eines spirituellen Mär-
chens, das das Ende heiter nimmt. So schwere-
los wie das Wunder von Mailand vollzieht sich
auch das Wunder von Turin beziehungsweise
Montepulciano.

Das letzte Bild zeigt den Himmel. Dann
blendet der Film ab. Genauso wie er schon am
Anfang auf dem Computerhimmel abgeblendet
hat, als das Bild abstürzte, und wenig später auf
der sich spaltweit öffnenden Fahrstuhltür ab-
blendete, die auf ihre ganz eigene Art ein Fen-
ster zum Licht aufmachte. Eine Folge von Sta-
tionen des In-die-Luft-Fliegens, die allesamt im
Schwarz enden.

Peter Kremiski

Der Revolutionär und Sexualwissen-
schaftler Wilhelm Reich sah in seiner «Orgon-
theorie» die ganze Welt als Netz kommunizie-
render Blasen kurz vor dem lustvollen Zerplat-
zen – worin auch das Wesen des Orgasmus
bestehe. In Fontänen der Lust entlade sich beim
Sex die zurückgehaltene aufgestaute Energie,
womit wunderbarerweise auch die Heilung von
Krebs und Krieg und allen anderen Übeln der
Welt liege. «Little Nemo» träumt jede Nacht
vom lustvollen Entleeren der übervollen Blase.
Dann wird daraus ein Fluss und schliesslich ein
Meer, auf dem die populäre Comicfigur von
Windsor McCay zu Beginn des zwanzigsten
Jahrhunderts ihre Abenteuer besteht.

Die Wonnen der Inkontinenz feiern fröh-
lich Hochzeit mit den Zyklen der Lust im Film
des 74-jährigen japanischen Altmeisters Shohei
Imamura, der mit seinem aphoristischen Titel
WARM WATER UNDER A RED BRIDGE auf den
ersten Blick als fideler Altersscherz daher-
kommt. In dessen Mittelpunkt steht eine Frau,
deren aufgestauten inneren Wasser sich in
gigantischen Geysiren Bahn brechen, wenn sie
Sex hat. Das warme Wasser fliesst in den Fluss
unter der roten Brücke in einem kleinen japani-
schen Dorf, woraufhin der eigentlich umwelt-
vergiftete Strom plötzlich wieder fette Fische
führt, Blumen zur Unzeit erblühen und über-
haupt alle Kreisläufe der Fruchtbarkeit wieder
in Gang gesetzt werden.

Die schöne Saeko gilt im Dorf als eine Art
Schamanin, und auch die bei ihr lebende Gross-
mutter scheint über Zauberkräfte zu verfügen,
die auf vor-buddhistische und vor-shintoisti-
sche Traditionen verweisen. Geheimnisumwit-
tert ist hingegen der Tod der Mutter, die offen-
bar mit einem archaischen Ritual vergeblich
versucht hatte, den Fluss endgültig zu reinigen.

Der arbeits- und orientierungslose Yosuke
wird von seinem philosophischen Penner-
freund Taro in der Grossstadt inzwischen ener-
gisch auf die Suche nach seinem Platz in der
Welt geschickt. Er soll nach einer aus einem
Tempel in Kyoto gestohlenen und dann im Haus
an der roten Brücke versteckten goldenen Bud-
dhastatue suchen. Die wird er nie finden. Auf
die Suche allein schon kommt es an. Nur das
Handy muss noch verschwinden und sämtliche
Bindungen zur modernen Lebenswelt samt
einer geldgierigen Ex-Frau müssen gekappt

werden, damit sich Yosuke wie einer der aus-
zieht, die Liebe und das Leben wieder neu zu er-
lernen, auf die Zauberwelt an Fluss und Meer
einlassen kann.

Zufällig beobachtet er Saeko bei einem
Ladendiebstahl, der offenbar solche Lust-
gefühle bei ihr auslöst, dass sie auf der Stelle
urinieren muss. Er folgt der schönen jungen
Frau in ein verwünschtes Haus, lässt sich ver-
führen und schläft mit ihr. Die Säfte fliessen,
ein Zauberbann ist gebrochen und zugleich ein
neuer gestiftet. Yosuke nimmt einen Job auf
einem Fischkutter an. Auch die Geschichten
von seinem Vorgänger Koji und alle Warnungen
der exzentrischen Dörfler können ihn nicht ab-
schrecken. Wenn er mit dem Boot zurückkehrt,
gibt ihm Saeko oft schon Zeichen mit einem
Spiegel, dass sie ihn braucht. Yosuke stolpert
vom Boot und rennt dann über die Brücke zu
ihr, und die Leute im Dorf wissen schon, dass
wenig später die Fische wieder beißen werden.
«Ertränke dich in den Armen einer Frau, sei
treu nur deiner Lust und mach dir keine Sorgen
um den Alltag.» Das hatte ihm der geheimnis-
umwitterte alte Taro mit auf den Weg gegeben.

Imamura's Film feiert mit die Sexualität
als Gottesdienst an der menschlichen Natur.
Deren spirituellen Kräfte werden allein von den
Frauen bewahrt und gepflegt. Shohei Imamura
hat viele seiner Lieblingsmotive in diesem Film
versammelt (seine Kritik am materialistischen
zeitgenössischen japanischen «Way of Life», die
Aufforderung der Rückkehr zu archaischen Tra-
ditionen, seine Neigung zum bizarren Mosaik
der Alltagssituationen) und erzählt dieses poeti-
sch-realistische Märchen von der Zauberkraft
des weiblichen Begehrens mit heiterer Lauter-
keit, setzt noch die laszivsten Pointen frech
augenzwinkernd und entführt uns mit zärtlich
gefilmten Skizzen der «menschlichen Komö-
die» ins Reich der schlichten kinematographi-
schen Schönheit.

Josef Schnelle

R: Shohei Imamura; B: Motofumi Tomikawa, Daisuke
Tengan, S. Imamura; K: Shigeru Komatsubara; S: Hajime
Okayasu; M: Shinichiro Ikebe; D (R): Koji Yakusho (Yosu-
ke), Misa Simizu (Saeko), Mitsuko Baisho (Mitsu),
Mansaku Fuwa (Gen). Japan 2001. 35mm, Farbe; Dauer:
119 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

