

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **53 (2001)**

Heft 5

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kerry Fox,
Mark Rylance

Intimacy

Regie: Patrice Chéreau
Frankreich 2001

Ein Mann, eine Frau und das Scheitern einer Begegnung – das ist keine neue Geschichte. Neu aber ist, wie sie Patrice Chéreau kompromisslos aus dem Körper seiner hervorragenden Schauspieler entwickelt.

Thomas Allenbach

Irgendwann, nach dem dritten oder vierten Mittwoch-Sex, diese überraschend zärtliche Geste. Sanft bettet Jay (Mark Rylance) den Fuss von Claire (Kerry Fox) neu. Dann setzt er sich nackt in den Polstersessel und betrachtet versonnen die schlummernde Frau. Seine Fürsorglichkeit kommt überraschend. In den fast wortlosen Treffen der beiden, die sich hungrig und heftig ihrem Verlangen hingeben, ist dies einer der wenigen ruhigen Augenblicke. Gut möglich, dass in diesem Moment der Jaykörper anders mit dem Clairekörper zu sprechen beginnt. In einer Sprache der Liebe und nicht mehr in einer Sprache des Begehrens.

Wann alles begonnen hat, bleibt unklar. «Intimacy» beginnt mit Detailaufnahmen eines männlichen Körpers. Dunkles Haar, bleiche Haut, Körperteile in fahlem Licht, über welche die Kamera sanft hinweggleitet. Die Fragmente fügen sich zum Bild eines Mannes, erstarrt in embryonaler Stellung, eine Hand in die Leere des heruntergekommenen Raums gestreckt. Ein Bild der Erschöpfung, das Bild einer schutzlos ausgelieferten Kreatur, von der nicht sicher ist, ob sie

überhaupt noch lebt. Mit solch einem Bild könnte eine Film enden. Wie aber kann mit ihm eine Geschichte beginnen?

Es ist zuerst auch gar keine Geschichte, die «Intimacy» erzählt. Im Gegenteil: Der in London spielende und auf Texten von Hanif Kureishi basierende Film handelt zuerst vom Versuch, aus Begegnungen eben gerade keine Geschichte zu machen. In langen, in ihrer Offenheit so selten im Kino zu sehenden Szenen zeigt Patrice Chéreau («L'homme blessé» 1983, «Ceux qui m'aiment prendront le train» 1987) einen Mann und eine Frau beim Sex. Nichts weiss man von ihm, nichts von ihr, umso präsenter sind ihre Körper, umso körperlicher ist dieser Film. Es waren die Sexszenen, die an den Filmfestspielen Berlin, wo Chéreau den Goldenen Bären und Kerry Fox den Darstellerinnenpreis erhielt, vor allem amerikanische Kritiker brüskierten. Weshalb, bleibt ihr Geheimnis. Vielleicht weil hier nicht makellose Werbekörper zu sehen sind, sondern Menschen aus Haut und Haar und mit Körpern, die von ihren Biografien gezeichnet sind? Eine der ganz grossen Qualitäten dieses Films liegt zudem darin, dass die Sexszenen vollkommen frei von ideologischen oder spekulativen Absichten inszeniert sind. «Intimacy» ist kein intellektualisierter Porno, kein «Kunstsexfilm» und keine Provokation, sondern schlicht und einfach ein Film, der von einer Sexbeziehung erzählt und der mit grosser Sensibilität im Sex die sich verändernde Beziehung zweier Menschen zeigt.

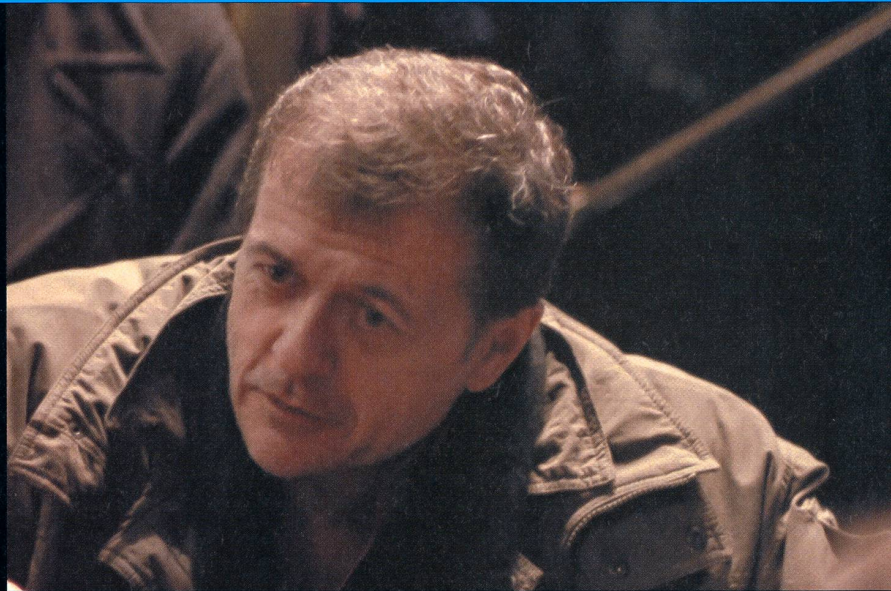
Natürlich kommt auch «Intimacy» nicht ohne Geschichte aus. Diese beginnt, als Claire eines Mittwochs nicht auftaucht und Jay merkt, dass er sie vermisst. Er macht sich auf ihre Spuren, folgt ihr durch London, lernt ihren Mann kennen (Ti-

mothy Spall, bekannt aus den Filmen von Mike Leigh), erfährt, dass sie einen Sohn hat und in ihrer Freizeit in einem Pub Theater spielt (Tennessee Williams' «The Glass Menagerie»). Das Wissen aber macht alles komplizierter. Ähnlich wie in Frédéric Fonteynes «Une liaison pornographique» tangieren die Gefühle das aufs Sexuelle konzentrierte Arrangement. Mit den Gefühlen brechen auch die Geschichten der beiden Menschen in den Bezirk der Lust ein. Desillusioniert schlägt sich Jay, der eigentlich hätte Musiker werden wollen, als Barman durchs Leben. Er lebt allein, seine Familie hat er – der Film sagt nicht genau wann – verlassen. Es war dies womöglich der letzte und sinnlose Befreiungsschlag eines Mannes, der sich von seiner Jugend in den Achtzigerjahren nie richtig gelöst hat.

So einfach die Story, so subtil ist die Art, wie «Intimacy» sich öffnet für die unterschiedlichen Milieus seiner Figuren, wie er sie in ihre knapp skizzierten Lebensgeschichten einbettet und – keine Überraschung bei Chéreau – wie er Leben und Theater miteinander verknüpft. Zuerst ganz aus der Sicht von Jay erzählt, wendet sich «Intimacy» im zweiten Teil verstärkt Claire zu, die sich sowohl in ihrer Leidenschaft wie in ihrer Trauer als die Stärkere erweist. Wenn sie am Schluss Jay nach einer letzten sexuellen Begegnung verlässt und sich London in hellem Licht zeigt, legt sich Klarheit und Ruhe über die Bilder. Offen wie der Beginn ist auch das Ende des sehr schön fotografierten und mit viel Stillwillen montierten Films, in dessen Londoner Winterstimmung die berührende Marianne Faithfull (in der Rolle als lebenserfahrene Freundin von Claire) mit ihrer «Broken English»-Aura perfekt passt. Etwas geht zu Ende – und vielleicht ist das ein Anfang. ■

«Die Schauspieler vertrauen mir»

Patrice Chéreau über seine Zusammenarbeit mit Hanif Kureishi, die Sprache der Körper und die Verletzlichkeit der Männer.



