



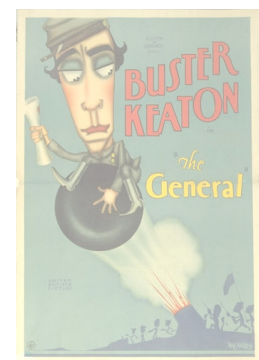
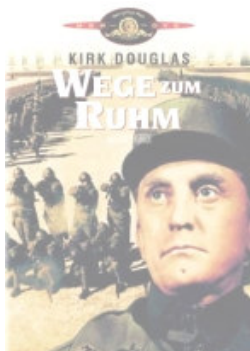
Abitur 2008/2009

Deutsch

Schwerpunktthema ‚Literatur und Krieg‘

Die Filmreihe in Kooperation mit dem

Kino
46



Mathilde – Eine große Liebe (Un Long Dimanche de Fiancailles)

Frankreich 2004

133 Min. (Kino), 128 Min. (Video/DVD)

Regie: Jean-Pierre Jeunet

Buch: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant, nach einem Roman von Sébastien Japrisot

Kamera: Bruno Delbonnel

Schnitt: Hervé Schneid

Musik: Angelo Badalamenti

Produktion: Warner Bros. France/Tapioca/TF1 Films

Darsteller:

Audrey Tautou (Mathilde)

Gaspard Ulliel (Manech)

Dominique Bettenfeld (Ange Bassignano)

Clovis Cornillac (Benoit Notre-Dame)

Bastoche (Jerome Kircher)

Denis Lavant (Six-Sous)

Marion Cotillard (Tina Lombardi)

Elodie Gordes (Jodie Foster)

Chantal Neuwirth (Bénédicte)

Dominique Pinon (Sylvain)

Jean-Claude Dreyfus (Commandant Lavrouye)

Jean-Pierre Becker (Lieutenant Esperanza)

Albert Dupontel (Célestion Poux)

André Dussolier (Pierre-Marie Rouvières)

Ticky Holgado (German Pire) u. a.



Inhalt

Zusammenfassung

Manech ist einer von fünf jungen französischen Soldaten, die im Januar 1917 von einem Kriegsgericht zum Tode verurteilt werden, nachdem sie sich selbst verstümmelt hatten, um dem grausamen Stellungskrieg in Flandern an der Somme zu entkommen. Manechs Verlobte Mathilde will jedoch die offizielle Version nicht glauben, dass ihr Geliebter tatsächlich tot ist. Beseelt von ihrer großen Liebe lässt sie sich nicht entmutigen; zwei Jahre nach Beendigung des Krieges stellt sie mit Hilfe eines Privatdetektivs eigene Recherchen an und begibt sich auf die Suche nach ihm.

Kurzinhalt

Anfang 1917: Fünf junge Soldaten (vgl. Namen unter Figuren) werden wegen Verstümmelung durch selbst beigebrachte Schussverletzungen zum Tode verurteilt. Ihre Spur verliert sich im Sektor Bouchavesnes im Niemandsland zwischen den Frontabschnitten des deutsch-französischen Stellungskriegs am „Bingo Crépuscule“. Nach menschlichem Ermessen hat es für die Soldaten zwischen den Linien keinerlei Chance zum Überleben gegeben. Der jüngste von ihnen ist der 19 Jahre alte Manech, für den die Einberufung in den Krieg auch das jähe

Ende einer unzertrennlichen Jugend-Liebe mit Mathilde bedeutet. „MMM“ (frz. Kürzel für Manech heiratet Mathilde et vice versa) hatte er im Überschwang jugendlichen Liebesglücks einst in die Kirchturmglöckchen seines bretonischen Heimatdorfes geritzt. 1920 erhält Mathilde die Nachricht, er sei an der Somme gefallen, ohne je an seinen Tod zu glauben. Auch nicht, als Lieutenant Esperanza ihr ein Kästchen übergibt mit den wenigen Hinterlassenschaften und Briefen der Toten, die für ihre Spurensuche bald immer wichtiger werden. Mathilde, 1900 geboren, früh Waisin geworden, hat von ihren verstorbenen Eltern ein ansehnliches Erbe hinterlassen bekommen. Liebevoll und wohlbehütet großgezogen von Onkel Sylvain und dessen Frau Bénédicte in der Bretagne, raten diese ihr jetzt, sich mit dem Schicksal abzufinden und die Vergangenheit ruhen zu lassen.

Zum Erstaunen der beiden fährt sie mit dem Zug nach Paris, um den Nachlassverwalter zu überreden, einen Teil ihres Erbvermögens für die Nachforschungen nach Manech freizugeben. Trickreich verschafft Mathilde sich Zugang zu den Akten des Militärarchivs, gibt Suchanzeigen auf, schreibt Briefe an Hinterbliebene der Vermissten und beauftragt einen fin-digen Privatdetektiv namens German Pire. Auf Korsika recherchiert er nach Tina Lombardi, der Hure und Geliebten des gemeinsam mit Manech zum Tode verurteilten Ange Bassignano, Dieser war ebenso wie die vier anderen von Präsident Poincaré höchstpersönlich begnadigt worden, Commandant Lavrouye hatte die entsprechenden Schreiben jedoch zerrissen und nicht weitergegeben. Nachdem Lombardi sich dafür am Commandanten und weiteren Verantwortlichen durch Erschießen gerächt hat, wird sie verhaftet und im Gefängniskerker schließlich selbst durch Guillotine hingerichtet.

Die Vielzahl der Antwortbriefe, die ihr der Postbote nach Hause bringt, die Fundstücke, immer neuen Nachrichten und selbst ein Besuch auf dem Soldatenfriedhof ermuntern Mathilde wider alle Vernunft in ihrem Gefühl: Wenn Manech tot wäre, würde sie das spüren. In Paris trifft sie die zuerst abweisende, dann um so beredtere Marktfrau Elodie Gordes, eine der Hinterbliebenen. Sie hatte seinerzeit versucht, das ihrige dazu beizutragen, ihrem zeugungsunfähigen zweiten Ehemann die Freistellung vom Kriegsdienst zu ermöglichen: Elodie hatte sich von ihm zur dazu notwendigen Zeugung eines sechsten Kindes durch seinen Freund überreden lassen – vergeblich.

Der Augenzeuge Célestion Poux führt Mathilde zum längst wieder überwachsenen Schlachtfeld am „Bingo Crépuscule“ und erinnert sich daran, dass er damals nur drei der



fünf habe sterben sehen – Manech nicht. Das bestärkt sie ebenso wie die Mitteilung der Schwester eines später im Krieg Gefallenen, der ihr gegenüber von einem roten Handschuh berichtet habe, den ein noch lebender Verwundeter getragen habe. Und ein überlebender Zeuge des Geschehens am Frontabschnitt erinnert sich Mathilde gegenüber schließlich an den Mann, der kurz vor dem Fliegerangriff mit dem deutschen „Albatros“ an einem Baum gestanden habe und „MMM“ in die Rinde geschnitten habe, bevor er von einer Maschinengewehrsalve schwer getroffen worden sei. Während des Angriffs habe sich ein Soldat in einem Erdloch versteckt halten können, sei danach auf den Verwundeten aufmerksam geworden und

habe ihn auf der Schulter in einen als Lazarett eingerichteten Hangar getragen – bevor die Halle von einer gewaltigen Explosion zerstört worden sei.

Der Detektiv findet heraus, dass Manech ohne jedwedes Gedächtnis tatsächlich überlebt hat. Und so trifft ihn Mathilde im Garten eines Heims, wo er scheinbar ganz entrückt mit handwerklichen Arbeiten beschäftigt ist.

