

White God / Fehér isten : Kornél Mundruczó

Autor(en): **Vidovi, Patricia**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 348

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863551>

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.

White God Fehér isten



Regie: Kornél Mundruczó; **Buch:** Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi, Kata Wéber; **Kamera:** Marcell Rév; **Schnitt:** Dávid Jancsó; **Ausstattung:** Márton Ágh; **Musik:** Asher Goldschmidt. **Darsteller (Rolle):** Zsófia Psotta (Lili), Sándor Zsótér (Vater), Lili Monori (Bev), Lili Hováth (Lilis Mutter), Kornél Mundruczó (Restaurantbesitzer), László Gálffy (Musiklehrer), Erwin Nagy (Metzger). **Produktion:** Proton Cinema; Viktória Petrányi, Eszter Gyárfás. Ungarn, Deutschland, Schweden 2014. **Dauer:** 121 Min. **CH-Verleih:** Arthouse, Zürich; **D-Verleih:** Delphi Filmverleih, Berlin

Kornél Mundruczó

Wer mit der Serie *Lassie* aufgewachsen ist, weiss, dass das Heimweh eines Hundes einen zu Tränen rühren kann. Und es ist kein grosses Geheimnis, dass das nur deshalb so gut funktioniert, weil Tiere mehr über die menschliche Gefühls- und Verhaltenswelt erzählen als über ihre eigene. Kornél Mundruczó nutzt diese Strategie in *White God* und stellt der 13-jährigen Lili den treuen Weggefährten Hagen zur Seite, einen verspielten Mischlingshund, der sich schnell als eigentlicher Protagonist und Charakterdarsteller entpuppt.

Das Drama bahnt sich schon zu Beginn auf einem Parkplatz an, als das Scheidungskind Lili für drei Monate in die Obhut ihres Vaters Daniel übergeben wird, da ihre Mutter mit dem neuen Lebensgefährten zu einer Kongressreise aufbricht. Dumm nur, dass in der elterlichen Organisation scheinbar unerwähnt blieb, dass inzwischen ein zusätzliches Familienmitglied auf der Rückbank sitzt. Zwischen Daniel und Hagen ist es alles andere als Liebe auf den ersten Blick. Als Lebensmittelprüfer beurteilt Daniel Tiere in erster Linie nach ihrer Eignung zum Verzehr und nicht nach Kuschelqualitäten. Hinzu kommt, dass sich Hagens Existenz schnell zu einem tatsächlichen Problem entwickelt, weil einem neuen Gesetz zufolge eine Hundesteuer für Mischlinge anfällt. Weshalb sich Daniel vehement gegen diese Zahlung wehrt, bleibt offen. Als Folge seiner Sturheit (wohl auch im Sinn der Filmdramaturgie) wird der Hund auf der Strasse ausgesetzt und seinem Schicksal überlassen. Ab diesem Moment spaltet sich die Handlung in zwei Stränge, in denen wir

Lilis Emanzipation von der väterlichen Erziehung sowie Hagens Weg durch die rauen Strassen Budapests beobachten. Im Zuge eines «Säuberungsauftrags» ist er als umherstreunender Mischling in der Stadt freiwild. Hagen wird nach einer abenteuerlichen Odyssee schliesslich an einen Hundetrainer verkauft, der ihn zu einem Kampfhund abrichtet und für illegale Wetten einsetzt. Hagen gelingt die Flucht, und ausgestattet mit einem gefährlichen Aggressionstrieb sowie dem Wunsch nach Rache tritt er – gemeinsam mit einer Armee befreiter Artgenossen – seine Heimreise an.

Wenn die Einkaufspassage plötzlich von einem Heer an sprintenden Vierbeinern geflutet und verwüstet wird, ist das ein beeindruckendes visuelles Spektakel. Mundruczó arbeitete für den Film mit etwa 250 Hundestatisten und verzichtete dabei nahezu komplett auf Computeranimation. Stattdessen waren sechs Kameras und rund fünfzig Hundetrainer im Einsatz. Der Film zwingt den Betrachter auch immer wieder in die Perspektive eines Hundes, allein schon durch die zahlreichen Point-of-View-Shots aus Hundesicht. Wie überquert man als Hund eine vierspurige Schnellstrasse? Und was empfindet ein Hund, nachdem er zum ersten Mal einen Artgenossen totgebissen hat? Die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem scheinen im Film fließend – vor allem wenn man weiss, dass ein Grossteil des Hundegebells von zwei Synchronsprechern stammt. Auch die Drehplanung ist bezeichnend: von den 55 Drehtagen wurden 40 Tage allein den Hunden gewidmet. Den Tieren wird damit bewusst mehr psychologische Tiefe zugesprochen als den zum Teil seltsam flach bleibenden menschlichen Figuren.

