

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 42 (2000)  
**Heft:** 229

**Artikel:** "Als Künstler formuliert man über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang immer das gleiche" : Werkstattgespräch mit Tom Tykwer  
**Autor:** Kremski, Peter / Wulf, Reinhard / Tykwer, Tom  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865554>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

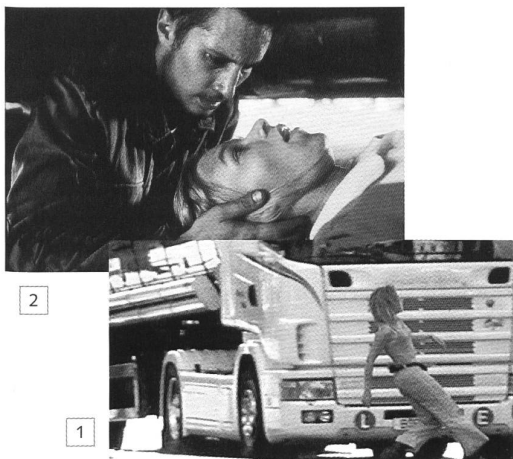
**Download PDF:** 12.04.2026

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



1

WERKSTATTGESPRÄCH

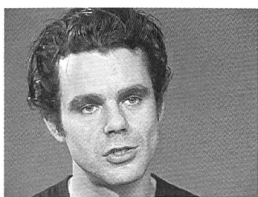


2

1

«Als Künstler formuliert man über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang immer das gleiche»

Werkstattgespräch mit Tom Tykwer



**FILMBULLETIN** Wie entwickeln Sie die Geschichten zu Ihren Filmen?

**TOM TYKWER** Ausgangspunkt meiner Filme ist meist ein situativer Moment. Ein *Bild*, das aber noch nicht so konkret ist, sondern eher etwas von einem atmosphärischen Klimaraum hat. Das wird dann die Urzelle des Films. Ich beginne nicht mit den Figuren oder einer Geschichte und gehe dann ins Detail. Vielmehr komme ich aus dem Detail und baue das dann aus. Meine Filme haben einen primär stimmungswandten Ursprung. Ich versuche, ein *inneres* Bild, das einen klimatischen Zustand skizziert, in eine kommunizierende Kunstform zu transformieren.

So war etwa der Ausgangspunkt für *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* ein Mensch in einer Situation, die er nicht lokalisieren kann und nicht versteht und die auch räumlich Irritationen schafft, weil nicht mehr klar ist, was nah und fern ist. Das habe ich mir als einen Schockzustand vorgestellt, der ein Aufwachen mit einem Im-Traumsein-Gefühl verbindet. Im Film ist das der eigentliche Beginn, auch wenn es vorher schon einen Prolog gibt. Eröffnet wird der Film in diesem Sinne mit der Szene, in der Sissi, die Hauptfigur, unter einem LKW liegt, von dem sie gerade überfahren worden ist. Wie sie, begreift auch der Zuschauer erst nach einer Weile, wie die Räumlichkeit strukturiert ist. Ab da beginnt der Film nämlich radikal subjektiv zu sein und in den Kopf von jemandem hineinzuschlüpfen, der gerade ganz überraschend von etwas Extremem getroffen wurde und nicht weiss, was das war, und sich das erst Stück für Stück zurechtsortieren muss.

Diese Situation hat mich fasziniert und auch die Vorstellung, wie man da mit dem Ton arbeiten kann, der aus der Ferne langsam wieder herandrängt und den man nicht so einfach räumlich lokalisieren kann. Das ist die Situation, in der Sissi der Atem wegbleibt und sie kurz davor ist, dass auch das Blut stehen bleibt. Doch dann kommt jemand und bringt das Blut wieder zum Fliesen.

Das fand ich eine aufregende Grundkonstellation für eine Liebesgeschichte. Zwei Menschen, die, wie man später erfährt, in einer Art Kokon leben, begegnen sich zufällig an einem Ort, der zwar mitten in der Welt ist und dennoch einen seltsam geschlossenen Rahmen schafft, der die beiden wie eine Zelle umschliesst und in dem sie sich so nahe kommen, wie man nur

kann. Sie erleben darin eine Intimität und fast exzessive körperliche Nähe, ohne sich zu kennen. Später bedarf es bei den beiden eines riesigen Kraftakts, um sich wirklich kennenzulernen. Zu dem Zeitpunkt haben sie die physische Intimität in maximalster Potenz schon hinter sich.

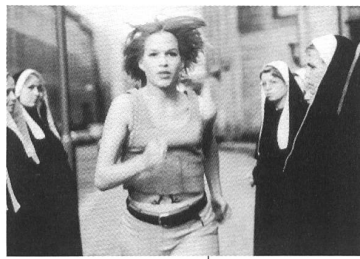
Das war für mich die Urzelle dieses Films. Und das war für mich ein ähnlich abstrakter Moment wie das Bild einer Frau, die rennt, das dann zum Leitmotiv für einen anderen Film geworden ist. Ausgehend von dem Bild einer rennenden Frau ging es in *dem* Fall darum, im nächsten Schritt dieser Frau Emotionen zuzuordnen und den Emotionen eine Motivation und die Motivation schliesslich in eine Geschichte einzubetten. So ist *LOLA RENNT* entstanden. Und so funktioniert eben meine Phantasie. Ich fange im Kleinen an und baue das Grosse drum herum.

**FILMBULLETIN** Auf die eben beschriebene Szene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* antwortet an späterer Stelle des Films die Szene in der Gummizelle der psychiatrischen Klinik, die die hermetische und klaustrophobische Situation vom Anfang auf eine sehr abstrakte Weise rekonstruiert. Beide Personen sind ein zweites Mal *gemeinsam* von einem zellenhaften Raum umschlossen. Wobei insofern eine Umkehrung stattfindet, als es jetzt Bodo ist, der dort liegt, und Sissi, die zu ihm tritt. Eingebettet ist das eben in diese ganz merkwürdige räumliche Situation, die den Anschein weckt, als sei sie der Realität enthoben.