Zum Regisseur – Arbeitsweise und Filmografie

Anders als viele französischen Regisseurinnen und Regisseure seiner Generation hat der 1953 in Roanne geborene Jeunet schon immer Distanz gehalten zur erzählerischen Tradition und zur *Mise en scène* im Anschluss an die *Nouvelle vague*. Er musste sich, wie der Filmkritiker Andreas Kilb zutreffend festgestellt hat, erst gar nicht aus der Umlaufbahn des „Planeten Rohmer“ entfernen. Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb zeichnet sich Jeunet im aktuellen französischen Kino durch eine klar erkennbare, originelle und persönliche Handschrift aus. Bevor Jeunet in den 1990er Jahren mit einer Reihe von mehr oder weniger phantastisch-grotesken Spielfilmen¹ reüssierte und mit *DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE*² 2001 mehrere Oscar-Nominierungen erreichte und weltweit Kinoerfolge erzielte, hatte er das filmische Handwerk an Cartoons, Comics, Clips und Webefilmen gelernt. An diesen Formen konnte er den unkonventionellen Umgang mit unterschiedlichstem Material und das Spiel der filmischen Entgrenzung von Realität besonders gut erproben.



Seinem Werdegang nach ist Jeunet Studiofilmer, der selbst dann, wenn länger on location gedreht wird, bei Kulisse, Dekor, Beleuchtung, Farbgestaltung etc. auf das extrem künstliche Arrangement von Orten und Räumen setzt. Davon zeugen in *MATHILDE* die denkbar kontrastreichen Inszenierungen der einzelnen Schauplätze, angefangen von den Imaginationen des „schmutzigen“ Stellungskriegs an der Front über das Postkarten-Paris-Idyll der 20er Jahre bis hin zum romantisierten Leben in der französischen Provinz.

Erkennbar speist sich Jeunets Stil auch in *MATHILDE* aus Anleihen bei Genres, Verfahrens- und Arbeitsweisen, deren Mittel Rasanz, Überzeichnung, phantastische Verdichtung und Verkünstlichung sind. Wie so oft in seinen Filmen vermeidet er mit diesen Mitteln das atemlose visuelle Fortissimo stakkatoartig aneinandergereihter Einfälle keineswegs – diskrete, länger

Erkennbar speist sich Jeunets Stil auch in *MATHILDE* aus Anleihen bei Genres, Verfahrens- und Arbeitsweisen, deren Mittel Rasanz, Überzeichnung, phantastische Verdichtung und Verkünstlichung sind. Wie so oft in seinen Filmen vermeidet er mit diesen Mitteln das atemlose visuelle Fortissimo stakkatoartig aneinandergereihter Einfälle keineswegs – diskrete, länger

¹ So nimmt etwa in *DELICATESSEN* (1990) die erzählte Geschichte ihren Ausgangspunkt bei einem arbeitslosen Zirkusartisten in einem düsteren Vorstadt-Haus, worin ihm ein Metzger nach dem Leben trachtet, damit die übrigen Hausbewohner mit Nahrung versorgt werden. *DIE STADT DER VERLORENEN KINDER / LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS* (1994), ein grausiges Märchen, erzählt mit groteskem schwarzen Humor und mit Anleihen beim Fantasy- und Horrorfilmgenre, führt zu monströsen Bewohnern einer Plattform im Meer, denen Kinder zugeführt werden, damit einer der Anführer dieser Plattform-Bewohner mit Hilfe ihrer Träume seine Alterung stoppen kann. Mit diesen beiden postapokalyptisch grundierten Filmen hat sich das Regisseur-Duo Jeunet/Caro einen Ruf auch außerhalb Frankreichs erworben. Mit *ALIEN: RESURRECTION / ALIEN – DIE WIEDERGEBURT* (1997), für den Jeunet als Regisseur allein verantwortlich zeichnet, hat er dann erstmals eine amerikanische Großproduktion realisieren können.

² Vgl. zu Jeunets *AMÉLIE* im einzelnen auch Reinhard Middel, *Wunschglück und Kinomagie*, in: *Alles wird gut. Glücksbilder im Kino* (Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 20), Marburg 2003, S. 197ff.

dauernde, wirklich ruhige Tonlagen sucht und findet dieser Regisseur vergleichsweise selten, am ehesten vielleicht noch in melodramatischen Schlüsselmomenten der Romanze inklusive Happy End par excellence. Eng verbunden ist Jeunets Kino mit dem Geiste eines um seine Effekte wissenden phantastischen Films, in dem sich der Regisseur seit seiner erfolgreichen Zusammenarbeit mit Marc Caro in den 1990er Jahren zu Hause weiß. Man muss Jeunet nicht gleich zu einem neuzeitlichen George Méliès stilisieren³, wenn man daran erinnert, dass sich das phantastische Kino seit seiner frühesten Zeit aus dem Füllhorn der Tricks und Spezialeffekte zu bedienen wusste, um, oft auch überbordend, Träume, Wünsche, Visionen inkl. Ängste rhetorisch zu beschwören.

Produktionsgeschichtlicher Hintergrund

MATHILDE zieht filmisch eine Summe aus Jeunets bisherigem Schaffen und schlägt produktionsgeschichtlich zugleich ein neues Kapitel auf. Nach dem weltweiten Erfolg von AMÉLIE konnte der Regisseur mit der Hauptdarstellerin Audrey Tautou seinen lange gehegten Plan einer ‚Verfilmung‘ von Japrisots Roman in groß budgetiertem Produktionsrahmen in die Tat umsetzen. Der zeit- und materialaufwändige Dreh der Schauplätze des Ersten Weltkrieges mit Schützengraben ebenso wie die Visualisierung des Paris anno 1920 inner- und außerhalb des Studios beruhen auf allerneuesten digitalen Produktions- und Postproduktionsmethoden mit samt modernster Aufnahmetechniken, visueller Effekte etc. (vgl. dazu auch unten die Ausführungen zur Kameraführung). Die insgesamt fünfeinhalb Monate dauernden Dreharbeiten 2003/2004 fanden mit kleinem Team zunächst auf Korsika statt, dann mit dem großen Team in Paris und Umgebung; später wurde in der Bretagne und der Region Poitiers gedreht, wo in sieben Wochen die Szenen in den Schützengraben entstanden, abschließend in den Bry-sur-Marne-Studios.

Neben seinen erprobten Hauptdarstellern, denen er zusätzlich zum Drehbuch das Kriegstagebuch ‚Les carnets de guerre de Louis Barthes, tonnelier‘ zu lesen gab, hatte Jeunet noch nie zuvor mit derartigen Statistenheeren und soviel Action inszeniert; auch die Statisten wurden vorbereitet mit ausführlichem Anschauungsmaterial, das Zeitzeugnisse über den Alltag in den Schützengraben enthielt, wie z. B. Briefe französischer Soldaten und Fotos aus dieser Zeit.

MATHILDE ist bis auf Jodie Foster mit französischen Schauspielern auf Französisch und Teams ausschließlich in Frankreich gedreht – was in einem Land, das seine filmkulturelle Besonderheit rigoros gegen die Marktmacht der amerikanischen Filmindustrie zu verteidigen sucht, ein wichtiges Filmproduktionsmerkmal ist. Finanziert ist der Film jedoch zum größtem Teil mit amerikanischem Geld, was dann zur Folge hatte, dass ein Gericht dem Film das Attribut ‚französisch‘ aberkannte, da das amerikanische Studio Warner Bros. zu Zwecken der Produktion eine französische Tochterfirma gegründet hatte (weshalb MATHILDE bei Preisverleihungen zum europäischen Film und beim Filmfestival in Cannes nicht berücksichtigt wurde). Gleich wie, Jeunets Film ist durch das Engagement einer amerikanischen Major company bei Produktions- und Vertriebsbudgets und anderen production values jedenfalls in Dimensionen vorgestoßen, die normalerweise Blockbustern aus Hollywood vorbehalten sind. ‚Und ich war künstlerisch absolut mein eigener Herr bei alledem‘, hat der Regisseur seinen Kritikern gegenüber immer wieder betont.

