

ティクヴァ『走れ、ローラ！』（1998年）

「意志」と「混沌」、この現代的な映画に見られる伝統的思考形式について

木本 伸

1. ドミノ的スピード感

ドイツ映画が90年代後半から活況を呈している。これらポスト・ニュージャーマンシネマと呼ばれる映画の代表格が『走れ、ローラ！』である。¹⁾ この映画はドイツ国内のみならず、アメリカや日本でも広く成功を収める世界的ヒット作となった。²⁾ その成功の理由として考えられるのが、まず、この映画の受け入れやすさだ。赤髪にジーンズという主人公ローラのいでたち。さらにホームレス、マフィア、地下鉄にロック音楽というこの映画の構成要素は、世界中の大都市で共通する風景といえるだろう。さらに監督ティクヴァによれば、別名「スピード」あるいは「観客を引きさらうジェットコースター」(129)とも呼ばれるアクション映画的な要素も、この映画の面白さの一部であったことはまちがいない。それは思想的な重さを隠さなかった従来のドイツ映画にはない、最近の特徴ともいえるだろう。³⁾

映画の筋立ては簡単である。場所はベルリン。主人公はローラと彼女の恋人マニ。マニは宝石密売の使い走りをして、その途中で10万マルクの入ったビニール袋を電車に置き忘れてしまう。彼は正午に親分のロニーと会い、宝石の代金を手渡すことになっているが、それができなくなったいま自分は殺されると確信し、電話ボックスからローラに助けを求める。正午までの時間は20分。ただちに彼女は恋人を救うために走り出す。

映画では、ローラが10万マルクを手に入れるまでの3つのパターンが示される。第1ラウンドと第2ラウンドでは、二人は大金を手にするものの、その直後に命を落してしまう。第3ラウンドでは、二人は偶然から合わせて20万マルクを手に入れて、物語は幸せな気分で幕を下ろす。

この映画の軽やかさとスピード感。それを象徴するのが、最初の電話の場面でスクリーンに挿入されるドミノ世界記録のシーンである。ひたすら倒れ続けるドミノの映像と日本人アナウンサーの熱狂的な実況中継。その映像は立ち止まることを知らない現代社会の有様を視覚的比喩において映し出す。ローラに与えられた時間は20分。この状況においてドミノの動きは直感的に秒針の動きを思わせる。それは刻々とした時間の経過を視覚的な

形にすることで、正午という約束の時間が迫りつつあることをローラと観客に突きつけるのだ。

このようにドミノには、ベルリンという舞台の時間的性質が込められている。ドミノが象徴するのは無機質な時間である。その軽快で軽薄な動きは、伝統の重力から解き放たれた消費社会の時間を表現している。カメラは未来へ向けて連鎖反応を続ける現在のドミノだけを映し出す。倒れて動かなくなった過去のドミノは、いわば廃棄物である。この場面が日本語で実況中継されることは偶然ではない。それは現代の消費社会を象徴する言語なのだ。

ドミノは未来を目指して倒れ続ける。そのスピード感は現代社会の未来志向と性格を共有している。登場人物たちは由来もなく突然スクリーンに現われる。彼らは過去に根差した存在として描かれることはなく、フラッシュフォワードの技法によって、ほんの5秒で未来の可能性が映し出されるだけだ。⁴⁾ 主人公であるローラとマニの関係さえ、その過去が語られることはない。シナリオに付された登場人物の性格付けによると、二人はある日ディスコで知り合ったことになっているが、これも空気中の分子の衝突のような偶然性を示しているにすぎない。まるで消費社会の事物のように、彼らは意味を剥奪された存在なのである。