**TOM TYKWER** Auch die Musik in dieser Szene hat etwas Sphärisches und Psychedelisches, um das Innere eines Zustands, ein Im-Kopf-Sein zu beschreiben. Sie sollte nicht melodios klingen, sondern eher wie eine Atmo oder wie ein Klangkörper sein, so als hörte man, wie der Raum klingt, der in der Tat ein seelischer Raum ist. Diese Musik taucht übrigens immer dann auf, wenn die Grenzen fließend werden und das, was die Personen im Traum wahrnehmen, herüberschwappt in die Realität. Das sind Momente, in denen sich surreale Räume ihren Weg in die Wirklichkeit bahnen.

Die gleiche Musik hört man auch in der Sequenz, in der Bodo sich später selbst begegnet, und in der Sequenz, in der er nachts träumt und den Ofen umarmt. Das sind Andockpunkte zwischen zwei Welten – der Welt der Phantasie, des Traums und der sich darin versteckenden Sehnsüchte und

1



«Prinzip ist, die Ebenen nicht klar zu definieren. Mit keinem Filter wird angezeigt: Jetzt sind wir im Traum, und gleich wacht jemand auf. Im Gegenteil.»

Ängste einerseits und der vordergründigen Realität andererseits. Wenn etwa Sissi in der Gummizellen-Szene versucht, Bodo zu zeigen, dass es eine Perspektive gibt, tut sie das bezeichnenderweise mit den Worten: «Ich habe geträumt ...» Hierin äussert sich das Paradox, dass Überzeugungen zwar in der Realität verankert sein müssen, dennoch aber auch einer Verknüpfung zu Träumen und Sehnsüchten bedürfen, um sinnstiftend sein zu können.

**FILMBULLETIN** Sissis sibyllinischer Traum ist ganz offenbar von zentraler Bedeutung. Und es scheint eine Szene zu geben, in der er sogar umgesetzt wird.

**TOM TYKWER** Darüber kann ich, glaube ich, noch nicht reden. Das ist ein Bereich, da weiss ich nicht, wie ich das machen soll. Es gibt in dem Film Verbindungslinien, die für mich schlüssig sind, und andere, die ich nur andeuten kann und mit denen ich spekulativ umgehe. Ich hoffe aber, dass es nicht willkürlich wirkt. Denn das ist es nicht. Es sind schon bewusste Entscheidungen, wann man etwas genau erklären will und wann man etwas nur in einen Zusammenhang rückt, der dann schlüssig erscheinen mag, aber analytisch vielleicht gar nicht so durchdrungen ist. Möglicherweise liegt da ein Risiko. Für mich ist es aber unverzichtbar, dass ein Film so eine Ebene enthalten muss.

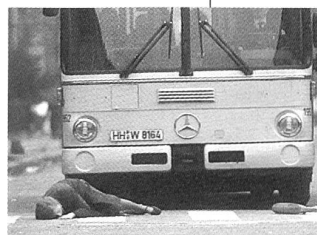
**FILMBULLETIN** In Ihren Filmen gibt es immer mehrere Realitätsebenen, die sich durchdringen.

**TOM TYKWER** Prinzip ist, die Ebenen nicht klar zu definieren. Mit keinem Filter wird angezeigt: Jetzt sind wir im Traum, und gleich wacht jemand auf. Im Gegenteil, manchmal sieht man Personen an ganz unerwarteten Stellen aufwachen, die die Realität des zuvor Gesehenen auf irritierende Weise in Frage stellen. Das sind Momente, in denen sich der Zuschauer fragen muss, ob das, was er soeben gesehen hat, ein Traum gewesen ist. Aber über welche Distanz hat sich der Traum dann erstreckt?

Ich versuche, das bewusst offenzuhalten, weil ich das Leben selber so wahrnehme und insbesondere Erinnerungen als ein Zusammenwachsen von Phantasie und Realität empfinde. Damit meine ich, dass die Rekapitulation vergangener Ereignisse mit der Vorstellung, die man von ihnen hat, verschmilzt und in dieser Form in die Gegenwart hineingetragen und als *déjà vu* erlebt werden kann. Solche Situa-



3



4

tionen und Zustände möchte ich in Filmen beschreiben, und diese Subjektivität soll man in ihnen wiederfinden. Abgebildet wird damit eine bestimmte Art, durch die Welt zu laufen und hin und her zu springen zwischen einem nüchternen Bewusstsein der Dinge, die einen umgeben, und dem Gefangensein in einem Klima, durch das man den rationalen Bezug vielleicht verliert.

Ich glaube, dass es einem Kind noch leichter fällt als einem Erwachsenen, das, was man geträumt hat, und die magische Welt, in der man sich auch aufhält, mit in die Realität hineinzunehmen und in ihr zu situieren, weil ein Kind noch nicht so klar die konkreten Dinge von den imaginierten unterscheidet. Je älter wir werden, desto weniger fließend werden solche Übergänge. Ich liebe aber diese offenen Verbindungsstellen als Phantasiekanäle, die noch übrig sind von einer kindlichen Wahrnehmungsweise und die in der Realität durchaus ihren Platz haben. Auch Sissi in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* hat noch eine starke kindliche Aura in ihrer Weltwahrnehmung und verfügt über eine Naivität, die provoziert. In diesem Sinne versucht der Film in die Subjektivität dieser Figur hineinzuschlüpfen.

**FILMBULLETIN** Kindlichkeit ist etwas, das die Protagonisten aller Ihrer Filme kennzeichnet.

**TOM TYKWER** Menschen, die als Erwachsene noch eine starke Kindlichkeit in sich bewahrt haben, sind sehr porös und gefährdet. Sie haben sich noch nicht in Systemen verschanzt, deren Zweck es ist, die Welt zu ordnen. Solche Figuren sind wegen ihrer Offenheit als Projektionsfläche für Phantasien ideale Filmhelden. Es sind Menschen, die mit ihren Träumen in einer direkten Verbindung stehen. Das ist etwas, das ich Kindern zuordne, und so verstehe ich die Kindlichkeit der Figuren. Gemeint ist die Fähigkeit, die eigenen Träume unmittelbar in die Realität zu holen. Das ist etwas, das man sich bewahren will, dessen Möglichkeit aber täglich weniger wird.

Auch *Lola* agiert aus einem irrationalen Impetus heraus und macht sich wie eine *Pippi Langstrumpf* auf ganz kindliche Weise die Welt, wie sie ihr gefällt. Sie negiert die Gesetze der Physik und widersetzt sich dem mechanischen Ablauf der Zeit. Damit stellt der Film absolut infantilen Sehnsüchten einen Freibrief aus. Dabei macht seine Magie aus, dass das nicht als Wunder deklariert wird, sondern

dass das einfach so passiert, als sei das ganz natürlich. Das Radikale an der Konstruktion von *LOLA RENNT* ist, dass kein Zauberer auftritt, der das Wunder bewirkt und kenntlich macht, sondern dass Lola selbst kraft ihrer eigenen Dynamik eine Wundermaschine aus sich schöpft.