³ So z.B. Anke Leweke, Das Spinnrädchen, in: die tageszeitung vom 16. 8. 2001

Figuren

Die Figuren, insbesondere die Nebenfiguren, erscheinen oft leicht verzeichnet, so dass sie zum Teil „überdreht“, etwas schrullig, kauzig, skurril und bei alledem dennoch irgendwie liebenswürdig wirken, manchmal mit Klischees spielend und nah an der Karikatur gezeichnet. Der Regisseur zeigt nach AMÉLIE erneut eine Vorliebe für Figuren, die „das Herz auf dem rechten Fleck tragen.“

Mathilde

Die Titel- und Hauptfigur – eine infolge von Kinderlähmung gezeichnete, nach dem frühen Tod ihrer Eltern bei Verwandten in der Bretagne aufgewachsene, sehr attraktive und aktive junge Frau – verleiht den vielfach ineinander verwobenen (Erzähl-)Perspektiven des Films erzählerische Kontinuität. Nicht zuletzt dank ihrer rundum positiv ausstrahlenden Erscheinung, dank Mimik und Gestik „trägt“ diese Figur spielend durch den Film. Als unschuldige naive „Heldin“ ähnlich wie ihre Schwester im Geiste, die „Amélie“ in Jeunets Vorgängerkino, erscheint sie in diesem Film um Krieg und Liebe um einiges ernster, auch vielschichtiger angelegt. Sie ist gleichermaßen verletzlich wie stark, stiftet Identifikation ohne Mitleid zu heischen.

Manech

In der Bretagne am Leuchtturm aufgewachsen. Mit seinem weichen Kindergesicht verkörpert er die Figur eines vom Grauen des Kriegsgeschehens aus allen Träumen und Hoffnungen der Jugend gerissenen jungen Mannes in aller unschuldigen Verzweiflung, bis zum Äußersten gehend, um dem Kriegsgemetzel nur irgendwie zu entkommen. Wie für Mathilde geschaffen, erscheint diese gleichermaßen „einsame Seele“ als leicht überzeichnete, romantische Liebenden-Figur – mit Gedächtnisverlust der Welt entrückt im Happy End.

Die anderen vier verurteilten Soldaten

Bastoche: vor dem Krieg Tischler an der Bastille, abenteuerlustig, fröhlich; Francis Geniard, gen. Six-Sous: einst Schweißer bei der Eisenbahn, Agitator, Antikriegsredner; Benoit Notre: Bauer aus der Dordogne, der tapferste und gefährlichste, hat einmal einen vorgesetzten Offizier ermordet; Ange Bassignano: korsisches Herkunftsmilieu, alles andere als ein „Engel“, der wegen einer Auseinandersetzung mit Zuhältern aus dem Dorf seiner Geliebten mehrere Jahre im Gefängnis verbracht hatte.

Tina Lombardi

Ähnlich wie Mathilde eine Figur, die retrospektiv auf die Kriegsereignisse bezogen hin lebt, weil sie den Verlust des Geliebten nach dem Kriege noch nicht verwunden hat. Die Zeichnung der Prostituierten als schuldig werdender „Racheengel“, der die für den Tod Anges Verantwortlichen kaltblütig umbringt, bevor sie schließlich selbst guillotiniert wird, lässt Tina Lombardi als diametral entgegengesetzte Figur erscheinen, als eine Art „schwarzes Double“ von Mathilde: Sie ist in einem eigenen Erzählstrang handlungsdramaturgisch entsprechend pointiert. „Rache ist nutzlos, versuche lieber glücklich zu sein!“ ist eine der letzten Botschaften dieser „Gegenfigur“ zu Mathilde, die freilich stets auf sie, die alles überstrahlende „Gute“, bezogen bleibt..

Elodie Gordes

Auch diese – mit einigem Chuzpe vom Regisseur fast „undercover“ durch einen weltbekannten Hollywood-Star besetzte – (Neben-)Figur einer lebensstüchtigen Marktfrau, Mutter von fünf Kindern, greift auf ihre Weise aktiv ins (Kriegs)Geschehen ein: Sie versucht, vergeblich zwar, sich während des Krieges vom besten Freund ihres impotenten zweiten Mannes auf

dessen Fronturlaub schwängern zu lassen, um ihren Mann dann als „Vater“ von sechs Kindern vom Fronteinsatz zu befreien.

Bénédicte

Die etwas governantenhaft, um so herzengütiger erscheinende Figur von Mathildes „Pflegetante“: In ihrem Wirken und Wesen in idyllisch überzeichneter ländlicher Umgebung der 1910er und 20er Jahre ist sie auch ein Beispiel für die eingangs erwähnte Art von Jeunets ganz spezieller Figurenzeichnung.

Sylvain

Schon vom Äußeren, von Statur klein und von der ganzen Physiognomie her kauzig und ein wenig koboldhaft wirkend, verkörpert die Figur von Mathildes Onkel das Schrullig-Skurrile besonders deutlich – ohne dabei je den Charme des Warmherzig-Liebenswürdigen zu verlieren.

Commandant Lavrouye

Die zum „Bösen“ hin überzeichnete, die Grenzen zur Karikatur mehr als nur einmal überschreitende Figur eines Offiziers, der das Begnadigungsschreiben der „einfachen“ Soldaten seinerzeit nicht weiterreichte und deshalb später im Bordell von der Prostituierten und Rächerin Lombardi spektakulär umgebracht wird.

Germain Pire

Sich selbst Monsieur-schlimmer-als-der-Marder ironisierende „Witzfigur“ eines für Mathilde unentbehrlichen Privat-Detektivs, ihr „Freund und Helfer“.

Problemstellung

MATHILDE – EINE GROSSE LIEBE ist eine freie Adaption des 1991 erschienenen, in Frankreich sehr erfolgreichen Romans „Un long dimanche de fiancailles“ von Sébastien Japrisot. Anders als in Deutschland, wo die Erinnerungen an die Geschehnisse des Ersten Weltkriegs durch die Gräuel des Zweiten viel stärker verdrängt worden sind, gilt der Krieg 1914-1918 mit seinen legendären Schlachten wie z. B. an der Somme im kollektiven Gedächtnis der „Grande Nation“ immer noch als „La Grande Guerre“. In diesem Kontext französischer National-Geschichtsschreibung, „die den Sieg der Alliierten im Jahre 1918 zum glorreichen Triumph für die eigene Armee und ihre Führung verklärte“⁴, steht das Thema, das Jeunets Film aufgreift, quer. Nichtfranzösischen Filmkünstlern, etwa Stanley Kubrick mit WEGE ZUM RUHM 1957, aber auch französischen wie Bertrand Tavernier mit DAS LEBEN UND NICHTS ANDERES 1987 oder Christian Carion mit MERRY CHRISTMAS 2004 und nicht zuletzt Jeunet bot und bietet dieses Geschichtsbild „Reibungsflächen für deziert antiheroische Deutungen des Ersten Weltkrieges.“

Historischer Hintergrund des Films sind die verlustreichen Stellungskämpfe des Ersten Weltkriegs, im Vordergrund steht eine dramatische Geschichte um Liebe und Tod. In seiner Bezugnahme auf den Krieg geht es Jeunets Film weniger um die detailgenaue, „objektive“ Rekonstruktion historischer Ereignisse und Verläufe, sondern um eine sehr subjektive Vergewärtigung aus der Perspektive der Protagonistin, die eine Art „recherche cordiale“ nach ihrem Geliebten unternimmt: Was geschah mit meinem Liebsten am Schützengraben „Bingo Crépescule“ wirklich? Dabei wird MATHILDE mit einem seiner wiederkehrenden Haupt-

⁴ Hier und im folgenden nach Lars-Olav Beier, Mathilde – Eine große Liebe, in Filmgenres. Kriegsfilm, hrsg. von Klein/Stiglegger/Traber, Reclam Stuttgart 2006, S. 359ff.

schauplätze auch zu einem „Schützengraben“-Film über den Ersten Weltkrieg. In den zahlreichen Rückblenden auf das Geschehen an der Front werden wir von drastischen Szenen, Elend, Grauen, Blut, Schlamm, zerfetzten Körpern und all der Sinnlosigkeit des Krieges keineswegs verschont – allein Ton angehend sind sie bei Jeunet nicht.