Barbara Lorey «Intimacy» basiert auf verschiedenen Texten von Hanif Kureishi – was hat Sie an den Geschichten besonders angezogen? Ich bin zunächst auf einen Roman Kureishis gestossen, von dem ich dann aber eigentlich nur den Titel verwendet habe. Er erzählt die Geschichte eines Mannes, der eines Nachts plötzlich beschliesst, Frau und Kinder zu verlassen. Ich habe dann eine ganze Reihe von Kureishis Kurzgeschichten gelesen und der eigentliche Ausgangspunkt für den Film war schliesslich «Nightlight», in der eine Frau jeden Mittwochnachmittag zu einem Mann geht, mit ihm schläft und dann wieder weggeht, ohne dass die beiden auch nur ein Wort miteinander reden. In der Novelle bleiben wir mit dem Mann anschliessend allein. Und so beginnt auch mein Film. Wer ist diese Frau? Was geht in ihr vor? Dieses Geheimnis wollte ich lösen. Und verstehen. Von diesen Fragen sind wir ausgegangen und haben dann mit Hanif zusammen diese Geschichte erfunden.

Wie haben Sie mit Kureishi zusammengearbeitet? Zunächst: Das Drehbuch hat Anne-Louise Trividic geschrieben und sie hat mich auch auf diese Kurzgeschichte aufmerksam gemacht. Aber ich wollte den Kontakt mit Kureishi aufrechterhalten und bin dann einmal im Monat nach London gefahren, um mit ihm an dieser Geschichte weiter zu arbeiten. Von ihm stammt zum Beispiel auch die Idee, dass Claire eine mittelmässige Schauspielerin ist und ihr Mann Taxifahrer.

Die beiden Protagonisten, Claire und Jay, reden nicht miteinander, aber

ihre Begegnung in den Liebesszenen ist von einer Intensität, wie sie selten im Film zu sehen ist. Es ist mir, glaube ich, gelungen, bei den Schauspielern eine Körpersprache zu provozieren, die diese Emotionen freisetzen konnte. Aber das war nur möglich, weil sie mir ihr Vertrauen geschenkt haben. Genau darum geht es in dem Film, um geben und empfangen. Vor allem in den ersten 30 Minuten. Das hat schon etwas Magisches an sich ... Ich weiss nicht, ob es mit einer anderen Besetzung gelungen wäre.

«Intimacy» ist auch ein Film über die Verletzlichkeit der Männer... Absolut! Genau das hat auch Marianne Faithful gesagt, als sie den Film zum ersten Mal sah. Er zeigt auch die unterschiedliche Einschätzung einer solchen Liebesbeziehung durch Männer und Frauen. Und dass Männer nicht damit umgehen können, wenn die Frau die Spielregeln bestimmt. Frauen sehen in dem Film eher eine gewisse Hoffnung, während die Männer aus dem Kino kommen, als hätten sie einen Schlag in den Nacken bekommen.

Sie haben in Englisch gedreht – machte Ihnen das besondere Schwierigkeiten? Nein. Ich habe ja auch das Glück gehabt, in Bayreuth und in Italien arbeiten zu können. Mein Englisch war zu Beginn allerdings ziemlich schlecht. Aber ich habe dann sechs Monate lang Unterricht genommen. Mit Schauspielern in einer anderen Sprache zu arbeiten, ist eine Herausforderung. Und ich liebe Herausforderungen! Ich glaube, ich habe ein gutes Ohr und höre die Dinge in allen Sprachen bei einem Schauspieler heraus.

Wie haben Sie mit den Schauspielerinnen und Schauspielern gearbeitet? Wenn Sie das Drehbuch lesen, sehen Sie, dass alle Szenen bis ins letzte Detail beschrieben sind. Und so haben wir auch gedreht. Eine Szene pro Tag. Und wir haben vorher jede Einstellung lange geprobt. Ich improvisiere nie. Auch die Kamera nicht. Erst wenn alles genau geregelt und vorbereitet ist, können die Schauspieler völlig frei arbeiten. Dieser Film vermittelt den Eindruck einer ungeheuren Freiheit. Die lässt sich aber nur durch strengste Arbeit erreichen. Ich glaube nicht an Improvisation.

Der Soundtrack ist hervorragend ... Ich habe für diesen Film mit einem wunderbaren Komponisten zusammengearbeitet, Eric Neveux, der die Musik geschrieben hat. Er hat mir auch geholfen, die anderen Musikstücke zu finden, die für diesen Mann wichtig gewesen sein könnten, als er 20 war und selber Musiker werden wollte. Also Musik aus den Achtzigerjahren. Einen hervorragenden Soundtrack in London herzustellen, ist allerdings kein grosses Problem – überall ist Musik. Das erstaunt nicht, schließlich haben die Briten die Popmusik erfunden! Wir hier in Frankreich sind keine Musikmenschen wie die Engländer oder die Deutschen. Wir mögen Musik nicht besonders. Das ist sehr merkwürdig.

Bereiten Sie bereits einen neuen Film vor? Ich arbeite an einem Szenario, das mir Al Pacino vorgeschlagen hat. Es geht um Napoleon auf St. Helena. Es ist schrecklich kompliziert, über Napoleon zu schreiben, er ist jemand, für den ich keinerlei Sympathien hege ... ■



Patrick C. Batchelor



Blue End

Regie: Kaspar Kasics
Schweiz 2000

Die digitale Wiederauferstehung eines Mörders: Kaspar Kasics rekapituliert die himmeltraurige Geschichte, wie aus dem Mörder Joseph Paul Jernigan der «Visible Man» wurde.

Thomas Allenbach

Unter der Adresse www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.html liegen im Internet die Daten bereit. Wer will, kann auf der Site des «Visible Human Project» virtuelle Reisen durch den Körper des «Visible Man» machen. Das Erlebnis ist faszinierend – wegen der sensationellen Bilder – und grausig zugleich. Grausig nicht so sehr, weil sich an diesem Beispiel unsere obsessiv auf das Sichtbare fixierte Kultur selbst entblösst, sondern weil sichtbar wird, dass der Zugriff auf den Körper total und die Grenze zwischen privat und öffentlich vollkommen durchlässig geworden ist. So betrachtet, ist der «Visible Man» nur die Radikalform des gläsernen Menschen und das «Visible Human Project» die konsequente Weiterführung des «Big Brother»-Terrors.

Doch nicht diese für unsere medial geprägte Zeit hoch relevanten Fragen nach visueller Verfügbarkeit und totaler Kontrolle rückt Kaspar Kasics ins Zentrum. Vielmehr interessiert ihn die Mechanik von Justiz und Wissenschaft, die im Falle von Joseph Paul Jernigan, der 1981 zum Tode verurteilt und 1993 im Alter von 39 Jahren in Huntsville, Texas, hingerichtet worden ist, reibungslos zusammenspielten. Denn die Justiz produzierte genau jene Leiche, welche die Wissenschaft brauchte: Sie war dank der Hinrichtung durch Gift «unver-

letzt», sie war jung und repräsentativ für den durchschnittlichen männlichen Körper. Zehn Minuten nach Vollstreckung des Urteils erhielten Michael C. Ackerman und Victor Spitzer den noch warmen Leichnam. Sofort begannen sie ihre Arbeit. Zuerst wurde die Leiche in blauer Gelatine eingefroren, dann millimeterweise abgehobelt und fotografiert. Zurück blieben blauer Staub und 15 Gigabytes.