**FILMBULLETIN** Kindliche Helden in Opposition zur Erwachsenenwelt?

**TOM TYKWER** Die Helden meiner Filme wehren sich gegen ein Zwangskorsett von Verhaltensregeln, das ihnen die Luft abschnürt. In diesem Zwangskorsett stecken aber die Repräsentanten der Erwachsenenwelt als Antipoden meiner Helden. Das sind Figuren, die dem alltäglichen Trott des Erwachsenen-Daseins nur noch stur folgen und nichts mehr in Frage stellen. Der Konflikt zwischen den *kindlichen* Helden und ihren *erwachsenen* Antipoden ist ein Dauermotiv in meinen Filmen.

In *DIE TÖDLICHE MARIA* ist es Marias Ehemann, der einem bestimmten Trott folgt, seine Rolle erfüllt und von allen anderen das gleiche erwartet. Und Maria als Heldin ist die Figur, in der noch übrig gebliebene Sehnsüchte wirksam sind. Sie ist mit sich selbst verstrickt: mit dem Kind, das noch in ihr enthalten ist. Von äusseren Zwängen will sie sich nicht fesseln lassen, weil man Fesseln sprengen muss, um nicht unterzugehen.

Die Strukturen, gegen die *Lola* anrennt, sind vergleichbar. Und auch die Protagonisten in *WINTERSCHLÄFER* führen einen solchen Kampf. Bei ihnen ist es allerdings so, dass sie sich schon an der Schwelle zwischen beiden Stadien befinden. Sie merken, dass sie mit einem Bein bereits in der Normierung und Ritualisierung des Lebens stehen und im Begriff sind, vom mechanischen Ablauf des Alltags eingeholt zu werden. Da sie noch unerfüllte Wünsche und Sehnsüchte mit sich herumtragen, nehmen sie jedoch den Kampf noch auf und versuchen ihn jeder auf seine Weise zu lösen.

Genauso ist das in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Auch hier geht es um Menschen zwischen zwei Stadien. Zum einen ist das das etablierte Dasein eines Erwachsenen, und eigentlich befinden sich die beiden Protagonisten noch weit davor. Zum anderen ist das die Stufe eines nicht erwachsen werden wollenden Kindes.

**FILMBULLETIN** In diesem Konflikt richten die Figuren den Blick auf sich selbst.

**TOM TYKWER** Es ist der Blick auf den

eigenen Körper, mit dem man sich seiner selbst vergewissert. So sind auch in der Eröffnungs-Sequenz von *WINTERSCHLÄFER* alle Personen, die nacheinander vorgestellt werden, erst einmal damit beschäftigt, sich selbst zu betrachten. René, zum Beispiel, der versucht, ein Foto von sich zu machen, und dessen Blick dabei die eigene Hand fixiert, die *wir* mit *ihm* subjektiv sehen. Oder Rebecca, die auf die Verletzung an ihrem Daumen starrt. Diese Selbstbetrachtungen legen Fährten für die nachfolgende Handlung. Es geht um Menschen, die mit sich selbst beschäftigt sind, nach etwas suchen und nicht wissen, wo sie hinwollen.

In *DIE TÖDLICHE MARIA* wiederum setzt sich Maria nach der Mordszene, in der sie ihrem Ehemann kochendes Wasser über den Kopf gegossen hat, an den Tisch, legt ihre Hände auf die Tischkante und schaut die eigenen Hände an. Ihre Tränen fallen auf die Hände, und dann sind es gar keine Hände mehr; sie werden zu einem Gebirge, zwischen dem ein Meer der Traurigkeit sich seine Bahn sucht. Hier wird die Körperlichkeit aus ihrer Konkretion gelöst. Und auch der Blick der Person auf die eigene Körperlichkeit weist plötzlich in eine neue Richtung.

In *LOLA RENNT* finden sich solche Selbstbetrachtungen weniger. Dafür ist *Lola* einfach zu schnell gerannt. Sie hatte kaum Zeit dazu.

Dass Personen in den Filmen sich selber oder Teile ihres Körpers betrachten, ist nur eine Vorstufe in dem Prozess, sich eben nicht nur als Körper, sondern in seiner ganzen Persönlichkeit zu erfassen. Die Perspektive zu wechseln und eine Aussenperspektive auf sich selbst einzunehmen, um zu einer Selbstbeurteilung zu kommen, ist für mich ein ganz spektakulärer Schritt, den man im Leben tatsächlich machen sollte und machen kann. Wenn man in der Lage ist, zu sich selber auf Distanz zu gehen, kann man sich auch umfassend ändern. Das ist ein grundlegendes Thema in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und spitzt sich in der Schluss-Sequenz zu, wo jemand, um sich auf eine neue Utopie einlassen zu können und sich als Mensch zu erneuern, erst einmal – im wahrsten Sinne des Wortes – aus sich heraustreten und sich selbst begegnen muss. Er muss den Blick auf sich selber richten, sich selbst betrachten und sich seiner selbst bewusst werden.

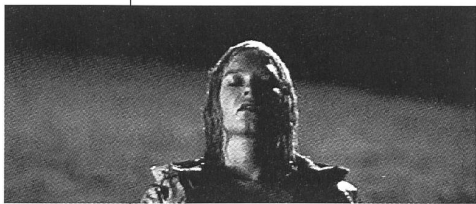
**FILMBULLETIN** Marias Ehemann in *DIE TÖDLICHE MARIA* scheint dagegen als Persönlichkeit bereits so weit redu-

1  
*Franka Potente*  
in *LOLA RENNT*

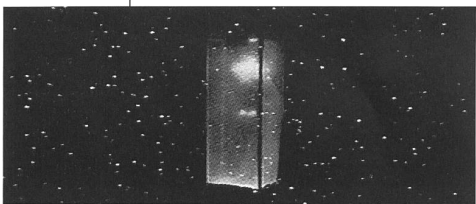
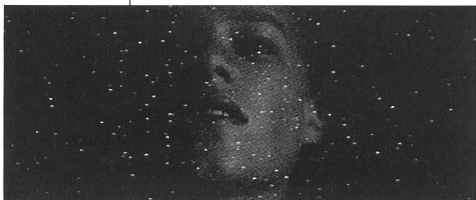
2  
*Benno Fürmann*  
und *Franka*  
*Potente* in *DER*  
*KRIEGER UND*  
*DIE KAISERIN*

3  
*Franka Potente*  
in *DER KRIEGER*  
*UND DIE*  
*KAISERIN*

4  
*Nina Petri* in  
*DIE TÖDLICHE*  
*MARIA*

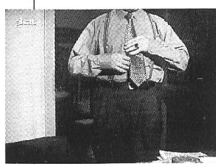


1



WERKSTATTGESPRÄCH

«Das entspricht ganz wesentlich dem Kino als einem Topos, der selber diese Zuflucht gewährt: als Raum der Phantasie und Alternative zur Wirklichkeit.»



