

Lucas Belvaux

Un couple épatant

(EIN TOLLES PAAR)

Cavale

(AUF DER FLUCHT)

Après la vie

(NACH DEM LEBEN)

Frankreich 2002

Regie	Lucas Belvaux
Drehbuch	Lucas Belvaux
Kamera	Pierre Milon
Schnitt	Valérie Loiseleux (Un couple épatant) Ludo Troch (Cavale) Dannielle Anezin (Après la vie)
Musik	Riccardo Del Fra
Ton	Christian Monheim
Tonschnitt	Valérie Loiseleux (Un couple épatant) Béatrice Wick (Cavale) Bernadette Thiboud (Après la vie)
Tonmischung	Gérard Rousseau
Szenenbild	Frédérique Belvaux
Kostüme	Cécile Cotten
Maske	Sylvia Carissoli
Frisuren	Gérard Valmer
Regieassistentz	Christophe Marillier
Produktionsleitung	Pascal Bonnet Roxanne Pinheiro
Koproduzenten	Arlette Zylberberg Diana Elbaum (Un couple épatant)
Produzenten	Patrick Sobelman Diana Elbaum (Cavale, Après la vie)
Produktion	Agat Films, Canal+, CNC, Cofimage 12, Entre Chien et Loup, Eurimages, Gimages 5, Natexis Banques Populaires Images 2, Radio Télévision Belge Francophone, Rhône-Alpes Cinéma
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Cécile Coste	Ornella Muti
Alain Coste	François Morel
Jeanne Rivet	Catherine Frot
Pierre/Bruno Le Roux	Lucas Belvaux
Agnès Manise	Dominique Blanc
Pascale Manise	Gilbert Melki
Claire	Valérie Mairesse
Vincent	Patrick Depeyrrat
Georges Colinet	Bernard Mazzinghi

35mm / Farbe / 1:1,85

Länge: 97 Minuten / 111 Minuten / 123 Minuten

Österreichische Erstaufführung:

Un couple épatant: Stadtkino Wien, ab 26. September 2003

Cavale: Viennale, Oktober 2003

Après la vie: Viennale, Oktober 2003

Französische Originalfassungen mit deutschen Untertiteln

Wiedergefundene Momente

Eine Komödie, ein Thriller, ein Melodram. Jeder der drei neuen Filme von Lucas Belvaux kommt mit einem Etikett versehen. Das sich gegebenenfalls ablösen kann, das verblassen, sich umkehren oder vorübergehend von einem anderen überdeckt werden kann, doch erst zusammen bilden sie dieses nicht näher identifizierte Filmobjekt, dieses noch nie da gewesene Ganze *Un couple épatant cavale après la vie*. Wenn es eine Trilogie ist, dann keine im engeren Sinn des Wortes: Die drei Filme folgen nicht aufeinander, sondern überlagern sich, erzählen, was in ein und derselben Stadt (Grenoble) zur selben Zeit geschieht, was denselben Personen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet widerfährt. Die Hauptfiguren des einen Films werden zu Nebenfiguren in einem anderen und umgekehrt. Es ist, als hätten drei Filmcrews – denn die Filmstile differieren spürbar – beschlossen, denselben Tag mit unterschiedlichen Prioritäten zu filmen, und hätten sich dabei für Momente gekreuzt und wieder getrennt, wenn ein Team eine der Figuren nicht verlassen wollte und ein anderes einer zweiten Figur folgte. Für Lucas Belvaux war die Realisierung von *Un couple épatant cavale après la vie* eine völlig neue Erfahrung. Das ist es auch für den Zuschauer.

Un couple épatant ist theoretisch der erste der drei Filme. Die man indessen auch in anderer Reihenfolge sehen kann, was ein bißchen so ist, als würde man durch ein Fenster einsteigen oder im Garten flanieren, anstatt durch die Tür der Trilogie zu gehen. Doch *Un couple épatant* ist in gewisser Weise eine (sehr) animierte Gebrauchsanleitung des Ensembles. François Morel spielt darin einen Mann, der sich für schwer krank hält und das seiner Frau, gespielt von Ornella Muti, verheimlichen möchte, bis er mehr über seinen Zustand weiß. Doch diese spürt, daß er ihr nicht alles sagt und läßt ihn beschatten, um die Wahrheit herauszufinden. Was wiederum der Mann bald bemerkt, der nun seinerseits mißtrauisch wird und die Sache kompetent – also äußerst idiotisch – in die Hand nimmt.