«Blue End» erzählt die himmeltraurige Geschichte hinter diesen Gigabytes. Sie handelt von einem Mann, Joseph Paul Jernigan, der von Anfang keine Chance hatte. Sie handelt von Patrick C. Batchelor, dem selbstgerechten Staatsanwalt, für den keine Zweifel darüber bestehen, dass Jernigan nun in der Hölle schmort. Sie handelt von Victor Spitzer, dem Wissenschaftler. Geschwind wie ein Wiesel und mechanisch wie ein Roboter bewegt er sich durch die labyrinthischen Gänge seines Instituts. Wenn er über sein Projekt spricht, wird für Momente der Wahnsinn jenes Spezialistentums deutlich, das Fragen nach Menschlichkeit, Verhältnismässigkeit und gesellschaftlichen Implikationen konsequent als irrelevant ausblendet.

Ganz auf Kommentar verzichtend, verknüpft Kasics Statements und Betrachtungen zu einem zwar vielschichtigen, thematisch aber zu wenig konzentrierten Film über persönliches Schicksal, juristische Willkür und wissenschaftliche Ignoranz. Die mit den schwebenden Klängen des Berner Kontrabassisten Mich Gerber unterlegten Fahrten verleihen «Blue End» – der schon zwischen filmischem Revisionsprozess und wissenschaftskritischer Analyse pendelt – auch noch den Charakter einer Trauerarbeit. Das ist auch formal zu viel. Und so bleibt «Blue End» ein zwar faszinierendes, aber heterogenes Mosaik. ■

Big Mac Small World

Regie: Peter Guyer
Schweiz/Deutschland 2001

Sag mir, was du isst, und ich sage dir, wer du bist: In Peter Guyers Dokumentarfilm erzählen sechs McDonald's-Angestellte, woran sie Geschmack finden.

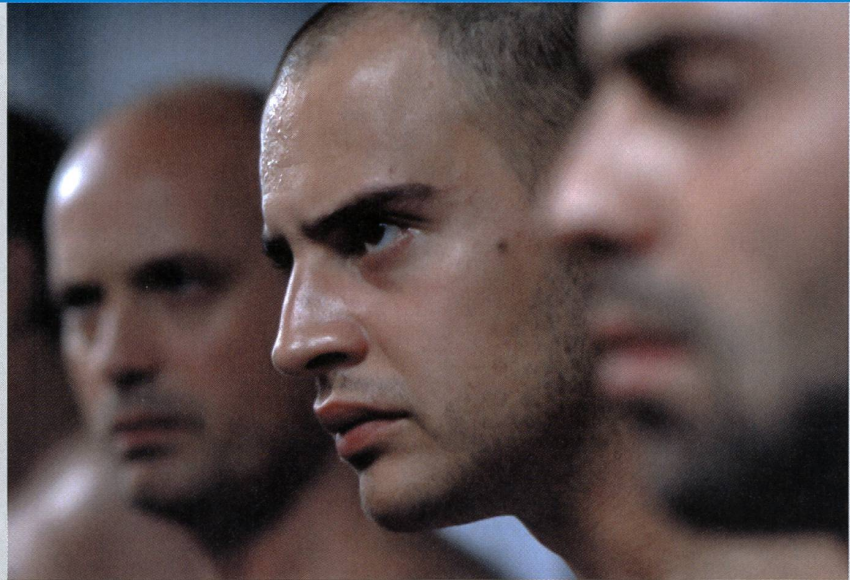
Claudia Herzog

McDonald's gibt es inzwischen nahezu überall auf der Welt, so wie überall Blue-Jeans getragen, Coca-Cola getrunken und Marlboros geraucht werden. Konsequenterweise ist der Zürcher Peter Guyer rund um den Globus gereist, um sechs McDonald's-Angestellte zu porträtieren: In China, Südafrika, Brasilien, den USA, Finnland und in der Schweiz hat er sie gefunden, die die Philosophie des Hamburger-Konzerns durch Trainingsvideos so verinnerlicht haben, dass sie in ihrer konfektionierten Arbeit perfekt funktionieren.

Ein McDonald's-Kunde sollte maximal zwei Minuten vor der Theke warten müssen, genau wissend, was er für sein Geld bekommt: ein ebenso schnell gemachtes wie gegessenes, wenig gesundes Produkt mit einem typischen und weltweit bekannten Geschmack. Überraschungen kosten extra! Genauso schnell wie ein Hamburger dann verdaut ist, wechseln sich in «Big Mac Small World» durch assoziative Bildschnitte Protagonisten und Kontinente ab. Sodass der Zuschauer oft nicht genau weiss, wo er das jeweilige Bild einordnen soll: Die Firma mit dem in den Himmel ra-

Mao Ying

Moritz Bleibtreu



genden gelben «M» und den einheitlichen Kinderpartys lässt die weite Welt zum McDonald's-Dorf schrumpfen, in dem alles auswechselbar ist.

Guyer versucht jedoch, hinter dem vordergründigen Lächeln der Fastfood-Angestellten Menschen mit Persönlichkeit zu entdecken. So bringt er auch visuell Ruhe in die Hektik, wenn die Kamera länger auf Jennifer Burger in Zuchwil, Mao Ying in Jiaxing oder Franz Mmakola in Johannesburg verweilt, wenn sie Zeit gibt, sich der Person bewusst zu werden, die sich selbst und die Familie vorstellt. Das sind gute Momente im Film, die Bestand haben: das Statement von Mao, die findet, durch McDonald's ein besserer Mensch geworden zu sein, oder Jennifer am Mittagstisch, wie sie ihr Hobby – das Züchten von chinesischen Seidenhühnern – an ihre Söhne delegiert; die grossen Augen von Connie in Las Vegas auf die Frage, wie ein Big Mac denn so schmecke. Zögerlich und verlegen antwortet sie, weil sie gar keine Big Macs isst: «In einen Big Mac zu beissen, heisst für mich, in McDonald's zu beissen.»

Die 1994 von George Ritzer aufgestellte Theorie der McDonaldisierung, wonach die Gesellschaft genauso wie der amerikanische Fastfood-Konzern ausschliesslich nach den vier Maximen Effektivität, Kalkulierbarkeit, Voraussagbarkeit und Kontrolle funktioniert, zeigt sich selbst bei den McDonald's-Angestellten, die mit dieser Unternehmensstrategie imprägniert worden sind, als zwar nicht falsch, aber zu einfach gedacht. Alle Protagonisten haben sich Nischen neben ihrem berechenbaren Alltag bewahrt. Die tägliche Arbeit wird mit auflokaler Tradition und Kultur beruhenden Gegenwelten kompensiert. Dazu gehören auch eigene Essgewohnheiten. Auf die Macs können sie nämlich alle gut und gerne verzichten, stattdessen essen sie lieber Rentiergeschmetzeltes oder Hirsebrei. ■

Das Experiment

Regie: Oliver Hirschbiegel
Deutschland 2001

Überraschend schnell finden sich 20 Freiwillige in ihre Rollen als Wärter und Gefangene. Während der Versuch ausser Kontrolle gerät, behält die Regie des Thrillers fast durchgehend die Übersicht.