2

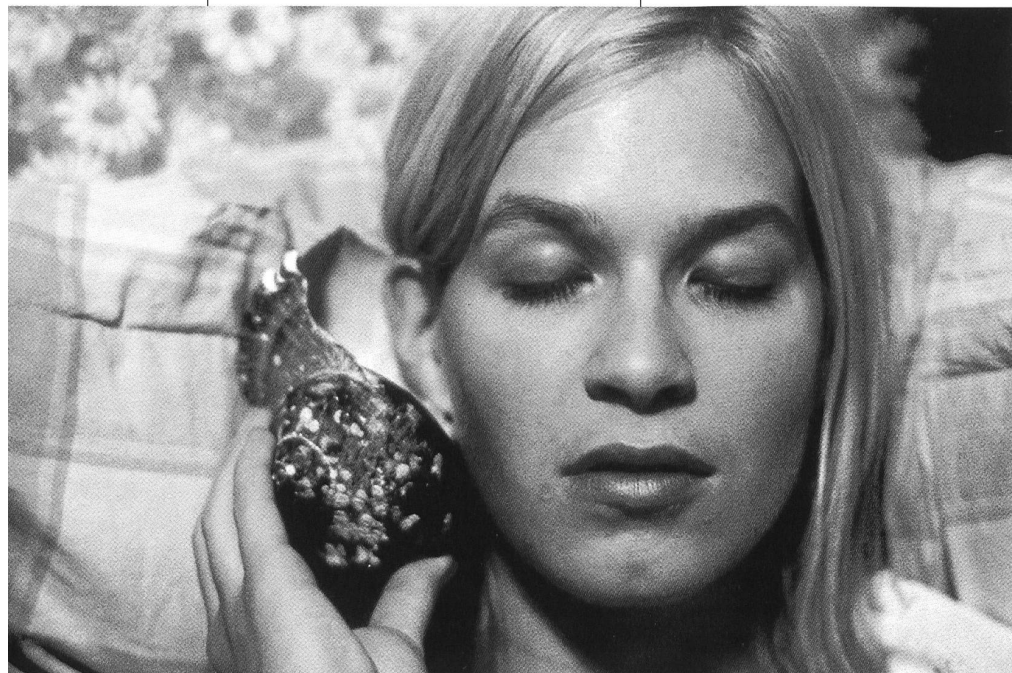
ziert zu sein, dass er zur Selbstbetrachtung nicht mehr in der Lage ist. Im ersten Bild, das der Film von ihm vermittelt, fehlt ihm der Kopf. Er ist nur noch eine Krawatte mit Hosenträgern.

**TOM TYKWER** In DIE TÖDLICHE MARIA ging es darum zu zeigen, dass jemand, der so stark in Ritualisierungen verhaftet ist wie der Ehemann, kaum noch eine Person ist, weil er nur noch vorgegebenen Mustern folgt und kein Bewusstsein seiner selbst mehr hat. Deshalb ist er in seinem ersten Auftritt zunächst nur als Schatten wahrzunehmen, und sein Kopf ist durch die Cadrage abgeschnitten. Er besteht nur noch aus Bewegungen, Abläufen, banalen Handlungen – ohne Zwischenraum für etwas Irrationales. Erst im Verlauf der Geschichte nimmt man ihn zunehmend als Person wahr – durch Rückblenden, die seinen Hintergrund beleuchten. Er ist sich seiner selbst unsicher und findet ersatzweise Sicherheit in ritualisierten Lebensformen und Verhaltensregeln. Natürlich versteckt er sich dahinter und lässt sich von ihnen gefangen nehmen.

**FILMBULLETIN** Das buchstäbliche Heraustreten der Figuren aus sich selbst, um sich dann wie einem Doppelgänger selber gegenüberzustehen, ist eine Idee, die Sie in DER KRIEGER UND DIE KAISERIN nicht zum ersten Mal realisiert haben. Vorweggenommen ist das schon in DIE TÖDLICHE MARIA, in der alptraumhaften Wiedergeburt Marias, die sich selbst noch einmal zur Welt bringt beziehungsweise ihr Kind-Ich austrägt.

**TOM TYKWER** Stimmt. Aber beim Schreiben und beim Drehen war mir das nicht bewusst. Erst beim Schnitt sind mir die Parallelen aufgefallen.

Ich glaube, dass man als Künstler über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang damit beschäftigt ist, immer wieder das gleiche zu formulieren, und jedesmal nur nach präziseren Ausdrücken und neuen Beschreibungen sucht. Letztlich bewegt man sich mit seiner Arbeit immer im selben Kosmos. Ich merke, dass ich über bestimmte Horizonte nicht hinwegkomme. Weil ich das auch gar nicht will. Ich will in diesem Themenraum bleiben, der mich interessiert. Dazu gehört als ein thematischer Aspekt: Menschen, die mit der Realität hadern und nach einer Zuflucht suchen, um der Realität zu entkommen. Das entspricht ganz wesentlich dem Kino als einem Topos, der selber diese Zuflucht gewährt: als Raum der



3

Phantasie und Alternative zur Wirklichkeit.

**FILMBULLETIN** Noch einmal zum Aspekt der Selbstbetrachtung. Sie haben gesagt, Lola findet dazu wenig Zeit, weil sie dauernd rennen muss. Man kann in der Struktur von *LOLA RENNT* aber differenzieren zwischen einer *realen* Lola als Grundfigur, die sich selbst betrachtet und auch die Beziehung zu ihrem Freund reflektiert, und einer *fiktiven* Lola als Reflexion der realen. Die reale Lola schickt dann ihr fiktives Ich als Doppelgängerin durch mehrere Versionen einer Geschichte, die wie ein Gedankenspiel ist. Auch hier begegnet man also in variiert Form wieder einer Abspaltung. Die eine Lola rennt, die andere nicht.