„Vielleicht hat dieser Krieg [...] deshalb so viele Filme hervorgebracht, die als ‚Antikriegsfilme‘ bezeichnet werden, weil bereits die spezifische Struktur dieses Krieges sich für die Darstellung seiner Sinnlosigkeit eignete: das vergebliche Sturmlaufen der Soldaten gegen die Schützengräben – vergeblich, weil sie von modernen Maschinengewehren massenweise ‚niedergemäht‘ werden; das nervenaufreibende Warten in den Unterständen, die jederzeit von Geschützfeuer getroffen werden können, der Kampf im Niemandsland, und dort die unmittelbare Begegnung mit dem Feind, wo meist zum ersten Mal sichtbar wird, dass auch die Gegner Menschen sind.“⁵

Nicht zufällig sind Befehlsverweigerung, Desertation, standrechtliche Erschießungen etc. häufig Topoi, dramaturgische Schlüsselsituationen und Plot points in Filmen (und Büchern) über den Ersten Weltkrieg. Bei Jeunet erscheint Mathilde im Grunde wie eine „Deserteurin im Geiste“ (Lars-Olav Beier); ebenso wie die Akte von Selbstverstümmelung der Soldaten, welche die Filmhandlung in Gang setzten, rekurriert dies auf historisch verbürgte, bis heute kontrovers diskutierte Phänomene: „Oft wurden diese Soldaten von den Kriegsgerichten zum Tode verurteilt. [...] In den Jahren 1914, 1915 und 1916 beschäftigten sich die Kriegsgerichte vorwiegend mit Selbstverstümmelung, Fahnenflucht und der Weigerung zu kämpfen. Zwischen September 1914 und Juni 1918 wurden 2.400 Todesurteile ausgesprochen, von diesen Urteilen wurden 600 sofort vollstreckt. [...] Ab 1916 setzten Parlamentsabgeordnete ihren Einfluss gegen die Kriegsgerichte ein – nun war es automatisch allen Verurteilten gestattet, beim Président de la République, Poincaré, ein Gnadengesuch einzureichen. [...] Nach dem Krieg gab es immer wieder Bemühungen, diejenigen zu rehabilitieren, die erschossen wurden, ‚um ein Exempel zu statuieren‘.“⁶

Das nicht minder brisante Problem der Frauen und Kriegerwitwen im Zusammenhang mit den Schicksal vermisster Soldaten bringt Jeunets Film durch Mathildes Mut und Leidenschaft bei der Suche nach Manech auf seine Weise zum Ausdruck: „In Frankreich gab es (1914-1918) 600.000 Kriegerwitwen. Sie unternahmen alles Menschenmögliche, um die Leichen ihrer Gefallenen zu bergen und sie in der Heimat beizusetzen. Besonders traumatisch waren Fälle, in denen Soldaten als vermisst gemeldet, nicht identifizierbar oder aufgrund eines Kriegesgerichtsurlaus hingerichtet worden waren.“⁷

Auch aus der Tatsache, dass im Ersten Weltkrieg das Briefeschreiben von Frauen/Geliebten an ihre Männer (und vice versa) eine sehr große Bedeutung hatte, weiß Jeunets Filmerzählung dramaturgisch Funken zu schlagen. All dies sind historiengesättigte Realitätspartikel und Reminiszenzen, die gewiss mit viel Detailfreude, Präzision und großer Virtuosität in MATHILDE verwoben sind. Fürs universelle Verständnis und die Wirkung dieses Films über den skizzierten „französischen“ Kontext hinaus mindestens ebenso wichtig ist jedoch das eigentümlich „unrealistische“, märchenhaft-poetische Zusammentreffen von Kriegsdrama und Liebes-

⁵ Einleitung in: Filmgenres. Kriegsfilm (wie Anm. 1), S. 12

⁶ Vgl. Glossar 1. Weltkrieg/„Selbstverstümmelung“ unter: <http://www.warnerbros.de/movies/avle/#>

⁷ Zu diesem Problemkomplex vgl. auch Glossar „Frauen“: <http://www.warnerbros.de/movies/avle/#>

geschichte. In diesem Zusammenhang sind die diversen Genremixturen, die vielen fiktiven Elemente und höchst artifiziellen Re-Inszenierungskünste zu würdigen: Es ist das für Jeunet so charakteristische Compositum mixtum, das neben viel Anerkennung diesseits und jenseits von Frankreich ja auch immer wieder seine Kritiker gefunden hat (zu Letzterem vgl. Auszüge aus zwei deutschen Filmkritiken im Anhang).

Erzählweise, Filmsprache und Gestaltung

In filmsprachlich-erzählerischer Hinsicht markiert Jeunets Film von der ersten Einstellung an eine Differenz zu anderen „filmischen Wahrnehmungsformen, indem (er) die Widersprüche des Krieges erzählbar, d. h. im formalen Arrangement sinnlich erfahrbar“⁸ macht. Bereits der Establishing shot – Ein bleiches Gesicht, ein abgetrennter Arm im braunen Schlamm des Schlachtfeldes, die sich als Teile einer zerborstenen Christusfigur erweisen, deren Reste noch am Kreuz hängen – zieht den Zuschauer weniger durch seinen düsteren Realismus pur als durch eine symbolisch verdichtete Stilisierung hinein in das Kriegselend der Schützengräben des Jahres 1917. In wiederkehrenden Episoden des Films zeigt sich diese hässliche Seite kriegerischer Auseinandersetzung keineswegs geschönt und bagatellisierend, die poetische Stilisierung charakterisiert jedoch auch hier die Darstellung. Die überpointierte, gleichwohl indirekte, sehr künstlich anmutende Darstellung des grausam entstellten und verstümmelten Leidenkörpers ist ein gestalterisches Mittel, durch das dem Filmdrama bereits am Schauplatz des kriegerischen Geschehens in der ersten Einstellung ein „Anti“ eingeschrieben ist – lange bevor die besondere Erzählperspektive, Liebesgeschichte / Romanze, Melodram, Humor, Kolportageform, Jeunets Filmsprache und sein filmisches Arrangement überhaupt das Kriegsfilmgenre auf ihre Weise ergänzen, brechen und verfremden.



überhaupt das Kriegsfilmgenre auf ihre Weise ergänzen, brechen und verfremden.

Erzählperspektive(n)

Jeunets Film, dessen Handlung 1917 beginnt, im wesentlichen 1920 spielt und durch zahlreiche Rückblenden bis ins Jahr 1900 zurückreicht, ist komplex erzählt und perspektivenreich ineinander geschachtelt. Die Perspektive, über Krieg und Liebe in fragmentarischer Form zu erzählen, misstraut der episch breit angelegten, „großen Erzählung“. Mit Hilfe der Erzählerin aus dem Off, deren behagliche Stimme das Irritierend-Beunruhigende der Geschehnisse immer wieder rechtzeitig ins Register des Beruhigenden überführt, wird dem Zuschauer auch ein erzählerischer Zusammenhang und Orientierung vermittelt; der Erzählerkommentar geleitet über Erzähl-, Zeit- und Episodensprünge hinweg. Auffallend ist ein Kontrast zwischen „allwissendem“ Kommentar und „naiver“ Protagonistin.