Michael Sennhauser

20 Männer beteiligen sich gegen Bezahlung an einem Experiment. Die eine Hälfte von ihnen wird als Wärter eingeteilt, die andere als Gefangene. Es dauert keine zwei Tage, bis die Männer ihre Rollen verinnerlicht haben, und schon am dritten Tag verlieren die Wissenschaftler die Kontrolle über die Temporärmonster, die sie geschaffen haben.

«Das Experiment» ist ein Film aus Deutschland. Warum das eine Rolle spielt? Natürlich auch darum, weil das Drehbuch der Frage nachgeht, wie man aus ganz normalen Männern sadistische Unterdrücker macht. Wissenschaftliche Arbeiten zu Gehorsamsbereitschaft und Aggression hat Mario Giordano, der Autor des Buches «Blackbox», zusammengetragen, nachdem er auf die Geschichte eines tatsächlichen Universitätsexperiments in den USA gestossen war. Aber dass ein Film wie «Das Experiment» anders wirkt, wenn er aus Deutschland kommt, als wenn er – beispielsweise – in der Schweiz entstanden wäre, liegt nicht nur an der Geschichte Deutschlands. Es hat vor allem auch damit zu tun, wie das deutsche Kino in den letzten 40 Jahren mit dieser Geschichte umgesprungen ist. Verbrämung, Ver-

schämtheit oder aber die gesuchte leidenschaftslose, kalte Analyse politischer Umstände haben immer wieder quälende und gequälte Filme hervorgebracht. «Das Experiment» gehört nun zu einer ganzen Reihe jüngerer deutscher Produktionen, die auf professionellem Niveau mit Spannung und Emotionalisierung arbeiten.

Einer der ersten und eindrücklichsten dieser Filme war Hans-Christian Schmid's «23» von 1998, der die so genannte «Eiszeit» der frühen Achtzigerjahre zugleich emotionsgeladen und analytisch anging. Mit seinem ersten Kinofilm hat der fernseherprobte Oliver Hirschbiegel etwas Ähnliches versucht, dabei allerdings auf die erprobte deutsche Reissbrett-Thrillerdramaturgie zurückgegriffen, wie sie Carl Schenkel schon in «Abwärts» (1984) oder Dominik Graf mit «Die Katze» (1988) erfolgreich einsetzten. Und genau dies ist auch die Achillesferse des ansonsten spannungsgeladenen und intelligenten Films: Die Figuren sind vor allem Typen, die entsprechend ihrer dramaturgischen Funktion eingeführt und nur mit dem allernotwendigsten Hintergrund ausgestattet werden. Als Schwachstelle besonders deutlich wird dies bei den beiden Frauenfiguren. Während die männlichen Hauptfiguren Tarek (Moritz Bleibtreu) und Steinhoff (Christian Berkel) einige überraschend berührende Szenen bekommen, darf sich Dora (Maren Eggert) vor allem als erotischer Katalysator gebärden, während die Versuchs-Koordinatorin Dr. Jutta Grimm (Andrea Sawatzki) zu allem Überfluss gar noch von einem ihrer «Wärter»-Subjekte vergewaltigt wird. In diesen Momenten fühlt man sich vom Film unnötig bearbeitet. Alles in allem aber ist «Das Experiment» ein Kammerdrama mit erfreulich kinogerechter Szenenauflösung und einem Spannungsbogen, der von der ersten Minute an aufrechterhalten wird. ■



Rabia Ben Abdallah (Mitte) in *Frauen-gesellschaft*

La saison des hommes

Regie: Moufida Tlatli
Tunesien/Frankreich 2000

Elf Monate im Jahr arbeiten die Männer von Djerba in der Ferne, einen Monat widmen sie ihren Familien. Starke Frauenfiguren aus zwei Generationen prägen den zweiten Film der Tunesierin Moufida Tlatli.

Daliah Kohn

Hin und wieder findet ein tunesischer Film den Weg in unsere Kinos. Férid Boughedirs «Halfaouine» oder seine Komödie «Un été à La Goulette» vermochten das europäische Publikum mit einer Prise Exotik und Sinnlichkeit zu faszinieren, ohne sich in Postkartenbildern zu verlieren. «Le silence des palais» hiess das viel beachtete Regiedebüt von Moufida Tlatli, die sich bereits als Cutterin in Filmen von Boughedir oder Nacer Khemir verdient gemacht hatte. In ihrem zweiten Spielfilm «La saison des hommes» thematisiert sie die unterschiedlichen Alltagsrealitäten von Männern und Frauen — ein roter Faden, der sich auch durch die oben erwähnten Filme zieht.

Der Film beginnt im Tunis von heute. Aïcha (Rabiaa Ben Abdallah) ist Mutter von zwei erwachsenen Töchtern und des kleinen autistischen Aziz (Adel Hergal). Die Familie stammt von der Insel Djerba, der Vater arbeitet seit langem als Teppichhändler in der Hauptstadt. Die schwere Behinderung des Sohnes hat das Eheleben strapaziert.

Aïcha möchte mit dem Jungen in die Ruhe ihrer Heimat zurückkehren. In Begleitung ihrer Töchter (Ghalia Ben Ali und Hend Sabri) reist sie in ihr altes Haus nach Djerba. Beim Einrichten der leeren Räume kehrt die Erinnerung an ihre frühen Ehejahre zurück: Aïcha wurde sehr jung mit Saïd (Ezzedine Gennoun) verheiratet, der wie die meisten Männer von Djerba gezwungen war, in Tunis zu arbeiten. Die Frauen der Familie blieben mit der wachsenden Kinderzahl unter der strengen Obhut der Schwiegermutter im Familien-Anwesen zurück. Aïcha fiel es schwer, sich der Matriarchin unterzuordnen, die sie verachtete, weil sie zwei Mädchen geboren hatte. Nur einen Monat im Jahr kehrten die Männer zur Familie zurück. Ein Moment, auf den sich die Zurückgebliebenen mit ausführlicher Körperpflege und Speisenzubereitung lange vorbereiteten. Umso grösser ist der Druck, der in der «Männer-saison» auf den Frauen lag, sexuelle Verfügbarkeit inbegriffen. Aïcha drängte darauf, mit ihrem Mann nach Tunis zu ziehen. Saïd aber wollte ihren Wunsch nur erfüllen, wenn sie ihm endlich einen Sohn schenkte. Nach langen Jahren kam der autistische Aziz auf die Welt. Eigentlich unerwünscht, war er das Pfand für Aïcha und ihre Töchter, die auf ein freieres Leben in der Hauptstadt hofften.

Wie schon in «Les silences du palais» erzählt Moufida Tlatli die Geschichte in stets länger werdenden Rückblenden als subjektiv gefärbte Erinnerungen der Hauptfigur, ohne auf chronologische Vollständigkeit zu achten. Erst im Laufe des Filmes erschliessen sich manche Zusammenhänge. Die beiden Zeitebenen unterscheiden sich auch optisch. Die Szenen auf Djerba sind in gleissendes Licht getaucht,

ausgewaschene warme Ocker- und Brauntöne dominieren die langen Einstellungen, während die in der Gegenwart spielenden Sequenzen durch kühlere, buntere Farben und kürzere Schnitte gekennzeichnet sind.