2. ドミノの可能性

この映画の登場人物たちは、いわば、めまぐるしく変化する大都市のドミノである。このように現代社会を巨大なドミノ倒しに喩えるならば、その動きは機械的運動の必然性に従っているはずだろう。この映画も出来事の必然的連鎖によって展開する。ところが一枚のドミノにとって、この社会的必然性は必ずしも透明な見通しを意味しない。走り出すローラにとって、一瞬先の出来事は不可知である。このように巨大システムが制御不可能な混沌へと転化することは、すぐれて現代的な体験といえるだろう。必然性に決定されつつも、先が見えないという混沌。これは人間を無気力なあきらめへと追い込みかねない思想である。

それでは現代社会の人間は、定められた方向へ倒れるだけの板切れにすぎないのだろうか。この疑問に対して、ティクヴァは次のように答えている。

この世界はドミノの集まりだ。そしてある意味では、私たちはドミノの一枚にすぎない。

しかし映画の最後に、もっとも重要なメッセージが与えられる。それは、すべてがあらかじめ決定されているわけではない、ということだ。（「撮影に先立ってトムからローラ撮影隊へ」）（117）

ここでティクヴァは、まず現代世界のドミノ的性格を認めている。しかし、彼は続けて「すべてがあらかじめ決定されているわけではない」(Nicht alles ist determiniert.)と述べている。これは哲学の用語を使うならば「宿命論」(Determinismus)の否定である。それでは彼は、この映画で宿命論ならぬ何を描こうとしたのだろうか。それは「物事の流れを変えるわずかなチャンス」(117)だった。それではドミノ社会のどこに、流れを変えるチャンスがあるのだろうか。それを示すために、この映画は私たちに時間を微分してみせるのである。

たいていの映画では、ある時代や人生が一定の上映時間で要約される。ところが『走れ、ローラ!』では、反対に20分の出来事が81分に引き延ばされている。物語の構成に従うならば、一つの瞬間にも三つの可能性が秘められているというわけだ。これによって観客は単純な連鎖反応に見えたドミノの一瞬にも、複数の可能性があったことを教えられるのである。以上の消息を映画の狂言回しを務める銀行の警備員は、次のように述べている。

ボールはまるく、ゲームは90分。それだけが明らかで、あとはすべて予測にすぎない。
さあ、ゲームの始まりだ。(7f.)

こうやって彼はサッカーボールを蹴り上げ、ここから映画がスタートする。このサッカーの比喩は示唆に富む。たしかに選手の技術や体力を計算すれば、ある程度は試合の行く末は予測できるだろう。しかしゲームには、つねに不確定要素がある。それは必然の連鎖に生じた偶然という名のわずかな裂け目だ。この裂け目は、そのまま放置されれば必然の流れによってすぐにも修復されてしまうだろう。このとき小さな隙間を見つけ出し、そこに飛び込むのは意志の力である。巨大なドミノ倒しのような現代社会において、自己の無力を受け入れてしまうならば、そのとき私たちは本当にドミノの一枚となってしまう。しかし、奔流のような現代社会にも流れを変えるチャンスがある。それを可能にする意志の力を、この映画は描き出そうとしているのではないだろうか。

3. 物語の構造

『走れ、ローラ!』は一見すると現代的なエンターテインメントである。しかしここには、特殊な物語の構造が認められる。それは意志の力という神話的主題を表現するための不可欠の仕組みだった。この物語の構造は観客が耳にする最初の言葉において、すでに予感されるはずだ。この映画は次のような朗読から始まるのである。

人間、それは地球上でもっとも不思議な生き物だ。答えのない問いの神秘。私たちはどれ? どこから来て、どこへと行くのか? (6)

この人間存在そのものへの問いは、次のように結ばれる。

無数の問いが一つの答えを求め、その答えがまた新しい問いを投げかける。そして次の答えがまた次の問いを、その繰り返し。しかし結局は、問いはいつも一つではないのか。そして答えも。(6)

ここでは、まだ何か確たる思想が示されているわけではない。しかし観客は朗読を通じて、この映画が人間存在そのものを問題としていることを教えられる。そしてすでに一つの問いと、一つの答えが準備されていることを予感するのである。