Zwei Fabulier- und in der Folge Inszeniermaschinerien (von ungeschickten Manövern) beginnen – ausgehend von dem bißchen, das jeder über die Machenschaften seines Ehepartners herausfindet – auf Hochtouren zu laufen. Und alles nur aus dem Wunsch heraus zu erfahren, was sich im Leben des anderen ereignet, nachdem er aus unseren Augen verschwunden ist. Dieses Prinzip der Trilogie bildet in der einen oder anderen Form das Herzstück der Geschichte jedes der drei Filme. In *Cavale* ist Lucas Belvaux als gerade aus dem Gefängnis entflohener, anachronistischer linker Aktivist jemand, der auf der Flucht vor der Polizei versucht unterzutauchen, sich unsichtbar zu machen und dabei Taten setzt (eine Bombe explodiert, ein Mann wird erschossen), wie sie sichtbar nicht sein könnten. In *Après la vie* wird die Drogensucht einer Lehrerin (Dominique Blanc, erstaunlich), die mit einem Polizisten (Gilbert Melki, mindestens ebenso) verheiratet ist, geheimgehalten, als führte sie zwei parallele Leben, die niemand gleichzeitig kennen kann.

Und „gleichzeitig“ ist auch nicht die Art und Weise, wie man die Trilogie verfolgt. Anstatt dem Zuschauer einen allwissenden Blick zu bieten, geht Lucas Belvaux in jedem Film ernsthaft und linear vor und arbeitet dabei – in Hinblick auf das Ganze – ein wenig wie ein Maler, der nach der ersten Schicht eine zweite und

dann eine dritte aufträgt und sich nebenbei auch noch eine möglichst vollständigen Darstellung des Lebens einer Stadt verschrieben hat. Durch die Verlagerung des Zentrums zeigt ein Film also das, was sich in einem anderen zwischen zwei Szenen abgespielt hat, in denen damalige Nebenfiguren auftraten, oder er bringt dieselbe Sequenz noch einmal, jedoch aus einem anderen Blickwinkel. Somit bietet die Trilogie die beunruhigende Möglichkeit, sich nacheinander an die Stelle desjenigen zu versetzen, der ein Haus betreten wird, und derjenigen, die ihn dort erwarten, an die Stelle desjenigen, der Bescheid weiß, und eines anderen, der nicht versteht, an die Stelle desjenigen, der handeln wird und desjenigen, den diese Handlung betreffen wird.

Stärker als filmische Entweder-Oder-Experimente (Resnais' *Smoking/No Smoking*, Kieslowskis *Przypadek*) oder das sukzessive Präsentieren zeitgleicher Aktivitäten mehrerer Personen vor ihrem Aufeinandertreffen (Kubricks *The Killing*) greift Belvaux mit seiner Annäherungsweise zwei geläufige Praktiken aus der Welt der Fernsehserien auf: das *Spin-off*, das eine neue Fiktion um eine Figur aus einem ersten Werk aufbaut, und das *Crossover*, das die Begegnung der Helden zweier verschiedener Serien auf dem Terrain des einen oder anderen (manchmal auch beide nacheinander) bedeutet. Man begegnet dieser Logik zwischen den Flügelbildern der Trilogie, aber auch im Inneren ein und desselben Films. Das hat einen seltsamen Effekt, der momentan berauschend und zugleich im Grunde genommen ziemlich traurig ist. Niemand wird vergessen, oder ist dazu verdammt, für alle Zeiten eine Nebenfigur im Leben der anderen zu bleiben (das gilt sogar für den notorischen Weiberhelden und Arzt oder den Boß der lokalen Unterwelt, die zwar nicht ihren eigenen Film haben, aber zumindest ihre Sequenzen). Doch das rührt daher, daß jede Figur ihrem eigenen Lebensszenario folgt, das sich nur kurz – und unter welchen Mißverständnissen! – mit dem ihrer Filmgefährten kreuzen kann. Da verwundert bei der Frage nach der Paarbeziehung die latente Schwärze, die den wunderschönen *Après la vie* befällt, gar nicht. Das Problem ist nicht länger die Unmöglichkeit, sich einander mitzuteilen, sondern das Zusammenleben radikal verschieden funktionierender Individuen.

Aus dieser Verurteilung zur Isolation bietet Belvaux eine Ausflucht anderer Art, auf anderer Ebene: die Zeit. Wenn es kein Vorher gibt (die Vergangenheit ist fern, auch für den gegen Windmühlen kämpfenden Revolutionär, der 15 Jahre im Gefängnis verbracht hat) und kein Nachher, dann entwickelt sich die Trilogie über die strikt begrenzte Zeit, die sich die drei Filme teilen. Wenn eine Szene aus dem einen Film in anderen wiederkehrt, scheint sie weder ganz dieselbe noch wirklich anders zu sein. Eine Folge des Blickwinkels, der Tonart, der Inszenierung, des gewählten Moments ihres Anfangs oder Endes. Man erkennt sie wieder, aber nicht immer ohne Zögern. Sowenig man zweimal in denselben Fluß steigt, steigt man hier nie zweimal in dieselbe Szene. Es ist nicht so, als würde man eine ein für allemal feststehende Szene sehen, sondern als würden die Figuren diesen Augenblick *erneut* erleben. Die Trilogie funktioniert als Mittelding zwischen Palimpsest und Doppelbelichtung. Somit sind die verflochtenen Geschichten wie befreit von ihrem vermeintlich unwiderrufflichen Fortgang und die Figuren erlöst vom Lauf der Welt, von den Verzahnungen der Gesellschaft und vom Tod. Auf verschlungenen Pfaden wird die Zeit immer wiedergefunden.