War es in Tlatlis erstem Film die in sich geschlossene Welt des Palastes, so ist es in «La saison des hommes» die Enge von Haus und Hof, welche den Lebensraum der Frauen definiert. Ebenso wie Djerba eine vom Rest des Landes abgeschnittene Insel ist, ist das Haus ein Mikrokosmos, den zu verlassen für die Frauen fast unmöglich ist. Die Schatten der Vergangenheit legen sich auch auf das Leben der beiden Töchter, die zwar als moderne junge Frauen ihr Leben führen, aber von den traditionellen Werten ihrer Kindheit nicht loskommen. Tlatli porträtiert liebevoll und mit grossem Respekt die verschiedenen Bewohnerinnen des Hauses: Frauen jeglichen Alters, von einer sinnlichen Körperlichkeit, wie sie nur selten im Kino zu sehen ist. Trotz Kritik am patriarchalen System sind die Männerfiguren nicht einseitig porträtiert. Sie sind selber Opfer der hierarchischen Gesellschaftstrukturen, die eine partnerschaftliche Beziehung zwischen Mann und Frau verhindern.

Nur zwei Figuren ist es möglich, die unsichtbare Grenze zwischen den Geschlechtern zu überschreiten: der Schwiegermutter in ihrer privilegierten Situation als Matriarchin und verlängerter Arm der abwesenden Männer sowie dem kleinen Aziz; dem lang ersehnten Sohn, der aber wegen seiner Behinderung vom Vater abgelehnt und in der Welt der Frauen verhaftet bleiben wird. Das Schlussbild zeigt denn auch den Jungen, wie er geschickt am Webstuhl Teppichmuster knüpft und somit die Tradition der Mutter weiterführt. ■

Trotz Kritik am patriarchalen System sind die Männerfiguren nicht einseitig porträtiert

«Der Mann muss den Körper der Frau respektieren»

Die tunesische Regisseurin **Moufida Tlatli** über Frauen, Familien und Frustrationen.



Michel Bodmer Als in «La saison des hommes» der vom Vater ersehnte Sohn Aziz zur Welt kommt, ist er autistisch. Damit ist er kein Wunschkind mehr. Genau. Ein krankes Kind hat immer verschiedene Facetten, aber alle begegnen ihm mit Unbehagen. Der Vater empfand schon Unbehagen, als seine Frau sich auflehnte und überraschend sein Leben auf den Kopf stellte. Nun kommt dieser einst so ersehnte Sohn hinzu. Die Mädchen litten derart unter dem Wunsch des Vaters – und der Schwiegermutter – nach einem Sohn, dass das Kind im Mutterschoß nicht gesund wachsen konnte, weil es von all diesen Frustrationen der Frauen gestört wurde. Aïchas Bauch wollte ihn nicht. Diese Ablehnung war fatal für Aziz. Er kam zur Welt als ein Kind, das man nur ablehnen kann. Er bleibt eine offene Wunde in der Familie, er ist ein Bombe, die explodiert ist. «Ihr habt diesen Sohn gewollt – voilà. Was nun?» Man sieht, was dann geschieht: Die Frauen kümmern sich um ihn, wie um alle behinderten Kinder.

Für Sie geht dieses Kind aus Aïchas Fantasien über den Lehrer hervor, Fantasien, die sich nicht entfalten können, sondern frustriert werden. Ja. Dieser Problematik bin ich auf Djerba immer wieder begegnet; all die Geschichten, die ich erzähle, sind wahre, dokumentierte Erlebnisse der Leute dort. Ich hatte Mühe, in der Welt dieser Frauen aufgenommen zu werden, aber eine Sozialarbeiterin, die mit den Verhältnissen vertraut ist, half mir dabei. Es gibt ein Sprichwort, wonach auf Djerba die Frauen schwanger werden, wenn die Männer da sind, und schwanger werden, wenn die Männer weg sind. Wenn dann der Vater staunt,

weil eine Geburt unerwartet eintritt, sagt die Mutter: «Das Kind ist in meinem Schoß eingeschlafen.» Das wollte ich im Film nicht bringen; das war mir zu einfach. Aber die Frauen müssen sich schon mit dieser Trennung arrangieren. Es sei denn, sie werden beobachtet von einer Schwiegermutter wie jener im Film. Doch selbst Aïcha, die so etwas nicht macht, macht doch etwas: Dass sie in das Zimmer des Lehrers geht, ist für sie gewaltig.

Wie in «Les silences du palais» widmen Sie sich wieder der Vergangenheit, weil Djerba traditioneller ist als der Rest Tunesiens. Hat Ihnen das keine Kritik eingetragen? Doch. Junge Tunesierinnen und Tunesier meinten zu «Les silences du palais»: «Das ist schön, aber ein Stück Geschichte. Warum sprechen Sie nicht von heute, von uns und unseren Schwierigkeiten in einer arabischen, muslimischen Gesellschaft jung zu sein?» Nun habe ich ihren Wünschen wieder nicht ganz entsprochen. Wenn sie etwas reifer sind, können sie diesen Film vielleicht schätzen. Wenn nicht, liege ich tatsächlich daneben. Ich sage ihnen aber: Sie sollten diese Filme selber machen, als Junge, die unter Jungen leben, die Probleme verstehen und von innen heraus empfinden. Ich spüre die Jugend nur als Mutter, die einen halbwüchsigen Sohn und eine Tochter hat. Davon kann ich sprechen, aber was die Probleme der Jungen selbst angeht, so besteht da nach wie vor ein gewisses Tabu; zwischen Mutter und Tochter sagt man sich nicht alles, die Mutter weiss nicht über alles Bescheid.

Die Übermutter im Film ist Furcht erregend, denn sie hätte die Macht, ändern Frauen neue Perspektiven zu eröffnen, wie Aïcha dies tut, aber sie tut es nicht. Ist es typisch für das heutige Tunesien, dass die Frau die Schlüssel zu ihrer Freiheit und Unabhängigkeit in der Hand hätte? Und werden diese auch vermehrt genutzt? Ja, allmählich, aber es gibt Schattenbereiche. Es ist schwierig, Tabus zu brechen, die seit 14 Jahrhunderten bestehen. In Tunis sehen Sie überall neue Schulen und Universitäten, lauter Frauen in aussergewöhnlichen Berufen – Ärztinnen, Professorinnen, Pilotinnen, Unternehmerinnen –, die prima zurechtkommen, sich europäisch kleiden, in Nachtclubs und Restaurants gehen, ihre Männer begleiten. Ein schönes Bild der tunesischen Frau, das ich hoch achte. Aber es gibt in jeder Generation Grauzonen, so dass man weiter kämpfen muss. Man hat nie alles auf sicher erreicht. Für mich betreffen die Schattenbereiche die Tabus, das Unaussprechliche: die Sexualität der arabischen Frau. Darüber wird in unserer Gesellschaft noch nicht wirklich gesprochen. Das ist der kleine Schritt, den ich über «Les silences du palais» hinausgegangen bin. Ich habe den Körper der Frau etwas genauer erforscht. Für mich geht es dabei um Respekt: Die Frau respektiert den Körper des Mannes; der Mann muss den Körper der Frau respektieren, als ein Ganzes, das eigene Bedürfnisse hat, das gibt und nimmt, nach eigenem Gutdünken, nicht nur den Wünschen des Mannes gemäss. Das darf keine Einwegbeziehung sein.



Takeshi Kitano
(links), Ryuhei
Matsuda

Taboo Gohatto

Regie: Nagisha Oshima
Japan/Frankreich/GB 1999

Im Jahr 1865 angesiedelt, ist Oshimas neuester Film weniger ein Kommentar zur Historie als eine Reflexion über den Gegensatz starrer Ordnung und eruptiver Erotik.