Es lassen sich mehrere verschiedene, unter- und miteinander verbundene Erzählstränge unterscheiden. In deren Verlauf nehmen neben den Biografien Mathildes und Manechs auch die Schicksale der anderen vermissten Soldaten und das Nachkriegsleben der hinterbliebenen

⁸ Burkhard Röwekamp, „Peace Is Our Profession“ – Zur Paradoxie von Antikriegsfilmern, in: Heller/Röwekamp/Steinle (Hrsg.), All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Marburg 2007, S. 143

Frauen/Geliebten mehr oder weniger klare Konturen an. Am prägnantesten von diesen „Nebenerzählungen“ erscheint der etwas sinistre Handlungsstrang um die – auch schauspielerisch mit Tautou/Mathilde durchaus konkurrenzfähige – Rächlerin Tina Lombardi, für die die Dramaturgie von ihrer spektakulären Mordtat bis hin zur Guillotiniierung ausnehmend viel Platz findet. Die auf den ersten Blick mäandernden Handlungsfäden werden durch die „Haupterzählung“ der Geschichte aus der Sicht der Protagonistin Mathilde sukzessive zusammengeführt. Mit dem Spürsinn einer Detektiv-Story, wie beim Zusammensetzen eines Puzzles, unternimmt es der Film, aus Mathildes höchst subjektiver Perspektive ihr Suchen und Finden von Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart zu erzählen.

Liebe, Melodram und Krieg

Jeunets Film ist eine unkonventionelle Variante des Erzählmusters, wonach in die Kriegserzählung verwobene Liebesgeschichten das Genre romantisieren, melodramatisieren und ihm Glamour⁹ wie auch Identifikation verschaffen. Ob Frau/Geliebte zu Hause oder Krankenschwester an der Front: Dramaturgisch erscheinen Frauenfiguren im Genre in der Regel mehr oder weniger marginalisiert. Schon der Titel deutet hier eine Verschiebung in der Geschlechterkonstellation an, die Titelfigur setzt diese Wendung im Film dramaturgisch geschickt um. Die filmische Konstruktion ist gekennzeichnet durch den erzählerischen Kunstgriff, Kriegereignisse und -geschehnisse gleichsam durch die Brille einer liebenden jungen Frau aus der zeitlichen Distanz in Augenschein nehmen zu lassen – und mit Hilfe von ihr unentwegt zusammengetragener Erinnerungsspuren und Indizien rekonstruieren zu lassen. Das Spannende an Jeunets Kriegserzählung ist im Grunde, dass die Erzählung der „naiven“ Hauptfigur immer wieder an Stellen Geheimnisse vermuten lässt, wo das Kriegsgeschehen selbst gar keine vorsahe – und wo die erschöpfte Nachkriegsgesellschaft auch eigentlich gar keine mehr finden will.

Die typische Kriegsfilm-Erzählstruktur Heimat – Front – Tod/Rückkehr wird bei Jeunet insofern variiert und unterlaufen, als dass hier nicht eine passiv-wartende Frau/Geliebte, die den Mann im Krieg zu verlieren befürchtet, im Zentrum steht, sondern umgekehrt eine aktive, die unerschütterbar zuversichtlich ans Werk geht – fühlend, dass ihr Geliebter wider alle Wahrscheinlichkeit überlebt haben muss. Das führt in der Filmerzählung, welche die Rolle der Mathilde im übrigen um einiges aktiver und (weil im Film befreit vom Angewiesensein auf den Rollstuhl) auch beweglicher erscheinen lässt als im Roman zu einer Verschiebung des herkömmlichen Erzähl-Fokus: Dieser liegt meist auf den Männern, die fern der Heimat sich ihrer Frauen und Geliebten mit Fotos und Briefen sehnsüchtig erinnern¹⁰. Ironischerweise endet MATHILDE mit der totalen Amnesie des Kriegsheimkehrers. Insbesondere die Nähe von Jeunets (Anti-)Kriegsfilm zum Melodram erhöht die dramaturgische Relevanz der Frauenfigur – positiv-märchenhaft gewendet in Gestalt der Mathilde, negativ-racheengelhaft in derjenigen Tina Lombardis, „ausgewogener“, dadurch authentischer in Elodie Gordes' Nebenfigur.

Humor und Kolportage

Humor und augenzwinkernde Ironie kennzeichnet Jeunets Darstellung der Charaktere, ihrer Eigenheiten und Handlungsweisen, denen durch Aneinanderreihung und Wiederholung, wie z. B. beim Running gag mit dem Fahrrad fahrenden Briefträger, nicht selten etwas Komisches anhaftet. Dann aber auch in singulären Szenen, wenn z. B. die einmal listig „Rollstuhlfahrerin“ spielende Mathilde (Reminiszenz an die abweichende Romanvorlage) im Militärarchiv aus dem Aufzug mit einem Rollstuhl kommt, vor der nächsten Treppe aufsteht und den überraschten Passanten lakonisch mitteilt: „Ja, das gibt's nicht nur in Lourdes!“ Oder auch die

⁹ Vgl. Matthias Steinle, ‚Lachbomben‘ – Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske, in: Heller/Röwekamp/Steinle (wie Anm. 5), S. 171

¹⁰ Vgl. dazu das Einleitungskapitel in: Filmgenres. Kriegsfilm, Reclam (wie Anm. 1)

Szene in der Bar, als ein Kriegsverletzter mit einer Armprothese sich der staunenden Mathilde gegenüber als geschickter Nussknacker betätigt, trocken kommentiert von einer älteren Frau: „Eine Hand aus Holz, aber ein Herz aus Gold!“ Hinzu kommt ein abgründigerer, trockenerer, manchmal auch bis ans Sarkastische reichender Dialog-Humor; z. B. wenn ein Offizier nach dem Krieg unter Anspielung auf den verstärkten Soldatentransport mit Taxis an die Front darüber räsoniert, dass es nicht nur dort, sondern auch in Paris sehr schwer gewesen sei: „Es war unmöglich, nach der Oper ein Taxi zu bekommen!“ Diese und andere Beispiele zeigen, wie Jeunet Humor und Ironie zur filmischen Repräsentation insbesondere von Geschehnissen um den Krieg (nicht in den eigentlichen Kriegsszenen an der Front) einsetzt.

Elemente, die Genretypisches, filmische/filmhistorische Szenen, aber auch Reales aus Alltag und Zeitgeschehen in kolportierter Form darstellen, finden sich immer wieder, teils in raffiniert subtiler Form, teils etwas kruder und holzschnittartiger: Raffiniert etwa in der Lombardi-Sequenz mit dem überinszenierten Mord durch herabstürzende Spiegelscherben oder durch den Inszenierungseinfall einer Falltür mitten auf dem Schlachtfeld. So „schmuggeln“ sich gerade auch in den Handlungsstrang um den Rachefeldzug kolportageartig Bilder zeitgenössischer Kriminalfilme ein, z. B. von Louis Feuillade. Der bereits erwähnte Briefträger-Gag erinnert an TATIS SCHÜTZENFEST, die Schützengraben-Inszenierungen auch an den grimigen Realismus einschlägiger (Anti)-Kriegsfilm-Klassiker über den Ersten Weltkrieg. Diese Art filmischer Anverwandlung führt in Jeunets Film zu dem Eindruck, als handele „es sich dabei um ein Epochenbild aus Versatzstücken zweiter Hand, um eine Pastiche aus zeitgenössischen Medienbildern und Filmbildern über jene Zeit, in der MATHILDE spielt.“ (Stuttgarter Zeitung Online, 26.01.2005)

Filmsprache

Briefform und filmisches Arrangement

Die zahlreichen in Briefform geschriebenen Abschnitte des Buches sind mit filmischer Lust am Fabulieren „übersetzt“ und „leinwandkompatibel“ inszeniert. Durch unablässig hin- und her springende Szenen aus der Zeit vor, während und nach dem Krieg, durch zum Teil abrupte Montage(n) entsteht kaleidoskopartig ein Bild, indem sich die unterschiedlichsten Eindrücke und widersprüchlichsten Erfahrungen mischen. Dabei bedient sich der Regisseur eines klassisch literarischen Kunstgriffs, wenn er Briefe, wie sie Mathilde im Zuge ihrer Nachforschungen erhält und schreibt, geschickt in den mäandernden Erzählfluss des Films integriert.