ところで、この朗読の声の主は童話のレコードで有名なハンス・ペッチュである。シナリオに付されたインタビューによれば、子供時代のティクヴァにとってハンス・ペッチュは「物語の語り手、神話の管理者、全知の人」であり、「私にとって彼は神だった」(130)という。ここでペッチュの声が使われていることは、神話的な物語世界を紡ごうとする制作者の意図を示している。ティクヴァにとって「『走れ、ローラ!』はメルヘン」(130)なのである。⁵⁾

このインタビューの中の「物語・神話・メルヘン」などの言葉は、特定の文学形式を意味しているわけではない。これらの言葉は映画の深層に日常を超えた高次のフィクションが存在することを示唆しているのだ。それでは実際に映画では、神話世界を紡ぐどのような仕掛けがなされているのだろうか。

まず銀行やカジノなど、重要な場面が撮影される建物には選択上の配慮が認められる。通常、ドイツの街角で見かける銀行は、開放的で透明感のある建物が少なくない。ところ

がティクヴァと撮影チームは「見通しが利いて何の秘密もない」(136)ような場所をさけて、あえて「まるで迷い込みそうで、暗い隅々と飾りがある」(135f.)空間を求めた。その結果がベルリン上級金融監督局（銀行）とシェーネブルク市役所の広間（カジノ）だった。これらの場面では、役者たちも色の濃い地味なスーツや漆黒のタキシードで正装している。とくにローラの運命が決する第3ラウンドのカジノの場面では、ティクヴァは「蠟人形館」(136)のイメージを求めたという。こうした古めかしい舞台装置には、見る者を神話的な記憶の深みへと導く効果があるのではないだろうか。

これと同様の意図はプロットの時間設定にも窺える。ローラとマニの物語は正午に決着する。正午を迎えた第3ラウンドの最終場面では、二人はだれもいない道のまん中で、静かに見つめ合う。すべての緊張感から解き放たれたこの場面は、それまでの息もつかせぬアクションドラマとは明らかに異なる。ギリシア神話の牧神パーン以来、文学的寓意において正午とは、太陽が真上から降り注ぎ、時間さえも動きを止める瞬間である。この正午の静けさの中で終結するプロットは、映画を一つの物語世界として永遠化しようとする仕掛けではないだろうか。

それでは、こうした書割りにおいて制作者は何を紡ごうとしたのだろうか。あるところでティクヴァは『『走れ、ローラ！』はアクション映画か』と問われて、即座に「哲学的理念を持つアクション映画だ」(ein Action-Film, der eine philosophische Idee trägt)(129f.)と答えている。この哲学的理念を担うのは二人の主人公である。この映画では、実はローラとマニが登場する場面のみ 35 ミリのカメラが使用されており、それ以外の場面は、すべてビデオで撮影されている。⁶⁾ また真昼の大都会を舞台としながらも、ここで示されるベルリンには、ほとんど人影がない。カメラは空っぽな通りをひた走るローラやマニだけを映し出す。⁷⁾ それは映画の中では二人の世界だけが実在であり、それ以外は非実在であるというシグナルだろう。

4. ローラの意志

それでは二人に託された理念を検討しよう。まずローラが体現するのは強烈な意志である。映画の全編を通じて、観客の目には走り続ける彼女の姿が焼き付けられる。映画のタイトル *Lola Rennt* は、この姿に示された意志の簡潔な表現に他ならない。

