

Der kalte Blick

VON ANDRÉ WENDLER

Im ohnehin schon etwas schrägen Milieu der konservativen weißen Oberschicht Südafrikas spielt Olivier Hermanus' Spielfilm „Beauty“, der im letzten Jahr in Cannes die „Queer Palm“ gewann. Noch schräger ist der Verlauf der Geschichte, in der ein voyeuristisch auf einen jungen Mann fixierter Familienvater kein Ventil für Begierde und Aggression findet. Die handgreifliche Tod-in-Venedig-Variante startet am 8. März in den Kinos.

■ Alles beginnt auf einer unauffälligen Hochzeit: schön gekleidete Gäste, Blumensträuße, Sektgläser, Frauen mit etwas ausgefalleneren Frisuren, Männer in belanglos-feierlichen Krawatten, ein Brautpaar, Geschenke, Küsschen. Es könnte alles ganz normal sein, das Glück der heterosexuellen Mittelschicht. Noch bevor ich aber weiß, in welchen Abgrund mich der Film gleich schauen lässt, ohne ich, dass es mit der Normalität hier nicht so weit her sein kann, wie es auf den ersten Blick scheint. Die Farben sind, wie später im ganzen Film, auffällig matt, ertränkt in einem hoffnungslosen Beige und verwaschenem Taubenblau. All das Lächeln, all die zauberhaften Kleider sehen irgendwie falsch aus. Die Kamera schwenkt sehr langsam und sehr gleichmäßig nach links, überblickt die ankommenden Gäste und kommt auf einer geöffneten Doppeltür zum stehen, vor der das Hochzeitspaar Glückwünsche entgegen nimmt. Kurz bleibt das symmetrische Bild mit der Tür in der Mitte stehen, bevor ein Zoom sehr langsam auf die Mitte des Bildes zielt. Gleichzeitig verlagert sich die Schärfe hinter all die fröhlichen Menschen, die das schrumpfende Bildfeld bevölkern. Immer weniger beige Menschen sind in diesem Bild und wir sehen, was sich in dem Mittelpunkt befindet, auf den sich das Bild zu bewegt. Es ist ein etwas pausbäckiger und ziemlich gutaussehender junger Mann, der gerade mit zwei blonden Frauen spricht und scherzt. Er sieht sich um, grüßt hierhin und zwinkert dorthin. Schnitt. Ein anderer, älterer Mann in Nahaufnahme blickt ebenfalls in die Richtung der Kamera und ich bin genötigt, die vorherige Einstellung als seinen Blick zu interpretieren. Schnitt zurück. Der junge Mann schaut nach rechts, nach links und plötzlich direkt in die Kamera. Sofort Schnitt auf den anderen Mann. Dieser wendet sich unmittelbar ab und vermeidet es, wieder in die Richtung der Kamera, in die Richtung dieser anderen Einstellung und also in Richtung des jungen Mannes zu blicken.

Ich weiß nach diesen knappen vier Minuten noch nicht, was der ältere François dem jüngeren Christian später antun wird, aber ich weiß aus den präzise gefilmten Bildern, dass alles an dieser Begegnung vom ersten Moment an falsch ist und bis zum letzten Augenblick falsch bleiben wird. Ich weiß, dass es mit Liebe nichts zu tun hat, ich weiß, dass es mich schrecklich peinigen wird und ich weiß, dass ich vor diesen Bildern am liebsten flüchten würde, so wie Christian das unbedingt tun sollte. Die maschinenhafte Gleichförmigkeit des Schwenks und des Zooms, die im Schnitt als Blick eines Menschen ausgegeben werden, haben nichts Menschliches an sich, so wie François jede Menschlichkeit verlieren wird. Die Vorstellung, ein so präzise geführter Kamerablick sei eine menschliche Wahrnehmung, ist eine so offensichtliche und mit Ruhe vorgetragene Lüge, wie François sie ständig an seine Mitmenschen verteilt.

Immer wieder verknüpft der Film ähnliche Überwachungsbilder mit dem Blick von François: am Strand, an dem Christian mit einer jungen Frau liegt, in einem Restaurant, wo zwei Männer miteinander sprechen und sich küssen. Die Kamera bleibt jederzeit kalt und unbe-

teiligt. Sie nimmt den verrauschten Porno, in dem zwei gut aussehende Boys mechanisch miteinander ficken, mit der selben Gleichgültigkeit zur Kenntnis wie die animalisch grunzenden Männer, die es vor dem Fernseher miteinander treiben. Bevor die Figuren des Films irgendeinen Ort in einen Schauplatz von Gefühlen, Hoffnungen, Ängsten verwandeln, ist die Kamera oft schon da: sie liegt in einem Auto, in das gleich jemand einsteigen wird, sie steht in einem Büro, das gleich einer betritt, sie hat sich schon in einem noch leeren Hotelzimmer niedergelassen. Und wenn die Filmfiguren längst schon wieder weg sind, glotzt die Kamera mit der gleichen Neutralität in die Gegend: ob hier gerade etwas geschehen ist, oder ob gleich etwas geschehen wird, spielt für automatische Bildaufzeichnung keine Rolle. Die erfüllten oder enttäuschten Konventionen der Montage und die erfüllten oder enttäuschten Erwartungen der Zuschauer_innen sind es, die all das mit Sinn überfluten.

Dem Film gelingt es, beide Seiten dieses sehr schmalen Grades gleichermaßen zu denken und zu erfüllen. Während man ihn nämlich oberflächlich als eine jener schlimmsten filmischen Katastrophen sehen könnte, die ihre Zuschauer_innen dazu nötigt, sich mit den Motiven und Gedanken eines Vergewaltigers zu identifizieren oder sie nachzuvollziehen, tut er genau das Gegenteil. Man glaubt nur, seine Blicke zu teilen. Was wie Point-of-View-Shots aussieht, sind in Wirklichkeit die Bilder einer Kamera und eine Montage, die nur deshalb den Mut und die Kraft finden, das Schrecklichste festzuhalten, weil sie dem blutenden und fast toten Gesicht Christians mit der selben Kälte begegnen, wie den Maschinen eines Sägewerks, Wassertanks vor einem Farmhaus oder Tankern in der Bucht von Kapstadt. Die filmisch falsche Nähe zu den Blicken und dem leeren Starren des Täters erlaubt uns, ihn zu sehen, ohne uns unfreiwillig mit ihm zu verbünden. Man kann in diesem Film etwas verstehen: dass sich das Unmenschliche, was sich dort auf der Leinwand abspielt, nicht allein mit Menschlichkeit begreifen lässt. Dass die Unterschiede winzig klein werden, wenn wir es dennoch versuchen, und dass wir die Hilfe des Kinos dankbar annehmen sollten bei dem Versuch, zu verstehen, was Menschen allein nicht begreifen können. ■



Beauty
von Oliver Hermanus
ZA/FR 2011, 105 Minuten,
Englisch-Afrikaans mit dt. UT
Pro-Fun Media, www.pro-fun.de

Im Kino
ab 8. März 2012