Schnitt und Montage

Rückblenden porträtieren die Figuren in schnellen, zum Teil irritierend abrupten Schnitten, wie im Zeitraffer werden z. B. in der Exposition in aller Kürze die fünf verurteilten Soldaten aus dem Schützengraben vorgestellt. So werden auch Szenen exponiert, die das Mathilde-Thema der „großen Liebe“ antizipierend entwickeln; Rückblenden auf die Kinderfreundschaft malen bereits die Beziehung der Liebenden aus. Schnell und hart werden realistisch anmutende Schlachtensze-



nen auf Sepiaton-Idyllen geschnitten, die das Leben in der Bretagne wie in Paris nostalgisch-verklärt erscheinen lassen. Die dazwischen montierten Szenen auf dem Schlachtfeld wirken immer wieder wie Flashbacks.

Farbdramaturgie und Optik

Die Kontrastdramaturgische Licht- und Farbsetzung speist sich aus einer Anverwandlung bestimmter malerischer Gestaltungselemente. In fast monochromer, warmtöniger Farbatmosphäre tauchen plötzliche Farbtupfer auf. Die Optik wird einmal von weichgezeichneter, idyllisierend-nostalgisierender Sepiaton-Farbgebung bestimmt, die sowohl das 1910er und 20er Jahre Landleben als auch Impressionen der Großen Stadt Paris charakterisieren. Die blau-grün-grau gezeichneten Schützengraben-Sequenzen erscheinen in härteres, kaltes Licht getaucht, mit stärkeren Kontrastsetzungen, wodurch z. B. die Uniformen hervortreten. So suggestiv, manchmal vielleicht sogar plakativ die Farbdramaturgie im einzelnen auch wirken mag: Das Unterscheidungskliche Frau (warme Farben, Liebe) versus Mann (kalt, Krieg) oder auch Land versus Stadt geht in MATHILDE nicht auf, mehrere Figuren und Handlungsstränge (z. B. Lombardi) konterkarieren das.

Kamera

Die Kameraarbeit Bruno Delbonnels bringt immer wieder Bewegung ins Bild, nicht zuletzt um die Sequenz der Bilder in Jeunets Kino der Montage fließender zu halten. Die Kamera, die neben der angesprochenen Jeunet-typischen Farbgebung im Zusammenhang steht mit den vorherrschenden filmtechnischen, größtenteils computergenerierten Verfahren des Matte Painting in Verbindung mit Blue- und Greenscreen¹¹, ist bei den Realfilmaufnahmen zum einen konzentriert auf die Erfassung von Einzelheiten und das Ausmalen von Miniaturen. Wie bei der Titelfigur der AMÉLIE sind der nah aufgenommene Gesichtsausdruck, Mimik und Physiognomie der Tautou/Mathilde, häufig im milden Kunstlicht getaucht, ein wiederkehrendes Merkmal. Zum anderen zeigt sich in rasenden Kranfahrten und spektakulären Kreisbewegungen insbesondere aber auch eine entfesselte Kamera, die mit ihren Totalen und Draufsichten die ganze Breite des Cinemascope-Formats ausnutzt; das lässt die Figuren inkl. der Mathildes immer wieder kleiner erscheinen, miniaturisiert, um nicht zu sagen: es lässt sie schrumpfen (wie Thomas E. Schmidt es in seiner Besprechung kritisch ausdrückt; s. Anhang). Ein Beispiel für eine besonders spektakuläre, effektiv „rüberkommende“ Einstellung mit einer rasant fahrenden bzw. fliegenden und heftig zoomenden Kamera ist hier etwa die in der Sequenzanalyse beschriebene erste Leuchtturm-Szene; in ähnlicher Weise kreist die Kamera in der späteren Leuchtturmszene immer dichter um die ausgelassenen auf der Aussichtsplattform des Turms herumtollenden Kinder Manech und Mathilde. Ebenfalls in der beschriebenen Sequenz findet sich ein Beispiel für die wiederkehrende Draufsicht-Kamera, die hier den am Boden zurückbleibenden Verletzten in seiner ganz Erbärmlichkeit, wie „ein Häufchen Elend“ erfasst.



Exemplarische Sequenzanalyse

DVD, TC 09:06 – 13:10

Die Sequenz markiert den Abschluss der Exposition. Sie setzt ein mit dem Porträt Manechs, des letzten der fünf in dicht gedrängter Aufeinanderfolge vorgestellten Soldaten, und endet mit dem Beginn der Recherchen Mathildes nach dem Kriege. In dem vierminütigen Aus-

¹¹ Vgl. zu diesen Verfahren: http://de.wikipedia.org/wiki/Matte_Painting

schnitt verdichten sich inhaltliche Weichenstellungen, ist die Problemstellung erkennbar und zeigen sich in nuce wichtige erzählerische, filmsprachliche und gestalterische Mittel des Films. So wird in die Themen Krieg, Selbstverstümmelung und Liebe visuell eingeführt, erstmals erscheint die Titelfigur und es beginnt die eigentliche Mathilde-Erzählung.

Kurz angekündigt durch die Erzählerin als jüngster der fünf Soldaten, der in fünf Monaten 20 Jahre alt wäre, exponiert die erste Einstellung Manech mit jugenhaft-ängstlich wirkendem Gesichtsausdruck inmitten des Schützengrabens – bevor auf eine akustisch mit entsprechendem Lärm unterlegte Szene mit Kampfhandlungen explodierenden Granaten, Geschützeinschlägen geschnitten ist. Manech, so verrät uns erst die Erzählerstimme, dann ein schnell montiertes, stakkatoartiges Alpträum- und Kriegshorror-Bilderpotpourri, hat Angst vorm Grauen des Krieges an der Front.

Die unmittelbar folgende Rückblende auf Leuchtturmbilder aus Manechs Vorkriegszeit präsentiert ihn uns im scharfen Kontrast dazu als zupackenden, angstfreien Jungen, der dem Leuchtturmwärter zur Seite steht, wie dieser Menschen auf offenem Meer hilft. Damit ist das wiederkehrende, Kindheit und unbeschwertes Liebesglück repräsentierende Leuchtturm-Motiv erstmals angedeutet, wenige Bildfolgen später wird es mit Mathilde verbunden sein.

Auf diese ersten, kurz angerissenen Leuchtturm-Bilder in der Rückblende erfolgt ein Schnitt mitten auf heftig sich steigende Kampfhandlungen im Grabenkrieg: Massen von Soldaten übersteigen die Befestigungslinie zum offenen Gefecht, bewegen sich am Boden robbend entlang und werden im Kanonen- und Granatendonner getroffen, von Panzern überrollt – bis die Erzählerin mit der lapidaren Wendung „Und dann kam eine Granate zuviel“ abkürzend überleitet auf Bilder, in der die Kamera jetzt auf Augenhöhe einen schwer verletzten Einzelnen fokussiert, der mit blutenden Granateneinschlägen übersät und vor Schmerzen schreiend am Detonationskrater liegt. Langsam entfernt sich die Kamera und lässt den immer heftiger schreienden Manech in Draufsicht hilflos am Boden zurück.



Die nächste, spannungssteigernd inszenierte Szene zeigt Manechs Verstümmelung: Im nächtlichen Unterstand des Grabens, offenbar nervös und ungeübt, zündet sich Manech eine Zigarette an und hält sie zwischen den Fingern der rechten Hand für Freund und Feind gut sichtbar über den Rand des Grabenwalls. Die Kamera schwenkt durch eine Öffnung auf die feindliche Stellung gegenüber, bevor das Fadenkreuz des Zielfernrohrs andeutet, dass Manech bereits im Visier ist. Die gedehnte Einstellung zieht den Betrachter durch die nahen Aufnahme von Manechs Gesicht und der Hand vor dem dann („nur“) zu hörenden Treffer durch indirekte Art der Darstellung um so mehr ins Geschehen hinein. Die Szene wird aufgelöst, indem Manech Schmerz gekrümmt zurück in den Graben sinkt, bevor herbeieilende Kameraden den Verletzten mit soldatischem Zynismus begrüßen: „Bald wirst Du Deine Verlobte wiedersehen, Du hast eine Fahrkarte vors Kriegsgericht gewonnen.“

