

# Friedlose Koexistenz : vers le sud von Laurent Cantet

Autor(en): **Midding, GERhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 273

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864510>

## **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.

# Friedlose Koexistenz

VERS LE SUD von Laurent Cantet



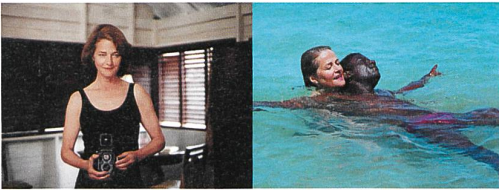
**Laurent Cantets neuer Film kreist um drei reifere Nordamerikanerinnen, die auf der Suche nach jüngeren Liebhabern jedes Jahr nach Haiti reisen.**

Die Titel seiner Filme findet Laurent Cantet meist mitten im Arbeitsleben. Er verwendet sie mit melancholischer Ironie. *RESSOURCES HUMAINES* heisst sein Regiedebüt, was sich mit Personalabteilung übersetzen lässt, aber auch in der wörtlichen Bedeutung zu verstehen ist: die menschlichen Ressourcen, die im Zuge der Globalisierung nicht mehr ausgeschöpft werden, sondern für die Manager zu einer Last geworden sind. *L'EMPLOI DU TEMPS*, der Titel seines zweiten Langfilms, bedeutet Terminkalender. Aber seit die Hauptfigur, ein Firmenberater, arbeitslos wurde, ist sein Kalender leer.

*VERS LE SUD* verweist einerseits auf ein ökonomisches Gefälle: Am Beispiel des Sextourismus erkundet er die Machtverhältnisse zwischen Norden und Süden. Zugleich beschreibt der Titel auch eine Sehnsuchtsbewegung. Cantets neuer Film kreist um drei reifere Nordamerikanerinnen, die auf der Suche nach jüngeren Liebhabern jedes Jahr nach Haiti reisen. Er basiert auf drei Novellen des Haitianers Dany Laferrière, die unter

dem beziehungsreichen Titel «*La Chair du maître*» erschienen und Ende der siebziger Jahre, unter der Schreckensherrschaft von Jean-Claude «*Baby Doc*» Duvalier, angesiedelt sind. Ellen, eine Professorin aus Boston, ist die Bienenkönigin einer Ferienkolonie unweit von Port-au-Prince. Sie steht im Zentrum dieser Enklave, ist als Veteranin schon fast ein Teil der Landschaft geworden. Ihr Favorit, dessen Gunst sie sich Jahr um Jahr versichert, ist der achtzehnjährige Legba. Mit der Ankunft der etwas jüngeren Südstaatlerin Brenda hat sie jedoch eine Rivale bekommen. Brenda ist nach Haiti zurückgekehrt, um den *garçon magique* (wie er bei Laferrière genannt wird) wiederzusehen, der ihr vor drei Jahren, im Alter von fünfundvierzig, ihren ersten Orgasmus beschert hat.





**Cantet zeigt nie eine filmische Passage zwischen dem Hotel und der Stadt; es scheint keine Verbindung zwischen ihnen zu existieren.**

### Tauschhandel der Gefühle

Gegenüber Cantets früheren Filmen, die sich mit der Frage beschäftigten, wie der Beruf die Identität formt, wie sich mit der Arbeit zugleich Stolz und Selbstwertgefühl verbinden, nimmt *VERS LE SUD* eine Blickverschiebung vor. Er zeigt einen komplexen Tauschhandel der Gefühle. Mit der Kategorie der Prostitution ist er nur höchst unzureichend beschrieben; die jungen Männer mag der Film nicht auf ihren Status als Gigolo reduzieren. Zwar werden sie mit Geschenken bedacht und verstohlen auch mit Dollars. Aber die Vertrautheit, die zwischen ihnen und den weissen Frauen besteht, beruht nicht allein auf Sex. In einer der schönsten Szenen kehrt der Gefährte der Kanadierin Sue nachts von seiner Arbeit als Fischer heim und legt sich aufs Bett, dabei sorgfältig darauf achtend, sie nicht im Schlaf zu stören.