Judith Waldner

Nagisha Oshima, geboren 1932 in Kyoto, gehört zu den bedeutendsten japanischen Filmautoren der Nachkriegszeit – und zu den umstrittensten. Erinnert sei nur an die Auseinandersetzungen um sein Werk «Ai no corrida» (Im Reich der Sinne, 1976). Bis heute hat Oshima gegen 30 Filme fürs Kino und zahlreiche Fernsehproduktionen realisiert. Seit «Max, mon amour» (1986) sind 13 Jahre vergangen, bis seine jüngste Arbeit für die Leinwand fertig wurde: «Gohatto», der bei uns unter dem englischen Titel «Taboo» in die Kinos kommt.

Die Geschichte, die der Japaner hier erzählt, ist 1865 angesiedelt, in der so genannten Edo-Periode. Diese dauerte von 1603 bis 1867 und fand mit der Meiji-Restauration, in der die kaiserliche Macht wieder hergestellt wurde, ihr Ende. Oshima: «Mein Film handelt in einer Übergangsperiode zwischen der Zeit der Samurai und einer neuen Ära. Die Shinsen-gumi-Miliz sollte die alte Ordnung verteidigen. Das Ganze dauerte nur etwa sieben Jahre, und die Mitglieder dieser Miliz waren sich vielleicht bewusst, dass das Bestehende bald enden würde.»

«Gohatto» spielt in der Welt dieser Shinsen-gumi-Miliz. Zu Beginn des Film werden neue Männer gesucht. Zwei bestehen die Prüfungen und werden zur Sa-

murai-Ausbildung zugelassen: der eher raue Hyozo (Tadanobu Asano) und Sozaburo (Ryuhei Matsuda), ein androgyner junger Mann von perfekter Schönheit. Letzterer soll gleich Können, Treue und Furchtlosigkeit beweisen. Er wird dazu bestimmt, einen Kämpfer, der den strengen Kodex der Gruppe durchbrochen hat, zu enthaupten. Hyozo ist ein wenig eifersüchtig, aber nicht nur das: Er ist fasziniert von Sozaburo, fühlt sich zu ihm hingezogen. Wie ihm geht es schliesslich vielen anderen der Shinsen-gumi-Miliz. Sozaburo bringt mit seiner Schönheit letztlich das ganze von strengen Regeln bestimmte soziale Gefüge durcheinander.

Schwule Samuuri? Bis jetzt hat man das im Spielfilm nicht gesehen. Oshimas Blick auf die Liebe unter Männern ist derart, dass diese weder anstössig noch provokativ wirkt. Das Gebaren von Sozaburo scheint keinem klaren Muster zu folgen, was allerdings nicht heissen soll, die Figur sei unglaubwürdig. In einem Interview sagte Oshima, in turbulenten Zeiten wie jener, in der sein Film spiele, habe es immer junge Leute gegeben, die nicht wussten, woher sie kämen und wohin sie gingen. Verschiedentlich betonte er auch, ihn habe vor allem die Erotik interessiert. Das lässt darauf schliessen, dass der Regisseur weniger einen Kommentar zu Historie abgeben als vielmehr eine Reflexion über den Gegensatz zwischen eruptiver Erotik und starren Regeln auf die Leinwand bringen wollte.

Abgesehen von der erwähnten Hinrichtung hält sich der Film, was optische Gewalt angeht, zurück. Der Lauf der Szenen ist gemächlich und stringent zugleich, die oft tableauartigen Bilder wirken – ebenso wie die erzählte Geschichte – ästhetisiert. Schön ist nicht nur der junge Sozaburo, Schönheit liegt in diesem Film in jedem Bild, in jeder Geste. ■

«Schönheit ist etwas Beunruhigendes»

Nagisa Oshima über
«Gohatto», Homosexualität
und die Frage, weshalb seine
Samurai nicht hellblau tragen.

Michel Bodmer «Gohatto» spielt im Jahr 1865 in Kioto. Warum haben Sie beschlossen, einen Film über Homosexualität am Ende der Edo-Ära und nicht über Homosexualität heute zu machen? Es wäre wohl gut, von der Homosexualität heute zu sprechen, aber da würden vielleicht irrelevante und überflüssige andere Dinge hineinspielen, so dass man am Ende nicht wirklich von der Homosexualität spräche. Wenn es um solche Reflexionen geht, siedeln darum auch Autoren wie Yukio Mishima die Handlung im Kontext von Krieg und Militär an.

Ein Thema des Films ist die Schönheit: Der Ärger beginnt ja damit, dass mit Sozaburo das Schöne in der Truppe erscheint. Schönheit stiftet hier nicht zufällig Unruhe – sie muss Unruhe stiften; das ist unvermeidlich, denn Schönheit ist etwas Beunruhigendes.

Wieso haben Sie die Rolle des Leutnants Toshizo mit Takeshi Kitano besetzt? Nicht seiner Schönheit wegen. Aber ich musste 50 Darsteller für die Angehörigen der Miliz haben und mein Auswahlkriterium war, dass sie so wirken, als wären sie bereit zu sterben. Mit zwei Ausnahmen ist mir das gelungen.

Die Kostüme der Shinsen-gumi waren hellblau; im Film sind sie schwarz und braun. Soll das dem Kontrast zwischen dem Militär und der einbrechenden Schönheit dienen? Ich wollte die Kleidung der Darsteller farblich uniformieren, damit die Schönheit umso stärker hervortritt. Deshalb habe ich als Kostümdesignerin Emi Wada gewählt, die nur selten fürs japanische Kino arbeitet, die aber viel Feingefühl für Farben hat.



Wieso lassen Sie Sozaburo als erste Aufgabe eine Enthauptung ausführen? Geht es um eine Mutprobe, oder gehört das zum Spiel der Samurai mit Leben und Tod? Das Entscheidende ist nicht die Enthauptung, sondern das Töten an sich, das heisst, dass Sozaburo sofort eine Beziehung zum Tod aufbaut. Alle Samurai müssen ja von Berufs wegen bereit sein, zu töten.

Warum gerade Sozaburo? Sein Freund muss das ja nicht machen. Wohl deshalb, weil der Kommandant meint, Sozaburo habe schon einmal getötet, und so müsse man ihn sofort an die Miliz binden, indem man ihm die Gelegenheit gäbe, wieder zu töten.

Hätte man diese Geschichte schon vor 30 oder 40 Jahren so verfilmen können? Und wäre ausser Ihnen selbst jemand dazu imstande gewesen? Ich hätte sie wohl schon vor 20 Jahren drehen können, aber ausser mir hätte kaum jemand eine solche Geschichte verfilmen wollen oder können.

Weil es ändern am Mut gefehlt hätte? Ja.

Im Film scheinen die Samurai mit der Homosexualität durchaus pragmatisch umzugehen; man hat nicht den Eindruck eines «Tabus», wie es der Titel andeutet. Hat sich denn die Situation hinsichtlich der Homosexualität in Japan seit jener Zeit verschlimmert? Für mich ist die Homosexualität in Japan heute tatsächlich noch mehr tabu beziehungsweise unaussprechlicher als in jener Epoche, in der man pragmatischer damit umging.



Vengo

**Regie: Tony Gatlif
Frankreich/Deutschland/Japan/
Spanien 2000**

Wie in «Gadjo dilo» stehen auch in «Vengo» die Menschen meist auf der Strasse. Doch egal wie weit sie gehen, dem Fluch der Blutrache entkommen sie nicht: «Spiel mir das Lied vom Tod, Gitano!»