**TOM TYKWER** Das kann man auf jeden Fall so sehen. Es gibt da verschiedene Interpretationen. Gleichzeitig kann man es auch ganz trivial nehmen. Um abstrakte Dinge zu erzählen, muss man erst einmal ein System bauen, das in sich schlüssig ist. Die Geschichte, die *LOLA RENNT* erzählt, ist völlig absurd. Aber erzählt wird das mit grösster Selbstverständlichkeit, als sei das völlig real.

Derselbe Gestus, mit dem das erzählt wird, gilt auch für das Finale von *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Dass da plötzlich zwei Bodos einander gegenüberstehen, sich gegenseitig betrachten und sich zueinander auf ganz seltsame Weise verhalten, wird vom Film nicht kommentiert, sondern als ganz selbstverständlich hingenommen. Entsprechend ist die filmische Auflösung. Wir haben das so gedreht, als wäre das wirklich ein anderer. Denn für Bodo ist das auch nicht mehr er selbst, weil er nicht mehr so sein will. Deswegen inszenieren wir ihn wie einen Zwillingbruder. Das ist eine Szene mit einem ziemlich komplexen *special effect*, gedreht auf mehreren Ebenen unter Verwendung von *blue screen*.

**FILMBULLETIN** Das ist der finale Höhepunkt und die Lösung des Dramas. Der spirituelle Kern aber findet sich schon vorher: in der zuge-spitzten Verwicklung, hinter der sich eine neue Dimension offenbart. Das ist die Szene, in der Sissi, gerade von Bodo abgewiesen, in die Nacht hinaus und den Berg hinab durch den strömenden Regen geht, der jedoch mit einem Schlag wie durch Geisterhand auf wundersame Weise aufhört. Das geschieht wie in einem Akt spiritueller Besinnung. Sie legt sich auf die Berg-

wiese und blickt hoch zum Firmament, an dem zwischen all den Sternen Bodo in *Erscheinung* tritt. Unterlegt ist das bezeichnenderweise mit einer sakralen Musik, und plaziert ist das in die Mitte der Erzählung als klassische Peripetie. Hier haben wir im Kern die Wunder-Szene des Films.

**TOM TYKWER** Für mich ist das nicht die Wunder-Szene. Diese Szene hat mehr die Funktion eines *Vorboten* des Wunders. Das Wunder, das auch eher ein Zufall ist, ereignet sich anschliessend in der Bank, wenn Bodo und Sissi sich, wieder in einer komplizierten Konstellation, unverhofft wiederbegegnen. Das ist die entscheidende Situation, die ihr Leben miteinander verbinden wird. Sissi bringt diese Situation unter ihre Kontrolle und drückt ihr ihr persönliches *Timing* und Klima auf. Ein Banküberfall, der eigentlich eine ganz pragmatische Aktions-Sequenz ist, wird auf einmal in einen seltsam hypnotischen Trance-Zustand transponiert. Alles scheint wie in Zeitlupe abzulaufen. Die Personen verhalten sich gegen jede Logik. Und die Szene entwickelt sich zu einem Wendepunkt, dem allein zuzuschreiben ist, dass der Film überhaupt eine zweite Hälfte hat.

Die Szene im Wald, in der der Regen so unvermittelt aufhört, zeigt dagegen einen Menschen in absoluter Isolation, in einsamer Stille, am Ende aller Hoffnung. Das ist der Moment, in dem man entweder aufgibt oder in einen anderen Zustand übergeht. Das passiert dann auch. Sissi wechselt sozusagen die Haut.

Was die Szene so bewegend macht, ist, dass da jemand so erschöpft ist, dass er sich nur noch hinlegt und sich wie ein Opfer preisgibt: «Ich kann nicht mehr. Lieber Gott, sag mir, was ich tun soll.» Das ist nicht konkret religiös gemeint, sondern ein Stossgebet, wie es jeder noch so atheistische Mensch kennt, der einfach nicht mehr weiter weiss.

Das ist eher ein Zustand als ein Wendepunkt. Die Stärke der Szene liegt in der Beschreibung eines Gefühls. Es ist eine atmosphärische Szene, die auch deshalb wichtig ist, weil der Film selber das Anliegen hat, in der Erinnerung des Zuschauers vor allem eine Atmosphäre zu hinterlassen. Der Zuschauer soll sich an den Film erinnern wie an ein Klima, in das er gerne wieder zurück möchte, wie an eine magische Welt, zu der er Zugang finden will. Die Geschichte steht dahinter erst einmal zurück.

**FILMBULLETIN** Der Blick ans Firmament ist ein subjektiver Blick, der sich mit der Magie einer Erscheinung verbindet. Gewissermassen ist es Sissis Auge, aus dem sich die Vision eröffnet. So wie es in der grossen Auftaktszene ihr Ohr ist, an das sie eine Muschel hält, in die die Kamera hineinfährt wie in Sissis Kopf, nur um am Ende dieser Tunnelfahrt auch hier ganz visionär Bodo in *Erscheinung* treten zu lassen.

**TOM TYKWER** Mit Subjektivität haben Bilder wie Sissis Lauschen an der Muschel oder Sissis Blick in den Himmel nur insofern etwas zu tun, als es in beiden Fällen einen Menschen gibt, der Sehnsüchte in seinem Gesicht formuliert, nach denen die Kamera sucht und denen sie ein Format gibt. Und das ist dann dieser Mann.

Wenn die Kamera in die Muschel hineinfährt und die Fahrt auf Bodo endet, nimmt der Film etwas vorweg, das Sissi noch gar nicht weiss: dass ihre Sehnsucht eine reale Möglichkeit hat in Gestalt dieses Mannes. Die Szene auf der Wiese, in der Sissi in den Himmel starrt, an dem als Bild erneut dieser Mann erscheint, ist insofern eine Antwort auf die frühere Szene, als Sissi inzwischen ein Bewusstsein von der Gestalt ihrer Sehnsucht hat, die aber unerreichbar wirkt und so weit weg wie in einer anderen Galaxie. Die Unerreichbarkeit wird noch dadurch betont, dass er zunächst in abgewandter Position erscheint.