まず物語の出発点には、彼女の意志がある。マニからの電話を受けたとき、ローラには彼を救う手立ては何もなかった。それでも彼女は恋人を救うと宣言する。それはただ「私

がそう欲するから」(Weil ich es will!)(23)だ。この意志がローラをベルリンの街へと送り出し、映画を展開させていくのである。

また、いくつかの場面では、彼女の叫びはコップなどの物理的存在にも作用する。それは意志の叫びが現実世界に影響を与えた瞬間の活写である。例えばマニが電話越しに絶望的な声でわめいたとき、彼女はそれを断ち切るように「だまって！」(22)と叫び返した。そのとき声の鋭さにビール瓶が炸裂する。彼らが置かれた状況を冷静に考えるならば、マニの絶望は正当である。しかし、この絶望的な状況に抗うローラの意志が、現実には小さな亀裂を走らせるのだ。同様に銀行やカジノの場面でも、ローラの叫びは物理的存在に作用する。これらのシーンは不思議と不自然さを感じさせない。それは彼女の意志に日常的現実をこえた真理性が認められるからだろう。

ローラの意志はマニへの愛に由来している。ただし、それは恋人だけに向けられた閉ざされた情念ではない。彼女の愛は、むしろ普遍的な生命の力を予感させる。映画も終りに近く、カジノで得た大金を手にもマニのもとへと急ぐ途中で、ローラは停車中の救急車に飛び込む。そこには心臓発作の患者が横たわっていた。おどろく救命士を気にもとめずに、彼女は男の手をとり祈るように静かに見つめる。すると脈拍は平静を取り戻し、患者は一命を取りとめる。物語の平和な結末が近いことを予感させる場面である。ときとしてローラの意志は破壊をもたらす。しかし、それは新たな創造のための準備なのである。

走り続けるローラは一人で何かをつぶやいている。「どうすればいいの。きっと来る。たすけて。お願い。いちどだけ。」(104) この行方の知れないつぶやきは、シナリオでは「祈り」(Gebet) (104)と呼ばれている。彼女の意志は神へと通じているのだ。こうした一切を象徴するのが、あの真っ赤な髪の毛である。これについてティクヴァは映画の「根本理念」(Ursprungsidee)を問われたときに、次のように説明している。

ずっとまえから、一つのイメージがありました。燃えるような真っ赤な髪をした女性が、絶望しつつも決然として走り続けるというイメージが。(129)

燃えるような赤(feuerrot)。それはローラの意志の色だ。絵画史に示唆を求めるならば、ルネサンス時代の絵画では「燃える炎」は「天上的愛の激しさ」を意味しており、「真紅」は慈愛の象徴だった(ティチアーノ『聖なる愛と俗なる愛』など)。⁸⁾ 現代のCGによって真紅に輝くローラの髪は、神へと通じる愛と創造の表現なのである。⁹⁾

5. マニ＝混沌

次はマニだ。マニが象徴するもの、それは混沌である。シナリオに付された登場人物の性格付けによれば、「マニはまともな仕事などやる気になれない、そんなものは彼を破滅させるだろう。最近の17の仕事は、どれも3日以内にやめてしまった」(121)という。およそ秩序や規則の対極をなすのがマニの存在といえるだろう。

すでに映画の中では、彼は犯罪に足を踏み入れかけている。それを示すのが10万マルクを入れたビニール袋である。このビニール袋にはロシア語のロゴが入っていた。マニから地下鉄の浮浪者の手にわたり、ベルリンの街を漂流するビニール袋は、90年代ロシアの経済的混乱を連想させる。ちなみに10万という数字は映画の別の場面でも使われている。それは最初の電話ボックスのシーンで、取り乱したマニが自分は殺されて「10万粒の灰になってシュプレー川から北海まで流されるんだ」(22)と叫ぶところだ。10万粒と10万マルク。それは、どちらも暗闇へと拡散していく無定形な世界を暗示している。

ところで、この映画では何度もビニール袋が登場する。まずローラとマニがスーパーを襲う場面。次にローラの銀行強盗。そしてカジノでの一獲千金。いずれの場面でも、彼らは貴重な大金をレジで手渡されるような安手の袋に入れる。それらの袋は中身の重大さにも関わらず、どこか軽やかで軽薄な印象を与える。消費社会の中でビニール袋はバブルのように沸き立ち、流通し、消え去っていく。それらは規格に従って生産されながらも、その膨大な量ゆえに制御できない混沌をもたらす。これが冒頭のドミノと同質の比喻であることは明らかだろう。ビニール袋は現代社会に特徴的な混沌のあり方を示しているのだ。