Nachdem der Sergeant nicht bereit ist, ein Auge zuzudrücken, nehmen die Dinge jetzt unausweichlich ihren Lauf. Der Schnitt auf Manech, der sich im Schützengraben die notdürftig verbundene Hand hält, leitet schnell über auf die von den Soldaten zuvor bereits angekündigte und von der Erzählerin eingeführte Mathilde, die wir mit Manech in kunstvoll arrangierter Draufsicht als Paar zusammen sehen, *nachdem* sie sich das erste Mal geliebt haben: „Als sich Manech und Mathilde das erste Mal liebten, schief er, die Hand auf ihrer Brust, ein.“ Es ist

eine keusche, in ihrer Unschuld und Friedfertigkeit Kontrast setzende „ikonografische“ Szene, die nicht zufällig später im Film wiederholt werden wird. Die durch Sepiaton und Weichlichtzeichnung, durch süßlich klingende Musik abgesetzte Traumvision-Rückblende verweilt vergleichsweise lang bei dieser „romantischen“ Visualisierung zweier im Kerzenlicht liebevoll aneinandergeschmiegt Novizen der Liebe – bevor Manech in der nächsten Einstellung aus diesem Traum gerissen im Schützengraben auf seine schmerzende Hand zurückgeworfen erscheint: „Jedes Mal, wenn seine Hand schmerzt, spürt Manech Mathildes Herz auf seiner Handfläche...Jedes Pochen bringt sie näher zu ihm.“

Der Schnitt auf den Leuchtturm, den wir Mathilde in spektakulärer Draufsicht durch die Wendeltreppe im Inneren erklimmen sehen, bringt sie ihm – symbolisch – näher. Was Mathilde in spielerischen Wendungen fortan immerzu variieren wird, das sagt die beschwörende Erzählerstimme an dieser Stelle mit besonderem Nachdruck: „Wenn Manech tot wäre, würde Mathilde das wissen!“ Seit sie die Todesnachricht erhalten hat, klammert sie sich hartnäckig an ihre Intuition, „wie ein dünnes Seil“. Als sie die Außenplattform des Leuchtturms erklimmen hat, wird sie von einer ersten, nicht minder grandiosen Kreisbewegung der Kamera um den Turm eingefangen. Hier oben, als die Kamera vom Leuchtturm aus mit ihren Blicken in die Ferne übers Wasser schweift, lösen sich Anflüge von Zweifel und Entmutigung visuell und kommentierend bald auf.

Dieser in Draufsichten, Totalen und Panoramen nicht sparsamen ersten großen Leuchtturm-Szenerie folgt ein fließender Übergang auf ein übers Land fahrendes Automobil; die Kamera nähert sich ihm langsam, bis sie darin Mathilde mit ihrem Onkel Sylvain identifiziert. Jetzt ist es 1920: Mathilde, die von einer Ordensschwester einen Brief erhalten hat, ein Kranker im Hospital wolle sie sehen, ist auf dem Wege dahin. Sie trifft auf den Soldaten, der die fünf zum Tode Verurteilten seinerzeit zu bewachen hatte. Mathilde spricht ihn direkt an, was aus Manech geworden ist...

Weiterführende Texte

Textauszug aus dem Roman

„Eines Nachts, als er [Manech] Wache schob, die Kanonade war fern und der Himmel tief-schwarz, hatte er, der Nichtraucher, eine englische Zigarette angezündet, weil die nicht so leicht ausgeht wie eine dunkle, dann hatte er seine rechte Hand über den Grabenwall erhoben, die Finger schützend über den kleinen roten Schimmer gebreitet. So war er lange Zeit geblieben, den Arm in die Luft gestreckt, das Gesicht gegen die nasse Erde gedrückt, und er hatte zu Gott gebetet, wenn es ihn noch gab, er möge ihm die geeignete Verletzung verschaffen. Der Regen war stärker gewesen als der kleine rote Schein, da hatte er es mit einer neuen Zigarette versucht, und mit noch einer, bis ein Kerl von gegenüber durch das Fernglas blickte und begriff, was er wollte. Es muß wohl ein guter Schütze gewesen sein, oder die Deutschen, die ebenso verständig waren wie die Franzosen, hatten einen geholt, jedenfalls reichte eine Kugel. Sie riß ihm die Hälfte der Hand weg, den Rest hatte der Arzt entfernt.“¹²

Rezension aus ‚Die Zeit‘

„Störend wirkt der Sepiaton langer Passagen, manipulierte, entfärbte Bilder, die immerfort mahnen: Erinnere dich an eine Zeit, wie sie nie gewesen ist, denn nicht in der Vergangenheit, sondern im Kino liegt die Wahrheit. Ist das wirklich so? Jedenfalls misstraut man nach einer Weile dieser etwas vordergründigen Begeisterung des Kinos über sich selbst. Die Rührung

¹² Japrisot, Sébastien: Mathilde. Eine große Liebe. Aus dem Französischen übersetzt von Christiane Landgrebe. Berlin 2005. S. 22f.

liegt ja nicht im Farbton und auch nicht in der Vorführung technischer Schaelemente wie Explosionen, rasanten Kranfahrten oder Hubschraubereinsätzen über Land und Leuten. Solche Bravourstückchen rauben der Figur der Mathilde bloß Kraft. [...] Mathilde schrumpft unter den Draufsichten, den Totalen, den Erzählerkommentaren aus dem Off, kurz: Der Wille zum großen Epochenbild zerdrückt unsere Identifikationsfigur.“¹³

Rezension aus der ‚taz‘

„Der historische Realismus des Films ist – der vom Regisseur immer wieder beschworenen Authentizität aller Ausstattungsdetails zum Trotz – nichts weiter als die täuschende Benutzeroberfläche von ‚Mathilde‘. [...] Die Lieblingsmetapher der Kritiker in der Beschreibung von Jeunets Filmen war schon immer die eines seelenlosen Uhrwerks perfekt ineinander greifender Rädchen. Dieses Uhrwerk vermag in der neuesten Version nun auch Geschichtserzählungen in Bewegung zu setzen. Dank digitaler Bildbearbeitungen ist der Effekt historischer Echtheit inzwischen problemlos künstlich herzustellen. Abgeschottet gegen alle Anachronismen, lässt sich eine geschlossene Welt erzeugen, deren Historienfetischismus vom Fantastischen nicht mehr zu unterscheiden ist. [...] Diese Indifferenz der Oberflächen freilich ist in ihrer ästhetisch-ethischen Konsequenz höchst problematisch. [...] ‚Mathilde‘ nämlich kennt noch im Angesicht des Weltkriegsgrauens keine Skrupel beim Einsatz des Jeunet-typischen Märchentons. Und ein Märchen, das sich für historische Wirklichkeit ausgibt, ein Märchen, in dem abgerissene Glieder dekorativ durch die Luft fliegen und der Kriegssplatter als Schmiermittel für eine aufs Große zielende und im idyllisierenden Kitsch landende Liebesgeschichte dient, ein solches Märchen ist nicht mehr bloßer Eskapismus, sondern schiere ästhetische Ideologie.“¹⁴

Film erschließende und weiterführende Fragen

Zu Inhalt und Figuren

- Welche Figuren werden in der „Exposition“ der Geschichte im einzelnen vorgestellt? Welche Motive für ihr Handeln werden erkennbar? (Wie) Lassen sich Figuren und Geschehnisse zeitlich einordnen und was erfahren wir über den Kriegsschauplatz im Film?
- Welches Bild von der Zeit vor und während des Krieges zeichnet der Film, wie werden „Heimat“ und „Front“ dargestellt?
- Warum sind die Soldaten zum Tode verurteilt worden? Warum hat der Kommandant das Begnadigungsschreiben der Soldaten nicht weitergereicht?
- Wie werden die beiden Hauptfiguren Mathilde und Manech charakterisiert?
- Woher kennen sich die beiden und wie haben sie vor Ausbruch des Krieges zueinander gefunden?
- Wie verhalten sich Sylvain und Bénédicte zu Mathilde?
- Weshalb glaubt Mathilde nach dem Kriege, dass ihr Geliebter noch lebt? Auf welche Anhaltspunkte und Indizien stützt sie sich bei ihrer Spurensuche im Verlauf der Handlung? Wie wirkt Mathildes Handeln auf ihre Umgebung?
- Wie gelingt es Mathilde, den Nachlassverwalter ihres Erbes und den Privatdetektiv für ihre Sache zu gewinnen?
- Warum ist Tina Lombardi für Mathilde so wichtig und welche Bedeutung hat die Figur für die Erzähldramaturgie?
- Welche Rolle spielt Elodie Gordes und welche Bedeutung haben ihre Erzählungen für Mathilde?