Dann wandelt sich jedoch die Vision zu einer Szene für sich und wechselt von der Subjektivität Sissis in die Subjektivität Bodos. Und zwar radikal, denn wir befinden uns in einem Traum von ihm. Es ist nicht so, dass Sissi das träumt oder imaginiert und wir immer in ihrer Perspektive bleiben. Es gibt einen unsichtbaren Übergang, ohne dass wir wissen, wo die Schnittstelle ist, und wir befinden uns auf einmal in Bodos Kopf. Nicht in seinem Leben, sondern in seinem Kopf. Denn er träumt das nur und wacht dann auf.

Solche Übergänge gefallen mir, weil sie zeigen, wie zwei Menschen, die Schwierigkeiten haben zusammenzufinden, eine geheime Verbindung miteinander teilen, die sie noch entdecken müssen und die der Film schon zeigen kann. Deshalb später auch der Traum, von dem sie spricht, in dem sie Bruder und Schwester waren, aber auch Vater und Mutter und auch Mann und Frau, alles auf einmal und jeder jeweils beides. Das ist eine Umschreibung dafür, dass sie aus

1  
«Wunder-  
Szene» in *DER  
KRIEGER UND  
DIE KAISERIN*

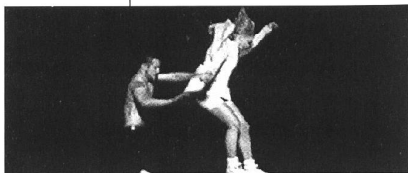
2  
*Peter Franke* in  
*DIE TÖDLICHE  
MARIA*

3  
*Franka Potente*  
in *DER KRIEGER  
UND DIE  
KAISERIN*



1

WERKSTATTGESPRÄCH



3



2



4

demselben Kosmos sind und eben deshalb zueinander finden müssen.

Darüber hinaus gibt es noch die Traumsequenzen mit Bodo, in denen er einen Ofen umarmt, der ihm einerseits Wärme spendet, ihn aber andererseits auch zerstören könnte. In Bodos Träumen wartet Sissi immer schon um die Ecke. Einmal, wenn Bodo aus seinem Alptraum geweckt wird, sieht man Sissi aufwachen, als hätte sie das geträumt, was nicht so ist, aber eine Irritation erzeugt. In ihren Traumwelten sind sie schon nah beieinander, wenn auch in Wirklichkeit noch getrennt.

**FILMBULLETTIN** Sissis paradoxer und zugleich mystischer Traum, von dem sie erzählt, findet seine Umsetzung in der Sequenz, in der die beiden vom Dach der Klinik springen. Der Sprung in den Tod wird – auch das ganz paradox – zum Sprung ins Leben. Sie tauchen ein in einen See, der zum Fruchtwasser ihrer Wiedergeburt wird. Mit dem durchaus allegorisch zu verstehenden Akt des gemeinsamen Sprungs in ein neues Leben erzeugen sie sich selber noch einmal und werden damit zu ihren eigenen Eltern. In der Zeitperiode ihres gemeinsamen Aufenthalts im Fruchtwasser, aus dem sie wiedergeboren werden, ist ihr Verhältnis das von Geschwistern. Und danach, neu geboren, können sie sich als Mann und Frau begegnen.

**TOM TYKWER** Diese Deutung finde ich toll. Wenn eine Szene eine solche Interpretation zulässt und damit Sinn macht und man sie dennoch auch ganz vordergründig sehen kann, muss das wohl eine gute Szene sein.

Die Dach-Sequenz ist sicherlich ein Höhepunkt des Films. Kompliziert choreographiert, weil es da mehrere Konstellationen gibt. Schliesslich erscheint da auch noch die Polizei als Repräsentanz des geordneten, ritualisierten Lebens und erweist sich als völlig handlungsunfähig, weil die anderen längst ihr Leben selber bestimmen. In dieser Szene spitzt sich alles zu. Es fallen wenig Worte, aber es gibt klare Blicke und Gesten.

Zentral die Geste, wie zwei sich an die Hand fassen, sich gegenseitig noch einmal ansehen und sich entscheiden, etwas aufzugeben, um zusammenzusein, wofür sie alles riskieren. Sie müssen weg, sonst haben sie keine Zukunft. Und der einzige Weg ist, vom Dach zu springen. Wenn das den Tod bedeutet, ist man in dem Moment wenigstens zusammen. Das hat eine Radikalität, die ich romantisch

«Ich kann nur Leute aus extremen Höhen schmeissen, um damit eine Katharsis zu beschreiben. Ich halte das auch für filmisch aufregend.»

finde und die sie dann auf romantische Weise auch unverwundbar macht. Sie tauchen in einen See ein, von dem man zuvor nicht weiss, dass er da unten ist. Die beiden haben hier im Sinne einer *Lola-rennt*-Ideologie ihre Sehnsüchte und Phantasien so stark für sich geltend gemacht, dass die Wirklichkeit sich ihnen unterwirft und ihnen einen See schenkt, der ihnen das Leben rettet und ihnen die Chance gibt für ein zweites Leben, was natürlich ein eindeutiges Wiedergeburt-Motiv ist.

Wiedergeburt hat mich immer fasziniert und ist ein massgebliches Motiv in allen meinen Filmen. Gar nicht so sehr in einer konkret religiösen Bedeutung. Dieses Motiv hat mehr mit der Vorstellung zu tun, dass Erkenntnisfähigkeit neue Lebensmöglichkeiten eröffnet und Hoffnung auch die Möglichkeit enthält, sein Leben anders zu leben.

Das formulieren alle meine Filme auf unterschiedliche Weise. Am kompliziertesten ist das vielleicht in *WINTERSCHLÄFER*, wo Heino Ferch als Marco am Ende stirbt, während andere dafür ein anderes Leben führen. Am klarsten ist das in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und in *DIE TÖDLICHE MARIA*, wo es noch dazu eine ganz explizite Wiedergeburt-Szene gibt. In *LOLA RENNT* ist das sogar das konstanteste Element des Films. Was da stattfindet, ist ja eine dauernde Wiedergeburt.