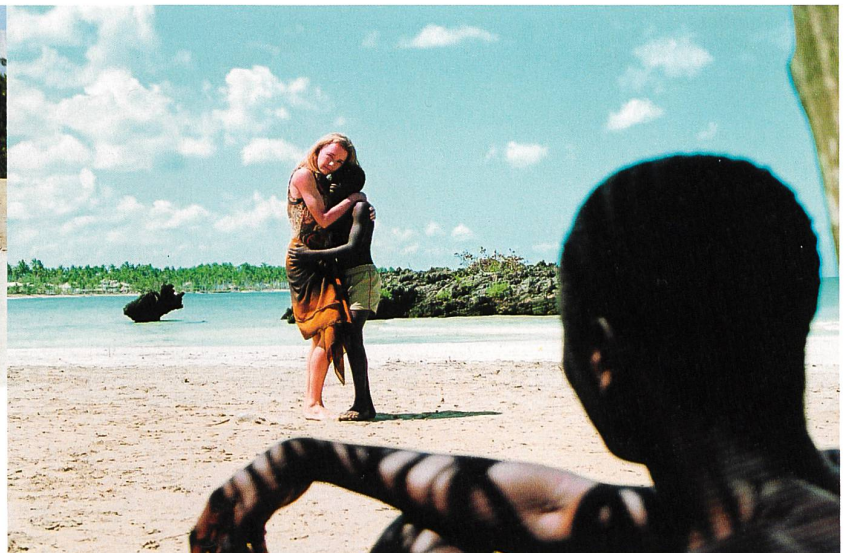
Die Sanftheit und Ruhe des Erzählgestus, das Fehlen moralischer Empörung und Verurteilung, hat während der letztjährigen Premiere des Films in Venedig nicht wenige Kritiker verstört. Cantet erschliesst sich das heikle Thema mit Zurückhaltung und Diskretion. Die Kamera *Pierre Milons* verweilt nicht lange auf dem Nebeneinander der jungen Männer- und reiferen Frauenkörper; es gebirgt dem nüchternen Film, wenn nicht an Sinnlichkeit, so doch an Fleischlichkeit. Er schöpft seine Ambivalenz aus der Erkundung der Seelenlagen, der Offenbarung von Innenleben.

Die Monologe, in denen die Frauen die Kamera direkt adressieren, um ihr ihre Motive und Erfahrungen anzuvertrauen, sind vielleicht eine etwas wohlfeile Methode, um sie zu charakterisieren. Cantet und sein Co-Autor *Robin Campillo* haben dies Verfahren der Titel stiftenden Novelle entlehnt, die aus den Selbstzeugnissen der Frauen komponiert sind. Ellen ist dabei die Einzige,

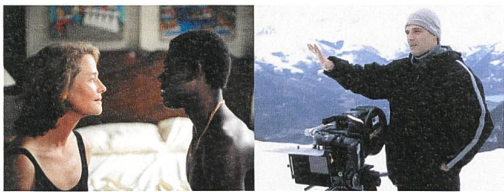
die sich nicht der Kamera zuwendet. Sie scheint vielmehr über deren Bewegung zu gebieten, lässt sie folgen. Scheinbar wahrt sie darin ihre Autorität, kaschiert aber nur ihre Angst, die eigene Maske fallen zu lassen und sich ihre Verletzbarkeit einzugestehen. Legba enthält der Film diese Ausdrucksmöglichkeit vor. An seiner Stelle spricht Albert, der Oberkellner des Hotels, und umreisst – als Gegenentwurf zur Selbstbezogenheit der Frauen-Monologe – die politische und historische Situation seiner Heimat.

### Zwei Arten von Schmerz

Der soziale und filmische Raum sind in Cantets Filmen stets präzise vermessen, die Grenzlinien rigide gezogen. *RESSOURCES HUMAINES* hat er gleichsam vor verschlossenen Türen erzählt: das Eindringen, das Begehren nach Zutritt ist der entscheidende dramaturgische Impuls seines Regiedebüts; welch brutale Rationalisierungsmaßnahmen die Firmenleitung beschlossen hat, bleibt der Kamera zunächst verborgen. In *L'EMPLOI DU TEMPS* scheint demgegenüber grosse Transparenz zu herrschen, Büros und Wohnungen sind offen einsehbar, Fensterscheiben gewähren einen klaren Blick von Aussen. Aber er ist nicht unverstellt, sondern gebrochen. Das Glas schafft Distanz. Auch die Figuren in *VERS LE SUD* meint man mitunter durch eine Glasscheibe zu betrachten, eine sachte Unschärfe, Entrücktheit ist dem Kamerablick zueigen. Die Einstellungen in der Ferienkolonie betonen regelmässig architektonische Rahmen innerhalb des Bildkaders und kennzeichnen sie als eine abgeschirmte, hermetisch verschlossene Welt. Cantet zeigt nie eine filmische Passage zwischen dem Hotel und der Stadt; es scheint keine Verbindung zwischen ihnen