Cahiers du Cinéma, Jänner 2003



François Morel



François Morel, Ornella Muti

Marie-Anne Guerin, Erwan Higuinen und Jean-Marc Lalanne
im Gespräch mit Lucas Belvaux

Tri-Logik

Sechs Jahre nach *Pour rire!* vollendet Lucas Belvaux eine monumentale Trilogie: *Un couple épatant*, *Cavale* und *Après la vie*. Den Cahiers erzählt er von der Entstehungsgeschichte dieses atypischen Triptychons.

Bei allem Erfolg von *Pour rire!*, dieser eleganten theoretischen Komödie, die spielerisch die Mechanismen des Boulevard auf den Kopf stellte, ließ sich noch nicht erahnen, daß das Nachfolgewerk ebenso umfangreich, ehrgeizig und bedeutend ausfallen würde. In drei Filmen, die zusammen ein einziges Projekt bilden, das durch seine Treffsicherheit und Stimmigkeit beeindruckt, liefert der Filmemacher nun von Grenoble und Umgebung aus eine Sicht auf eine Welt voller radikal einsamer und blinder Individuen, die verlassen von Gott und jedem Glauben ums nackte Überleben kämpfen. Die romaneske Fülle präsentiert sich nacheinander als Komödie, Thriller und Melodram, wobei ein und dieselben Figuren im Licht der verschiedenen Genres die vielfältigsten Nuancen bekommen. Im folgenden schildert Lucas Belvaux den Reifeprozess dieses atypischen Projekts, von der Konzeption bis zur meisterhaften Umsetzung.

Entspricht die Staffelung der Kinostarts, Un couple épatant gefolgt von Cavale und Après la vie, der idealen Reihenfolge, in der man Ihre Trilogie sehen sollte?

Anfänglich wollte ich die Komödie (*Un couple épatant*) zwischen den beiden Films noirs plazieren. Der erste Film sollte am 1. Jänner anlaufen, aber dann fanden wir, daß es doch etwas hart wäre, das Jahr mit *Cavale* beginnen zu lassen. Zudem barg der Umstand, daß die Hauptfigur am Ende des Films verschwindet, noch das Risiko, daß Zuschauer, die nichts von der Gesamtkonstruktion wußten, die Idee der Trilogie verborgen blieb. Also beschlossen wir, mit *Un couple épatant* zu starten. Was die ursprüngliche Anordnung beim Schreiben bestätigte.

Sie haben die Filme nacheinander geschrieben?

Nein, die drei Drehbücher entstanden parallel, je nach Laune und Tagesverfassung. Aber ich hatte von Anfang an eine Reihenfolge im Kopf, in der man sie lesen und anschauen sollte. Wenn ich beim einen Skript hing, schrieb ich am anderen weiter.

Die auslösende Idee...

War Spaß an einer Theorie!

Nicht der Wunsch, diese oder jene Geschichte zu erzählen?

Ich wollte mit einer Idee experimentieren und sie umsetzen. Von einem Film zum nächsten zeigen, daß eine Nebenrolle eine Hauptfigur aus einem anderen Film ist. Diese Idee beschäftigt mich seit meinem ersten Film, *Parfois trop d'amour*, bei dem ich mit großer Freude mit den Nebendarstellern gearbeitet hatte. Sie haben den Anstoß dazu geliefert. Ich hatte mir damals gesagt, daß ich mit ihnen noch zwei andere Filme machen und dieselben 24 Stunden aus ihrem Blickwinkel filmen hätte können. Was die Sicht auf die Figuren umgekehrt hätte.

Es gibt drei Filme, aber es bleiben noch immer reine Nebenfiguren...

Ja, die Eitelkeit des Unterfangens besteht darin, daß man niemals fertig wird, aber wenn das Prinzip einmal im Raum steht,

wird man vielleicht allen Darstellern, ungeachtet ob Haupt- oder Nebendarsteller, neue Aufmerksamkeit schenken.