**FILMBULLETIN** Und in allen Filmen ist es der Sprung oder Sturz in den Tod, der zum neuen Leben führt.

**TOM TYKWER** Ich kann nur Leute aus extremen Höhen schmeissen, um damit eine Katharsis zu beschreiben. Ich halte das auch für filmisch aufregend. Ein Sturz ins Bodenlose ist eine tolle Mischung aus Wagnis, totalem Kontrollverlust und Selbstaufgabe. Der Sturz Marcos in die Gletscherspalte in *WINTERSCHLÄFER* ist eine negative Selbstaufgabe. Sissis und Bodos Sprung vom Dach ist eine positive. Menschen müssen bei mir immer aus extremen Höhen fallen, um als Person fundamental woanders anzukommen. Sterben tun sie eigentlich nie, mit einer Ausnahme. Das ist eines jener Motive in meinen Filmen, die sich äusserst ähneln und bei denen ich dennoch das Gefühl habe, jedesmal etwas anderes zu erzählen.

**FILMBULLETIN** Am Schluss bewegen sich die Filme jedesmal endgültig ins Surreale.

**TOM TYKWER** In *DIE TÖDLICHE MARIA* gab es eine szenische Variante, die leider nicht im Film ist und bei der ich

ausserordentlich bedaure, dass ich sie nicht noch einmal nachgedreht habe. Die ursprüngliche Erzähllinie beschrieb eine Frau, die telekinetische Fähigkeiten hat und irgendwann an den Punkt kommt, sich zu fragen, warum sie diese nicht gegen sich selbst richtet. Am Schluss des Films sollte sie sich von sich selbst verabschieden. Das wäre dann eine besonders deutliche Parallele zu *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* gewesen.

Wir hatten nämlich eine Einstellung von ihrem Spiegelbild gedreht. Wenn sie am Schluss auf der Fensterbank sitzt, sollte sie in diesen körpergrossen Spiegel blicken, sich also selbst ansehen und sich von ihrem Spiegelbild mit telekinetischer Kraft aus dem Fenster stossen lassen. Während sie hinunterfiel, gab es einen Schnitt auf das Spiegelbild, das immer noch auf der Fensterbank sass. Die Idee, sich von diesem Kosmos zu lösen, sollte an diesem Punkt der Verzweigung eine mögliche Entscheidung für den Tod sein. Wobei dann natürlich gleichzeitig da unten ein neues Leben wartet, indem ihr Nachbar versucht, sie zu retten.

Dass wir die Szene nicht in dieser Form reinnehmen konnten, frustriert mich noch heute. Wir hatten Lichtprobleme, und es sah nicht gut aus. Aber wir hatten kein Geld, die Szene noch einmal zu drehen. Das war ein sehr billiger Film. Und jetzt ist es zu spät.

**FILMBULLETIN** Der finale Sturz ist jedesmal in Zeitlupe gedreht.

**TOM TYKWER** In *WINTERSCHLÄFER* ist nur in einer der Sturzaufnahmen etwas Zeitlupe, und zwar in dieser Einstellung aus der Obersicht, in der Marco immer tiefer fällt und immer kleiner wird.

Zeitlupe sehe ich nicht als Effekt. Sie gehört zum ganz normalen Handwerkszeug, um etwas zu subjektivieren oder zu verstärken. Als Effekt hat sie keinen anderen Stellenwert mehr als ein Ransprung in die Grossaufnahme. Das sind alles nur Mittel, um etwas zu pointieren. Zeitlupe und Zeitraffer sind so alltäglich geworden und fliegen uns im Fernsehen dauernd um die Ohren, dass man sie nicht mehr als spezifisch filmischen Effekt wahrnimmt.

Generell gilt für meine Filme, dass Technologie nicht selbstzweckhaft ist, sondern sich immer aus dem ableitet, was in der Handlung passiert oder in der jeweiligen Szene Bedeutung hat für eine Figur. Meinnetwegen die Zeit-

lupe, wenn Sissi nach ihrer langen Suche und mit ihrer Sehnsucht auf dem Berg der Wünsche ankommt, einem sehr artifiziellen, märchenhaften Ort über der Stadt, und das Haus, das wir dorthin gebaut haben, geradezu auf sie zu warten scheint und die Wäsche auf der Leine im Wind weht. Das in einer leichten Zeitlupe zu drehen, während Ton und Sprache nicht verlangsamt sind, sollte Sissis Verzauberung in dem Moment des bevorstehenden Wiedersehens mit Bodo intensivieren und nachfühlbar machen. Die Einfachheit und Naivität, mit der sie dann den Knopf an das Hemd an der Wäscheleine hält, um Bodo als denjenigen zu identifizieren, den sie gesucht hat, hat etwas von einem Kindermärchen. Doch das ist nur ein kurzer Moment, aus dem sie brutal, rüde, extrem eruptiv in die Wirklichkeit zurückgeholt wird. Musik und Zeitlupe sind auf einen Schlag vorbei. Der Film ist wieder in der Wirklichkeit.

**FILMBULLETIN** Eine vergleichbare Szene gibt es auch in *LOLA RENNT*: eine Zeitlupe als Ausdruck eines subjektiven Gefühls und dann ein ganz radikaler Umsprung in Realzeit.

**TOM TYKWER** In *LOLA RENNT* ist es die Sequenz, als Manni kurz davor ist, den Supermarkt zu überfallen, und Lola, parallel dazu, weiss, die Zeit ist knapp, um ihn noch davon abzuhalten. Die Zeitlupe setzt erst ab dem Moment ein, als es besonders subjektiv wird und Lola Manni anfleht, nicht hineinzugehen. Für diese Strecke der Sequenz entwickelt sich eine Zeitlupe, mit der wir in Lola hineinschlüpfen und uns in ihre Sicht hineinbewegen und den beschwörenden Impetus erfassen. Es geht hier wieder einmal um den Wunsch und Willen, die Realität bezwingen zu müssen. Auch aus diesem subjektiven Moment der Verlangsamung werden wir eruptiv in die Wirklichkeit zurückgeholt, indem die Zeitlupe abrupt abgebrochen wird und mit einem Pistolenschuss der Überfall beginnt.