ティクヴァによれば、「マニのいるところにはカオスが生まれる」(123)。いわば彼は混沌の人間的形像である。しかし混沌は意志の対概念をなしている。ローラとマニは二人で一つなのだ。ただし二人の関係は対等ではない。いつでもマニはローラを頼りとして、明らかな自分の失敗さえも恋人に責任を押し付けてしまう。事件の発端となった宝石代金の紛失も、マニにいわせれば約束の時間にローラが迎えに来なかったからだ(15)。そう責めた一息のうちに、またも彼は彼女の救いを求めてしまう。

ローラの意志とマニの混沌。この二人の関係を要約して、ティクヴァは「ローラはマニの無秩序を愛していて、もっといいことには、彼女は最悪の事態にも秩序をもたらす」(123)と述べている。ローラの意志はマニの混沌を得て、初めて引き立つのだ。この二人の対立的な性格とその弁証法的な関係が、この映画の基本骨格をなしているといえるだろう。

6. 赤いスパイラル

それでは意志と混沌が交わる時、そこには何が起こるのだろうか。それは赤いスパイラルである。赤は意志の色。そしてスパイラルは錐揉みしながら落ちていく混沌の形象である。マニはローラを電話ボックスで待っている。この電話ボックスは、酒場「スパイラル」(Spirale)(23)の前であった。これは奈落へと引き込まれていくマニの現実を示すのにふさわしい書割りだろう。

ローラもまた混沌の世界にいる。マニの電話を受けたローラは、アニメーションの画像となって真っ暗な「螺旋階段」を駆け下りていく。階段は果てしなく続き、しかも途中には彼女を妨げる意地悪な少年と凶暴な犬が待ちかまえている。

しかしローラの意志は混沌に形を与える。それを示すのが彼女の部屋の赤電話だ。マニからの電話が切れたとき、ローラは苛立ちを抑えきれずに肩越しに受話器を放り投げた。カメラは空中で回転する受話器をスローモーションで追いかける。すると赤い物体はゆっくりと落下しながら、最後には大きな音を立てて、みごとに電話機の本体へと収まるのだ。それからローラは部屋を飛び出し、アニメの画像となって螺旋階段を駆け下りていく。赤い髪をなびかせるその姿は、まさに落下する赤い受話器を連想させる。

その後もローラの赤電話は物語の要所で登場する。それは3つのエピソードの継ぎ目にあたる、第1ラウンドと第2ラウンドのラストである。第1ラウンドはローラが警官に射殺され、第2ラウンドはマニが救急車にはねられて決着する。このどちらの場面でも、大金の入ったビニール袋は彼らの手をはなれ、ゆっくりと地へ落ちていく。まさにローラの意志が砕かれようとする瞬間である。ところが袋は空中で赤い受話器へと変化し、それはまたみごとに電話機へと収まるのだ。それからローラは部屋を飛び出し、次のエピソードが出発する。こうして主人公の死によって切断された3つのエピソードが、彼女の意志によって一つに貫かれる。それは非現実的なプロットでありながら、同時に見る者に不思議な説得力を持つ展開である。おそらく観客は、これを日常的現実を超えた神話世界の出来事として受け入れるのだろう。

このように赤いスパイラルというモチーフには、この映画の謎を解く鍵がある。錐揉みしながら落ちていく赤い受話器。それは絶望の中で走り続けるローラである。彼女はマニに代表される混沌の世界の中で希望を失いかけている。しかし、赤い受話器のみごとな着地は、最後に訪れる意志の勝利を示しているのだ。¹⁰⁾