Claudia Herzog

Mitten auf einer Strasse im Nirgendwo. Alejandro (Antonio Perez Dechent) sucht mit seinem Handy hektisch nach Empfang. Endlich, auf der Sicherheitslinie, ist der Kontakt hergestellt. Das Handy klingelt. Mario ruft aus Mexiko an und will Musik aus seiner Heimat hören. Also hebt Alejandro das Handy mit ausgestrecktem Arm in den Himmel. Flamenco-Musik erklingt aus einem Autoradio, eine Frauenstimme gesellt sich dazu. Traurigschön singt sie. Alejandro steht ergriffen da, während seine Kollegen die Autos mit wildem Winken zum Anhalten bewegen: «Bitte warten, der Mann telefoniert gerade.»

Eine Szene aus Tony Gatlifs «Vengo», einem Film, in dem es sonst wenig zu schmunzeln gibt. Gatlif führt die Zuschauer mit ruhiger Kamera in eine erstarrte Macho-Welt in der andalusischen Pampa. In eine Welt mit rigider Rollenverteilung und Ritualen, die es einzuhalten gilt und die niemand zu hinterfragen scheint. Der Titel des Films — geschrieben in blutroten Lettern — erinnert, zusammen mit den sepiagetönten Bildern von öden Landstrecken, in denen nur des Mannes karges Wort zählt, an die untergegangene Welt des Wilden Westens. In diesem Fall ist es aber eben der wilde Süden Spaniens, wo sich die Menschen im Stakkato der Flamenco-Gi-

tarre Luft machen. Sie stampfen den Rhythmus mit Füßen, die Arme bewegen sich dazu grazil, wenn die Hände nicht gerade klatschen. Der Gitano setzt zum «Ay» an, dem Schrei des Stolzes, der Liebe und vor allem des Schmerzes. Der Flamenco, die Synthese verschiedenster musikalischer Vermächtnisse in e-Moll, drückt die Sehnsucht dieser Menschen aus, die oft mit ihren Gefühlen allein auf der Strasse im Nirgendwo stehen.

Nach «Latcho drom» (1993) und «Gadjo dilo» (1997) folgt Tony Gatlif auch in «Vengo» den Roma und ihrer Musik. Im Gegensatz zu «Gadjo dilo», einem um Sympathie werbenden Plädoyer für eine weithin unbekannte und deshalb mit Vorurteilen belastete Welt, ist «Vengo» verschlossener und selbstkritischer. Mit ausführlichen Erklärungen hält sich der Film nicht auf und erzählen tut er wenig. Nur so viel: Mario hat sich des Mordes an einem Mitglied einer benachbarten Familie schuldig gemacht und sich nach Mexiko abgesetzt. Die Familie des Ermordeten sieht sich in ihrer Ehre verletzt und fordert das Blut des Mörders oder das seines nächsten Verwandten Caco (Antonio Canales), des Bruders. Dieser selbst kann den Tod seiner Tochter nicht verwinden. Wenn er nicht säuft oder am Grab seines Kindes sitzt, kümmert er sich um den behinderten Sohn seines flüchtigen Bruders. Das mittelalterliche Ritual der Blutrache stürzt Cacos Familie ins Unglück. Der Versuch, sich daraus zu befreien, scheitert.

«Vengo» ist zuerst ein Musikfilm, dessen Soundtrack Reize für alle eingeschworenen Flamenco-Fans bereithält. Die Liste der auftretenden Künstler ist dementsprechend lang, wobei ihre Musik sich meist selbst genügt. Nur wenn die Kamera sich nah an die von Gefühlen überwältigten Gesichter heftet, begreift der Bauch, was der Kopf ohne Spanischkurs für Fortgeschrittene kaum begreifen kann. ■



Libero de Rienzo,
Roxane Mesquida

A ma soeur!

Regie: Catherine Breillat
Frankreich 2001

«Romance» hat Catherine Breillat den Pornografie-Vorwurf eingetragen. Die Geschichte von zwei Schwestern, die auf ganz unterschiedliche Weise entjungfert werden, wirkt nun zahmer – aber auch ernster.

Pierre Lachat

Alles dreht sich um das Motiv der «eingeschlagenen Scheiben». Mit diesem Vergleich umschreibt der deftige Volksmund den Vorgang der Entjungferung. Das derb sprechende Bild von berstendem Glas und von einer Öffnung, die sich anstelle eines schützenden Verschlusses auftut, markiert in «A ma soeur!» den Wendepunkt der Handlung. Es ist die Schrecksekunde, die alles anders, unumkehrbar macht. Es ist auch der Moment, in dem hervortritt, dass es Schlimmeres gibt als den Verlust der Keuschheit, selbst wenn er brachial erzwungen wird. Und symbolisch gesehen kann das Blut, das bekanntlich fließt beim ersten Mal, auch davon herrühren, dass sich jemand an den Splittern verletzt hat.

Ins Vorfeld des entscheidenden Augenblicks, da die Scheibe klirrt und mit ihr die Leinwand, verlegt Catherine Breillat die komische, umständliche Defloration der etwas älteren, aber noch minderjährigen Elena (Roxane Mesquida). Im Nachgang dazu folgt der zweite Akt: abrupt, brutal und knapp. Die Auflösung erzählt, auf was für eine unerwartete Weise die jüngere Schwester, die noch halb kindliche Anaïs (Anaïs Reboux), ihren eigenen Durchbruch zu erleiden hat.

Die Zweiteilung der Fabel ermöglicht

Eros ein reiches, viel sagendes Rollenspiel. Zunächst schlüpft er in die Rolle eines listigen Frechdachs und üblen Mitspielers, der sich durch die Balkontür hereinschleicht und seine angelernten verführerischen Einflüsterungen zum Besten gibt. In der Folge mutiert er zum Strolch und Dämon, der die Hindernisse kurzerhand niedertrampelt, um ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen.

So treffen zwei verschiedene Männer auf zwei verschiedene Mädchen, aber alle vier verhalten sich zueinander wie in Spiegelbildern. Und doch zerfließt nicht alles in einem, sondern die Extreme prallen aufeinander: das Lächerliche, ja Schmierhafte des Sex mit seinen verkrampften Verrenkungen und verlogenen Versprechen und, dem gegenüber, das Traumatisierende und Bodenlose, das er wiederum an sich hat.

Groteskes Lustspiel oder satanische Zerstörung, es scheint für Catherine Breillat nur das eine oder andere zu geben. Demonstrativ verzichtet die Autorin darauf, eine komfortable Mitte dazwischen einzurichten, und sie lässt ihre Heldinnen allein zappeln. Vergeblich sehnt das Publikum die gewohnte erzieherische Abhilfe herbei. Aus bleibt der kluge, erfahrungsgesättigte Ratschlag, wie mit dem Schmerzhafte, aber Unumgänglichen der sexuellen Initiation umzugehen wäre. Heilsam müsste die Lösung sein und mit einem Minimum an Blutvergiessen verbunden. Dutzende von Filmen haben das heikle Motiv schon unter solchen (oft heuchlerisch wohl gemeinten) Vorzeichen abgehandelt. «A ma soeur!» verfährt in allem radikal anders, härter. Indessen, Komödie bedeutet immer auch maskierte

Grausamkeit. Rückwärts, vom schrecklichen Ende her gelesen, wird der versteckte Sinn der Posse um Elenas ersten (windigen) Liebhaber ganz sichtbar. Aus dem Schatten tritt mehr und mehr die kleine Schwester, die anfänglich nur zur Statistin berufen scheint. Anaïs ist mit einer Essstörung geschlagen und wird von der Familie unumwunden als der «Fettfleck» geführt, noch wenn die Mutter von hormonellen Störungen redet.