¹³ Thomas E. Schmidt in: Die Zeit v. 27.01.2005.

¹⁴ Ekkehard Knörer in: taz v. 26.01.2005.

- Wie bewerten Sie das Ende der Filmhandlung? Ist es glaubwürdig und entspricht es der ‚Logik der Erzählung‘?

Zur Problemstellung

- Wie lässt sich der Unterschied zwischen dem Original-Buch- und -Filmtitel ‚Un long dimanche de fiancailles‘ und dem deutschen Verleihtitel MATHILDE – EINE GROBE LIEBE erklären?
- Auf welche besonderen Ereignisse und ‚Probleme der Zeit‘ nimmt die Filmhandlung fokussierend bezug? Welche geschichtlichen Begebenheiten und Hintergründe blendet der Film aus oder streift sie nur am Rande?
- In welcher Form und wodurch bezieht der Film Stellung zum Krieg?
- Wie verhält sich Jeunets Film zum in Frankreich verbreiteten Geschichtsbild des Ersten Weltkriegs vom ‚Grand Guerre‘?
- Inwieweit lässt sich Mathilde als eine ‚Deseurtin im Geiste‘ (Lars-Olav Beier) beschreiben?
- Welche Bedeutung haben die den Ersten Weltkrieg in besonderer Weise kennzeichnende Technik des Grabenkrieges und die Topografie des Schützengrabens für Optik und Dramaturgie der Kriegsdarstellung in Jeunets Film?
- Welches Thema, welche Themen behandelt der Film? Lassen sich Haupt- und Nebenthemen differenzieren und wie verhalten sie sich in ihrer Bedeutsamkeit zueinander?

Zur exemplarischen Sequenzanalyse

- Welchen Stellenwert hat die Sequenz für die Handlung, welchen hat sie für Problemstellung und Erzähldramaturgie des Films?
- Welche Funktion hat der Kommentar der Erzählerin in diesem Zusammenhang?
- Welche Figuren werden in dieser Sequenz charakterisiert, welcher Mittel bedient sich der Film zu ihrer Charakterisierung?
- Welche filmischen Mittel sind in dieser Sequenz darüber hinaus enthalten, welches erscheint Ihnen als besonders hervortretendes? Inwiefern sind die Darstellungsmittel in dieser Sequenz exemplarisch für den Film?
- Wie wird der Leuchtturm in dieser Sequenz dargestellt? Welche Kameraperspektiven sind dabei charakteristisch, welche Wirkungen werden damit erzielt? Welche Bedeutung hat das Motiv?
- Wie werden die Liebenden in dieser Sequenz dargestellt? Warum wiederholt der Film im weiteren Verlauf diese Einstellung?
- Welche Kriegsschauplätze und -geschehnisse werden in dieser Sequenz dargestellt? Wie, mit welchen Mitteln werden sie dargestellt? Lässt sich aus der Darstellung in dieser Sequenz eine Stellungnahme des Films zum Krieg gewinnen?

Zu Erzählweise, Filmsprache und Gestaltung

- Wodurch wird der Unterschied zwischen dargestellter historischer Realität und fiktiven Erzählelementen sichtbar?
- Welchem Genre lässt sich der Film zuordnen? Welche genreübergreifenden Bestandteile kennzeichnen die Erzählung?
- In welcher und von welcher Zeit erzählt der Film (Erzählzeit – erzählte Zeit)?
- Welche Erzählperspektive(n) bestimmt (en) die Filmerzählung? Was bedeutet die Wahl der Erzählperspektive für die Erzählbar- resp. Darstellbarkeit des Krieges?
- Wie verhält sich der Kommentar der ‚allwissenden‘ Erzählerin zur ‚naiven‘ Perspektive der Protagonistin?
- Welche Bedeutsamkeit und welche Wirkung haben die mit der Titel- und Erzählerinfigur verbundenen Perspektiven und der dadurch entstehende Erzählfokus?

- Wie strukturiert die Verbindung von Kriegserzählung und Liebesgeschichte die Darstellung der Geschehnisse/Ereignisse? Welche Wirkung erzielt das Melodram generell und wie wirkt Jeunets melodramatischer Ton mit Blick auf die erzählte Geschichte im besonderen?
- Welche Bedeutung haben Humor und Ironie als filmische Erzähl- und Darstellungsformen in Jeunets Film?
- Mit welchen signifikanten filmsprachlichen Mitteln entwickelt der Regisseur die Erzählung im einzelnen?
- Wie setzt die Inszenierung die subjektive Briefform filmisch um?
- Wodurch treten Schnitt und Montage besonders hervor und welche Wirkungen erzielen sie beim Zuschauer?
- Welche Bedeutung und welche Wirkung haben Farbgebung und Lichtsetzung im einzelnen?
- Wodurch ist die Kameraarbeit des Films gekennzeichnet, an welchen Stellen kommt sie besonders eindrücklich zum Tragen?
- Wie und an welchen Stellen wird Musik im Film verwendet?

Zu den Texten im Anhang

- Vergleichen Sie den u. a. Textauszug aus dem Roman mit der entsprechenden Stelle im Film (DVD, TC 10:33 – 11:03): Wie, mit welchen Mitteln wird die beschriebene Selbstverstümmelung von der filmischen Inszenierung „umgesetzt“? Worin liegen Übereinstimmungen, worin Differenzen?
- Lassen sich Hinweise und Unterscheidungsmerkmale aus MATHILDE entnehmen, um „Kriegsfilme“ von „Antikriegsfilmen“ abzugrenzen, wenn ja: welche?
- Was trägt MATHILDE zu einer spezifisch filmischen Darstellung des Krieges bei, welche Gestaltungselemente dienen dazu in besonderer Weise?
- Die visuellen Medien Malerei und Fotografie haben neben dramatischen Farb- und Raumkompositionen die Darstellung grausam entstellter und verstümmelter Körper immer wieder auch zur Kritik am Krieg genutzt: Wie ordnen Sie Jeunets Film in diesen Kontext ein?
- Was bedeuten die zur Kennzeichnung der Filme Jeunets verwendeten Metaphern „Spieluhrenkino“ resp. „seelenloses Uhrwerk perfekt ineinandergreifender Rädchen“, mit Blick auf MATHILDE? Wie (be-)werten Sie eine solche Charakterisierung?
- Wie beurteilen Sie die Akzentuierung als Liebesgeschichte und die Ästhetik des Films ethisch, d. h. unter dem Gesichtspunkt einer verantwortlichen Darstellung grauenhafter Kriegsgeschehnisse?
- Wegen seiner amerikanisch-französischen Co-Produktion und -Finanzierung wurde MATHILDE in Frankreich nicht als „französischer“ Film anerkannt: Wie bewerten Sie diese Beurteilung, insbesondere auch mit Blick auf Format, Erzähl- und Darstellungsweisen des Films?

Literaturhinweise

Sébastien Japrisot, Mathilde. Eine große Liebe, Roman, aus dem Französischen übersetzt von Christiane Landgrebe, Aufbau-Verlag, Berlin 2005.

Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hrsg.), Filmgenres. Kriegsfilm, Reclam Nr. 18411, Stuttgart 2006, insbes. S. 9-28 sowie S. 359-363.

Heinz-B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hrsg.), All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms, Schüren Verlag, Marburg 2007, insbes. S. 141-183.