ローラの意志は『創世記』の神のように無から世界を創造することはできない。しかし、彼女はわずかな可能性を捉えて「自分が気に入るような世界を作り出す」(シナリオよりローラのモットー)(118)。そこには神を思わせる意志の輝きがあった。その意味では、この映画は現代社会の一瞬に秘められた創造神話だったとはいえないだろうか。それは東京や北京ならぬベルリンにおいて初めて可能となる物語だった。『走れ、ローラ!』の成功は、世界共通の大都市の風景をドイツという地域独自の発想から描いた点にあったのである。

本論は日本独文学会春季研究発表会(獨協大学, 2002年6月1日)でポスター発表した内容にもとづき、日本独文学会中国四国支部研究発表会(松江市くにびきメッセ, 2002年11月23日)で口頭発表した原稿に加筆訂正したものである。

1) 使用したソフトは次の通り。トム・ティクヴァ:ラン・ローラ・ラン(VHS)(ポニーキャニオン)2000。シナリオも公刊されている。文中の引用はこれによった。以下、引用後の括弧内に頁数を示す。Tykwer, Tom: *Lola rennt*. Hrsg.von Michael Töteberg. Hamburg(Rowohlt) 1998。邦訳は次の通り。トム・ティクヴァ(美野秀訳):ラン・ローラ・ラン(B.R.サーカス)1999。ところで、この映画はアメリカ版のタイトルをカタカナ表記した『ラン・ローラ・ラン』として日本公開された。走り続けるローラの姿に映画のテーマを見出した *Run Lola Run* というアメリカ版のタイトルはみごとである。しかし、それをそのままカタカナ表記するのは拙い。そのため本論では『走れ、ローラ!』という表記で通すことにする。

2) Movie Review Query Engine (<http://www.mrqe.com/>) という映画批評を集めたカナダのサイトでは、2003年3月現在で『走れ、ローラ!』の批評が168本紹介されている。これを同時期にドイツで多数の観客を動員した *Bandits*(8本)や *Knockin'on Heaven's Door* (18本)と比べれば、その英語圏における反響の広がり理解されるだろう。ところで、Web上の批評はDVDの紹介記事や執筆者を特定できない短評などが多数を占めており、サイトの消失もめずらしくない。そのため参考文献としての紹介は見合わせた。

3) ヘルツォーク、ファスビンダー、ヴェンダースなど、20世紀後半のドイツ映画の代表者の名前を並べれば、そこには個性の違いをこえた社会批判の姿勢がおのずと浮かび上がるだろう。この時期のドイツ映画の俯瞰図としては次の本が役立った。ハンス=ギュンター・プフラウム、ハンス=ヘルムート・プリンツラー(岩淵達治訳): *ニュー・ジャーマンシネマ*(未来社)1990。これに対して90年代後半の新しいドイツ映画では、剥き出しの

批判性は影を潜め、娯楽性が画面を覆っているといわれる。しかし、これらの映画でも出生地ドイツの記憶は消し去られてはいないはずだ。これが本論の出発点をなす問いである。

4) 登場人物の過去が語られる唯一の例は、ローラの出生の秘密である。銀行のオフィスで無心した彼女は、それを拒否する父親に、おまえは別の男による「カッコーの卵」(47)だと告げられる。ローラの過去は逆説的にも、家庭という根を持たない彼女の非歴史性を示すことになる。他の登場人物と同様に、ローラもまた過去を持たない存在である。

5) 銀行の警備員はローラを「お姫様」(40)と呼ぶ。プロットの表層では、これは彼女が銀行の支店長の娘であることを意味している。しかし、より深層的には、ローラがメルヘン世界の主人公であることを暗示しているのではないだろうか。

6) 第1・2ラウンドでは、ローラが走り去った道路で自動車の衝突事故が発生する。このとき画面はローラが姿を消すやビデオ映像へと切り替わり、事故の現場を映し出す。また不倫相手と睦み合う父親のオフィスにローラが飛び込むシーンでも同様である。これらの場面について、ティクヴァは二種類の映像を観客に気づかれないように、ただ無意識の底で感覚されるようにつなぎ合わせたと述べている。(134)