Die Sequenzen in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* und *LOLA RENNT* ähneln sich sehr – sowohl in ihrem Aufbau als auch in ihrer Bedeutung. Eine Sehnsucht nähert sich scheinbar ihrer Erfüllung, und der Film sagt, es wird aber ganz anders sein. Eine Subjektivität wird wieder zurückgenommen, weil sie in der Wirklichkeit noch keine Verankerung findet. Eine Sehnsucht wird von der Wirklichkeit erst einmal bezwungen und mein-

1  
Ulrich Matthes  
in *WINTERSCHLÄFER*

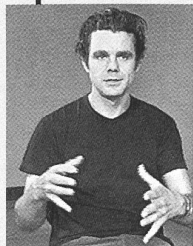
2  
*DIE TÖDLICHE MARIA*

3  
*DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*

4  
*WINTERSCHLÄFER*

## Tom Tykwer

Geboren 1965 in Wuppertal. Erste Super-8-Filme im Alter von elf Jahren. 1988 Leitung des Kinos *Movie-mento* in Berlin und Drehbuchlektor bei verschiedenen Produktionsfirmen. 1991 Autor von Fernseh-Dokumentationen über David Cronenberg, Aki Kaurismäki, Wim Wenders, Rosa von Praunheim, Peter Greenaway, Lars von Trier. 1993 Spielfilm-



debüt mit *DIE TÖDLICHE MARIA*, wofür er, wie später auch für *LOLA RENNT*, den Preis der deutschen Filmkritik erhält. 1994 Gründung der Berliner Produktionsfirma *X-Filme Creative Pool* (mit Wolfgang Becker, Dani Levy, Stefan Arndt). Co-Autor von Wolfgang Beckers *DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE* (ebenfalls ausgezeichnet mit dem Preis der deutschen Filmkritik). Schreibt die Drehbücher zu seinen Filmen selber und auch die Musik (mit Johnny Klimek & Reinhold Heil). Nach einem Drehbuch von Krzysztof Kieslowski entsteht in amerikanisch-deutscher Co-Produktion zurzeit sein Film *HEAVEN*.

1990	BECAUSE Kurzfilm	
1991	EPILOG Kurzfilm	
1993	DIE TÖDLICHE MARIA	1
1997	WINTERSCHLÄFER erste Dreharbeiten 1995	2
1998	LOLA RENNT	3
2000	DER KRIEGER UND DIE KAISERIN	4
2001	HEAVEN	

1



### WERKSTATTGESPRÄCH

wegen auch zerstört. Und mit Lola beziehungsweise Sissi ist es in beiden Fällen die von Franka Potente gespielte Figur, die es nicht schafft, ans Ziel zu gelangen.

**FILMBULLETIN** Ein zentrales formales Mittel in Ihren Filmen ist die Kreisbewegung. Entweder rotieren die Figuren selber, Lola etwa oder auch René in *WINTERSCHLÄFER*, oder sie werden von der Kamera umkreist. Zum Teil dann mit solchen Nuancen wie in *LOLA RENNT*, wo eine Figur eine andere umkreist, während beide noch einmal von der Kamera, aber in entgegengesetzter Richtung umkreist werden.

**TOM TYKWER** Das sind zugespitzte Situationen, wenn die Kamera um die Figuren herumgleitet und sich Kreisfahrten ergeben. In der Regel bedeutet das, dass die Figuren von etwas umschlossen, eingekreist, bedrängt werden. Das ist deutlich in *WINTERSCHLÄFER* so. Da ist etwas passiert, und Ulrich Matthes als René steht da, ohne es zu begreifen. Er hat eine Art *Post-Schock*, und die Kreisbewegung drückt aus, wie sehr die Ereignisse sich überschlagen haben und in welchen Schwindelzustand er gerät, bis er am Ende der Sequenz dann kollabiert.

In der Rotations-Szene am Anfang von *LOLA RENNT* ist das sehr ähnlich. Lola schwirren viele Lösungsmöglichkeiten gleichzeitig durch den Kopf, viele Bilder von Personen als mögliche Helfer. Sie weiss nicht, wie sie das sortiert kriegen soll, bis das Roulette in ihrem Kopf bei einem Bild anhält und das zum Startschuss für das Rennen wird.

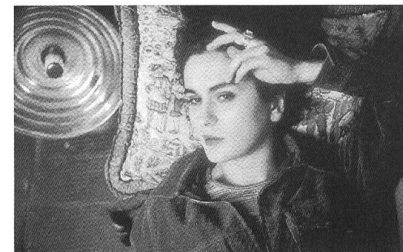
In *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* wird die prominenteste Kreisfahrt durch Blenden segmentiert. Das ist die Szene in der Gummizelle, die eben nicht nur ein physischer, sondern auch ein geistiger Raum ist, in den zwei Menschen eingebettet sind und in dem sie endgültig zueinander zu finden versuchen. Dass die Kreisbewegung durch Blenden unterbrochen ist, macht es noch intensiver, vermittelt aber auch das Gefühl der Unsicherheit und zeigt, dass die Figuren noch nicht ganz angekommen sind.

Beschrieben wird mit solchen Kreisbewegungen auch das Gefühl der Desorientierung. An bestimmten Punkten in meinen Filmen werden die Figuren immer aus ihren realen Kontexten herausgerissen und müssen einen vollständigen Orientierungsverlust hinnehmen, um sich neue Ziele, Perspektiven, Möglichkeiten zu setzen. Erzeugt wird dadurch ein

Schwindelgefühl. Jemand wird aus dem Gleichgewicht gebracht.

Als wir in einer Szene in *DIE TÖDLICHE MARIA* eine entsprechende Kreisfahrt drehen wollten, mussten wir feststellen, dass das Studio zu eng war und wir es auch nicht umbauen konnten. Deshalb haben wir stattdessen einen Drehteller gebaut und nicht die Kamera, sondern die Maria gedreht. Mit der Kamera haben wir nur immer links und rechts vorbeigeschwenkt. Das ist der Moment, in dem gezeigt werden sollte, wie sich das Leben für sie verändert, weil ihr Nachbar sich ein Herz gefasst hat und sie anruft. Ab dem Moment ist nichts mehr so wie vorher. Da sollte spürbar sein, wie sie von der Situation überfordert ist und fast die Orientierung verliert. Dieses Gefühl beschreibt man als Verlust der räumlichen Wahrnehmung – mit Hilfe einer Kreisfahrt oder indem man, wie in diesem Fall, die Figur selber kreisen lässt. Eigentlich war das eine Notlösung, die mir aber im nachhinein gut gefällt. Das ist oft so, dass die improvisierten Lösungen die besten sind.

Das Gespräch mit Tom Tykwer führten Peter Kremski und Reinhard Wulf



2



3



4