Doch ein wirkliches Verständnis fehlt, im Gegenteil: Eltern und Schwester leiten ihren Unmut routinemässig auf das übergewichtige Kind ab, das sich trotziger doppelte Portionen schöpft. Von allen die sensibelste Figur, legt Anaïs die unnötigen Kilos sichtlich zu ihrem Schutz an. Entsprechend geht sie als das überlebende Opfer aus dem Schlamassel hervor: Weil sie es versteht, ihre physische und psychische Unschuld zu bewahren, weil sie sozusagen vorgesorgt hat. Ihr ruhiger Blick auf das Treiben der andern, ihr feines Ohr für das Unsichtbare, ihr tierisches Gespür für das Nahende enthüllen die Oberflächlichkeit der Motive, welche die Familie bewegen.

In «Romance» liess Catherine Breillat beischlafähnliche Praktiken mit ungenierter Direktheit und ganz in parodistischem Licht vor der Kamera ablaufen. Der Pornografie-Vorwurf war ihr sicher und verfehlte sein Ziel. «A ma soeur!» zeigt, dass Breillat es nicht nötig hat, nach dieser Richtung weiterzugehen, und wie ernsthaft sie versucht, das Obszöne nur dann abzubilden, wenn es auch wirklich ins Thema schlägt. Die expliziten «Stellen» sind sparsam gesetzt, weil diesmal der Sex seltener ausgeübt und öfter umkreist wird. Er ist, statt in den Leibern, in den Köpfen. ■

Groteskes Lustspiel oder satanische Zerstörung, es scheint nur das eine oder andere zu geben

Omar Epps,
Takeshi Kitano



Brother

Regie: Takeshi Kitano
GB/USA/Frankreich/Japan 2000

Takeshi Kitano betritt Neuland und bleibt doch auf vertrautem Terrain: In einer weiteren Ballade über eines Mannes Reise an sein Lebensende spielt er einen Yakuza, den es nach Los Angeles verschlagen hat.

Thomas Allenbach

Die Schauplätze und Storys wechseln, die Figur bleibt. Kitano ist Kitano, ob er nun einen gewalttätigen Polizisten («Violent Cop», 1989), «Hana-bi», 1997), einen Yakuza («Sonatine», 1993) oder einen Taugenichts («Kikujiro», 1999) spielt. Längst ist alles an ihm typisch, seine ganze Erscheinung ein Label. Mit der beängstigenden Unerschütterlichkeit eines Automaten gehen Beine und Leib den vorgezeichneten Weg. Der Kopf baumelt beiläufig mit, der Blick geht stoisch nach unten oder ins Leere. Sein Grundzustand ist der beiläufigen Meditierens. Die Welt offenbart sich ihm im Blick auf die Schuhspitzen, im Nebensächlichen, in den Dingen des Alltags, die der Zufall so arrangiert, dass man darin eine geheime Form von Ordnung erkennen kann. Schaut man in sein Gesicht, sieht man ins Herz seiner Filme. Ruhe und Eruption: Die linke Hälfte verharrt in reptilienhafter Starre, die rechte wird von Zuckungen erschüttert.

Dieses Doppelgesicht verlässt in «Brother» nun erstmals Japan. Kitanos Figur heisst Yamamoto und ist ein Yakuza, der — aus seinem Tokioter Clan vertrieben — Zuflucht bei seinem jüngeren Bruder Ken (Claude Malik) in Los Angeles sucht. Nach seinem sozialen Tod in Japan ist ihm in

den USA ein Nachleben vergönnt, eine letzte Runde, ein Epilog. In einem Kraftakt führt er auf fremdem Boden die Yakuza-Tradition weiter. Er macht aus des Bruders hilflosem Dealer-Grüppchen eine schlagkräftige brotherhood, organisiert diese nach japanischem Vorbild und erobert mit kompromisslosem Einsatz von Gewalt immer grössere Anteile am lokalen Mafia-Geschäft. Die Expansion ist so lange erfolgreich, bis sein Clan kritische Grösse erreicht und zum ernst zu nehmenden player auf dem kartellierten Markt wird. Mit der Ausweitung des Geschäftsfeldes kommt die operative Leitung nicht mit. Nach einem unfriendly takeover zuviel werden die Emporkömmlinge und ihr Oberhaupt, das zunehmend den Blick für die Realität verloren hat, in einem letzten Gefecht aufgerieben. Und Yamamoto tritt in einer Szene ab, die seiner würdig ist. Vielleicht hat er gar nichts anderes gesucht als dies: das richtige Ende. Wie in einem amerikanischen Film.

Ein Mann, ein Weg, ein Ende: Wie Yamamoto dem Yakuza-Code, blieb Takeshi Kitano bei seinem Absteher in die USA seiner künstlerischen Haltung verpflichtet (allerdings musste er den ursprünglich dreistündigen Film auf rund 110 Minuten kürzen). So finden sich denn in «Brother», der allerdings nicht die Qualität eines Meisterwerks wie «Hana-bi» hat, all die Elemente wieder, die charakteristisch sind für sein Oeuvre. Wieder also dieses Wechselspiel von Ruhe und eruptiver Gewalt, von Brutalität und kindlicher Verspieltheit, von schicksalhafter Einsamkeit und zufälliger Schönheit. Wieder Körper, die in einem irren Totentanz unter Kugeln zucken; lyrische Momente, in denen die

Kamera in Alltagsbeobachtungen versinkt und zum Beispiel dem Flug eines Papierfliegers folgt; wieder Schiessereien, die nur indirekt als flackernde Lichtspiele gezeigt werden und explizite Gewaltszenen, die weh tun; und wieder jene Idyllen, in denen Gangster übermütig am Strand herumtollen, sodass man ihnen unwillkürlich die Unschuld zugesteht, die sonst Kindern vorbehalten scheint.

Ähnlich wie in Jim Jarmuschs «Ghost Dog: The Way of the Samurai» (1999) lebt der Einzelgänger auch in «Brother» dank einer Freundschaft weiter. Der Schwarze Denny (Omar Epps) wird zu Yamamotos Vertrautem und übernimmt (in einer Szene, die allerdings nicht zu den Glanzpunkten des Films zählt) sein materielles Erbe. Von einer spirituellen Hinterlassenschaft zu sprechen fällt hingegen schwer. Denn im Gegensatz zu Jarmuschs Samurai mit dem sanften Gesicht von Forest Whitaker ist Kitanos Figur kein edler Kämpfer, der mit den Tauben spricht und in seinem Weltbild aufgehoben ist, sondern ein existenziell Einsamer, ein Ausgestossener, einer, der sich an einem überkommenen Code festhält, weil er nichts anderes kennt. Nur zu gut passt die Sinnlosigkeit des expansiven Kampfes um Marktanteile zu den absurd wirkenden rituellen Formen von Fremd- und Selbstbestrafung und den rigiden Unterwerfungs- und Umgangsformen, die der Yakuza-Welt Grösse verleihen sollen. Von der Samurai-Ethik aber ist nicht mehr als die Form geblieben. Einmal, nach einer Schiesserei, arrangiert Kitano die Leichen derart, dass sie das japanische Schriftzeichen für Tod bilden. «Brother» ist ein Film, der seine Botschaft mit Körpern schreibt. ■

Schaut man in Takeshi Kitanos Gesicht, sieht man ins Herz seiner Filme