Der Umstand, daß es drei Filme gibt, erhöht die Neugier und verstärkt das Gefühl, nicht genug von jenen Figuren zu erfahren, die nie zentral werden, wie zum Beispiel die Kinder Céciles oder der befreundete Arzt...

Das beweist, daß es funktioniert! Egal welche Filme, ich möchte, daß sie Lust darauf machen, den Film ihrer Nebendarsteller zu sehen. Für mich existieren sie, wenn man mehr über sie erfahren möchte. So wie man im Leben Menschen begegnet, von denen man gern mehr wissen möchte.

Spielen Sie mit dem Gedanken, so etwa in zehn Jahren einen Film zu drehen, in dem eine Figur dieser Trilogie aufersteht wie bei Truffaut oder bei Demy?

Von den Lebenden vielleicht... ich glaube nicht, daß ich mit ihnen schon fertig bin, aber ehrlich gesagt weiß ich nicht, ob sie wieder auftauchen werden.

Warum haben Sie nicht die Theorie aufgegriffen, die Nebenfigur zum Hauptdarsteller im selben Film zu machen, wie Stroheim oder Renoir vor Ihnen?

Weil es, wenn die Nebenrollen im selben Film zu Hauptrollen werden, keine Nebenrollen mehr gibt. Wohingegen die Figur, die beispielsweise ich verkörpere, in *Cavale* im Vordergrund steht und in den beiden anderen Filmen nur ein kleiner Part ist. Es ist keine Figur, die sich verändert. An einem Punkt bekam ich den Vorschlag, einen einzigen Episodenfilm zu machen, der so lang geworden wäre wie die drei zusammen, aber die Idee sagte mir nicht zu. Jetzt würde es mich vielleicht doch reizen, die drei neu zu einem einzigen zu montieren. Aber es sind auch deshalb drei Filme geworden, weil sich ab dem zweiten Tag des Schreibens eine weitere Zwangsläufigkeit abzeichnete: Ich wollte drei verschiedene Genres in Szene setzen.

Ich habe mir auch einmal am Computer angesehen, was ein Zusammenfügen der Filme bringen würde. Es erstickte die Genres und ergab einen eher düsteren und melancholischen Film. Aber die Genres waren voneinander befallen, die Komödie vom Drama, das Melodram vom Thriller usw..

Wie haben Sie diese Genres bearbeitet?

Was meiner Meinung nach das Genre bestimmt, ist mehr der Stil, in dem man filmt, als das Drehbuch. Nehmen Sie *The Apartment*, dieser Film gilt gemeinhin als Komödie. Dennoch ist er einer der schwärzesten Streifen, die ich kenne.

Sie sagen also, daß es bei Billy Wilder um die Découpage, also um die Auflösung des Textes in Bilder, und um den Schnitt geht und nicht so sehr um das Schauspiel und das Drehbuch?

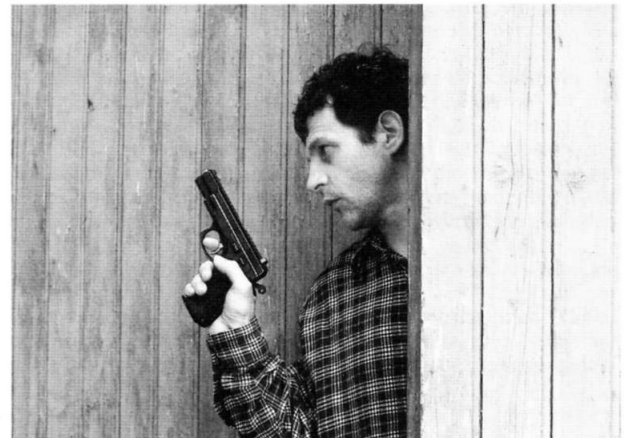
Ich glaube, daß die Ausführung die Komödie ausmacht. Die Führung der Schauspieler gehört dazu, aber in diesem Fall hat ihr Spiel keine komödiantischen Konnotationen. Bei Shirley MacLaine vielleicht ein bißchen mehr, aber bei Jack Lemmon nicht. Die Situation ist alles andere als lustig, gesellschaftlich betrachtet ist der Film sehr schwarz. Ein Mann sieht sich gezwungen, seine Wohnung seinem Arbeitgeber zu leihen, damit der mit der Frau schlafen kann, die ersterer liebt. Es würde nicht viel fehlen, daß er sie tötet oder seinen Chef umbringt, kurz, daß der Film in ein Drama umschlägt. Ich finde das extrem faszinierend.

Sie haben die Szene, in der Pascal von Cécile geohrfeigt wird, zweimal gedreht und unterschiedlich gefilmt?

Ja, aber sie ist auch anders geschnitten. Der Kontext spielt genauso mit wie die Découpage, es hängt zu 50% vom Filmstil und



Catherine Frost



Lucas Belvaux