## «Für mich geschieht das Wichtige vor der Montage»

Gespräch mit Laurent Cantet

zu existieren. Das Alltagsleben der Haitianer wird kaum ins Bild gerückt, allenfalls später, als der Film *Legba* einmal in sein herkömmliches Umfeld folgt. Ein Fußballspiel verliert dabei augenblicklich seine Ausgelassenheit, als die Tonton Macoute auftauchen, jene Miliz, mit der schon «Papa Doc» Duvalier seine Macht sicherte und die nach wie vor den öffentlichen Raum durch Terror kontrolliert.

Den Widerspruch zwischen dem kulturellen Reichtum und der wirtschaftlichen Armut zu entdecken, ist im Reisearrangement der Touristen nicht vorgesehen. Als *Legba* von den Tonton verfolgt wird, zeigen die gegenseitigen Schuldzuweisungen der Frauen, wie sehr sie die Realitäten verkennen. Ihre Sorge um den Verschwundenen ist besitzergreifend. Cantet erblickt darin nicht nur Frivolität und Ignoranz, er nimmt die Verletzungen und Enttäuschung der daheim unbeachteten Frauen schliesslich ernst. Aber er zeigt auch, dass sie in der Fremde nichts riskieren müssen. «Touristen sterben nie», sagt am Ende ein Beamter zu Ellen.

Gerhard Midding

### Stab

Regie: Laurent Cantet; Buch: Laurent Cantet, Robin Campillo, nach drei Novellen von Dany Laferrière aus dem Band «La chair du maître»; Kamera: Pierre Milon; Schnitt: Robin Campillo; Ausstattung: Franckie Diago; Kostüme: Denis Spoudouklis; Ton: Claude Lahaye; Tonschnitt: Valérie Deloof, Agnès Breitter

### Darsteller (Rolle)

Charlotte Rampling (Helen), Karen Young (Brenda), Louise Portal (Sue), Meno-ty César (Legba), Lys Ambroise (Albert), Jackson Pierre Olmo Diaz (Eddy)

### Produktion, Verleih

Haut et Court, les Films Séville, France 3 Cinéma, Studio Canal; Produzenten: Caroline Benjo, Carole Scotta, Simn Arnal-Szlovak; Co-Produzenten: John Hamilton, David Reckziegel, Valérie Lonergan. Frankreich 2005. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Alamo Film, München

**FILMBULLETIN** Weshalb haben Sie die erste Szene des Films nicht aus der Perspektive der weiblichen Hauptfiguren erzählt, sondern aus der des haitianischen Hotelangestellten?

**LAURENT CANTET** Das war schon im Drehbuch so vorgesehen. Ich wollte, dass die Geschichte sozusagen schon vor der Fiktion beginnt, vor der Ankunft der Touristinnen. Damit bereite ich das Terrain. Port-au-Prince erscheint mir wie ein fiktiver, realitätsentrückter Ort. An ihm herrscht ein gesellschaftliches Durcheinander, in dem sich die Figuren zurechtfinden müssen. Natürlich wollte ich in dieser Szene schon Spuren auslegen zu den Themen, die mich später beschäftigen werden. So taucht eine Mutter auf, die Albert ihre Tochter anbietet. Es bleibt unbestimmt, zu welchem Zweck – vielleicht als Geliebte, möglicherweise auch zur Adoption –, auf jeden Fall will sie aber verhindern, dass sie in die Hände der Tonton Macoute fällt.

**FILMBULLETIN** Für das Drehbuch haben Sie drei Kurzgeschichten adaptiert. Was für Auswirkungen hatte das für die Struktur des Films?

**LAURENT CANTET** Diesen Film kann man nicht linear erzählen. Die Welt, die in ihm geschildert wird, ist komplexer als alles, was man sich auf dem Papier ausdenken kann. Der Film ist aus etwa zwanzig Situationen aufgebaut, aus Sequenzen, die nicht direkt miteinander verbunden sind. Es gibt Ellipsen, Brüche. Ich wollte, dass die einzelnen Sequenzen sich wie Reime aufeinander beziehen. Es gibt Korrespondenzen zwischen den Figuren, ihren unterschiedlichen Wegen. Das sind aber eher informelle Brücken. Die Kohärenz des Films sollte nicht unbedingt auf einer dramaturgischen Logik beruhen.