7) インタビューの中でティクヴァは次のように述べている。「道路はローラのために空っぽにされました。—彼女は残余の世界に逆らい孤独に走るのです。」(135)

8) ティチアーノの作品解釈は次の二著に教えられた。エドガー・ウイント(田中英道, 藤田博, 加藤雅之訳):ルネサンスの異教秘儀(晶文社)1986, 第9章「性愛と俗愛」122-129頁。若桑みどり:絵画を読む(日本放送協会)1993, 第2章「聖なる愛と俗なる愛」40-53頁。

9) 次のティクヴァの発言は、赤がローラの意志の色であることを示唆して余りあるだろう。「赤はこの映画の色彩演出上(Farbdramaturgie)の中心点である。」(134)

10) 映画はカジノの場面で最高潮に達する。そこでローラは迷いなくルーレットへと歩む。赤電話と同様にルーレットもまた回転する表象であり、偶然と必然の綾という作品の主題にふさわしい小道具だろう。ところで、ここでローラは「黒の20」に賭ける。シナリオによると彼女は1977年生まれであり、映画の撮影が始まった97年には20才となる。つまり20は彼女自身を意味しており、黒は彼女が制すべき混沌の象徴だと考えられる。

Tykwor: Lola rennt(1998)

Über Wille und Chaos, eine traditionelle Denkweise in einem zeitgemäßen Film

Shin KIMOTO

Der Film *Lola rennt* erregte internationales Aufsehen. Im Hintergrund des Filmwerks kann man jedoch folgende historisch kultivierte Denkweise entdecken. Nach den Worten des Filmemachers sei *Lola rennt* nämlich “ein Action-Film, der eine philosophische Idee trägt.” Es sind Lola und ihr Freund Manni, die die Philosophie auf der Bildwand verkörpern. Was für Ideen tragen also Lola und Manni? Lola stellt in ihrer rennenden Gestalt den göttlichen Willen dar, was schon im Filmtitel kurz und knapp ausgedrückt ist. Gegenüber dem Willen Lolas verkörpert Manni das Chaos. Was wird dann auf der Bildwand passieren, wenn Wille und Chaos zusammentreffen: Die rote Spirale. Während Lola rennt, wartet Manni in einer Telefonzelle bei einem Lokal namens “Spirale” auf sie. Der Name des Lokals hängt mit dem Charakter Mannis zusammen, der ziellos in einen kriminellen Sprudel gezogen wird. Lola steht genau so im Durcheinander wie Manni: Wenn sie nach dem Gespräch mit ihm aus dem Zimmer springt, eilt sie verwandelt als Zeichentrickfigur das Treppenhaus spiralenförmig hinunter. Sie beherrscht jedoch das Durcheinander: Was das dialektische Verhältnis von Willen und Chaos deutlich nahelegt, ist das rote Telefon in Lolas Zimmer. Bevor sie das Zimmer verläßt, wirft sie den roten Hörer nachlässig auf. Der wirbelt in Spiralen durch die Luft, knallt aber präzise auf die Gabel. Lola und Manni stehen klar im Kontrast, hängen aber zugleich voneinander ab. Der Regisseur fasst das Verhältnis der beiden Charaktere so zusammen: “Wo Manni ist, stiftet er Chaos”, aber “Lola liebt Mannis Durcheinander, und was noch besser ist, sie bringt das Schlimmste immer wieder in Ordnung.” Diese Bemerkung spricht die Struktur des Filmwerks an. Außerdem kann man vielleicht in der Dialektik von Willen und Chaos die typische Denkweise in einem bestimmten kulturellen Klima finden, was ursprünglich in der Schöpfungsgeschichte der Genesis zu erkennen war, wo Gott die Welt aus dem Chaos schuf.