Vielleicht rettet sich *White God* mit seiner überspitzten Figurenzeichnung in die Lesart einer Gesellschaftsparabel, in der es um ein allgemeingültiges Porträt von Minderheiten und das Auflehnen gegen bestehende Machtstrukturen geht. Wenn Lilis Blick in den väterlichen Kühlschrank nur auf rohes Fleisch trifft, mag das zwar nicht so recht zu einer Figur passen, die in ihrer bürgerlichen Altbauwohnung vor Kunstdrucken zu Abend isst. Es unterstützt jedoch das Bild der sozialen Ordnung im Film, die sich auf den simplen Imperativ «fressen oder gefressen werden» reduziert. *White God* bezieht sich weniger auf filmische Referenzbeispiele wie *White Dog* (1982) von Sam Fuller, nimmt vielmehr Bezug auf eine Passage aus J. M. Coetzees Roman «Schande», dessen Handlung kurz nach der Aufhebung der Apartheid spielt. Der afrikanische Farmhelfer, der eine Tierpension betreut, bezeichnet sich darin selbst ironisch als «Hunde-Mann». Mundruczó überträgt die Verhandlung von Rassendiskriminierung und Menschlichkeit anhand des Tierischen in einen (ost)europäischen Kontext und rückt durch die Hunde die Genealogie des Bastardentums in den Fokus. Aus der Perspektive des Hundes wird der Mensch zum weissen Gott.

Wie bereits in seinen (zum Teil morbiden) Vorgängern *Schöne Tage*, *Delta* oder *Tender Son: Das Frankenstein-Projekt* widmet sich der ungarisch-rumänische Regisseur wiederholt Themen wie Inzest, familiäre Abstammungsverhältnisse und Identität. Er bezeichnet sich selbst als Grenzgänger, der als

Film-, Theater- und Opernregisseur gern mit Genres experimentiert. Als Teil der von ihm proklamierten *Generation Zero* steht er für ein neues Kino in Ungarn und ist auch einer seiner prominentesten Vertreter. In *White God*, seinem bisher «ungarischsten Film», wie er sagt, bewahrt sich Mundruczó seine Vorliebe für bedeutungsschwangere Stoffe. Trotzdem driftet der Film durch seine Parabelstruktur nicht allzu sehr ins Nebulöse ab. Das musikalische Leitmotiv, das Lili auf ihrer Trompete einstudiert, spricht für sich: Franz Liszts Ungarische Rhapsodie Nr. 2 (auch bekannt für ihre sogenannte «Zigeuner-Moll-Tonleiter») kann als subtiler Seitenhieb auf die gegenwärtige Situation Ungarns respektive das Wiedererstarken der rechts-populistischen Partei gelesen werden. Mundruczó ist nicht der Einzige, der die Gefahr einer Zirkularität der historischen Vergangenheit erkennt, die sich im Umgang mit ethnischen und politisch andersdenkenden Minderheiten äussert. *White God* vermag zwar mit beeindruckenden Bildern, den politischen Anspielungen und der überraschend facettenreichen Mimik eines Hundes zu überzeugen. Doch reicht er mit seinem versöhnlichen Ende doch nicht an die innere Komplexität der aufgeworfenen Fragen heran. Und die Rettung durch einen deutschen Nibelungenheld wirkt in seiner romantischen Versponnenheit dann doch zu offensichtlich einer intellektuellen Feder entsprungen.

Patricia Vidović

Que horas ela volta? *The Second Mother*



Regie, Buch: Anna Muylaert; **Kamera:** Bárbara Alvarez;
Schnitt: Karen Harley; **Ausstattung:** Marcos Pedroso,
Thales Junqueira; **Kostüme:** André Simonetti, Claudia Kopke;
Musik: Fabio Trummer, Vitor Araújo; **Ton:** Gabriela Cunha.
Darsteller (Rolle): Regina Casé (Val), Michel Joelsas (Fabinho),
Camila Márdila (Jessica), Karine Teles (Barbara), Lourenço
Mutarelli (Carlos), Helena Albergaria (Edna).
Produktion: Gullane; Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora
Ivanov, Anna Muylaert. Brasilien 2015. **Dauer:** 111 Min.
CH-Verleih: Filmcoopi; **D-Verleih:** Pandora Filmverleih

Anna Muylaert

«Sie war im Pool? Jesus Maria!» Jessica bringt mit ihrer Ankunft in São Paulo die Welt ihrer Mutter Val völlig durcheinander. Die dunkelhäutige Val ist seit langem Nanny und Hausangestellte im Haus einer reichen weissen Familie: des Intellektuellen und Künstlers Carlos, der erfolgreichen Geschäftsfrau Barbara und ihres Sohns Fabinho, der kurz vor dem Studium steht. Seit Fabinho klein war, kümmert sich Val liebevoll um ihn. Dass sie eine Tochter im selben Alter hat, die sie als Kleinkind bei Verwandten im Nordosten des Landes zurückliess, erfahren wir bereits in der Eröffnungssequenz, einer Rückblende in die Anfänge von Vals Anstellung: Sie spielt mit dem kleinen Fabinho am Swimmingpool, alles erscheint friedlich und perfekt, bis der Kleine seine vielbeschäftigte Mutter vermisst. Val tröstet ihn, kann aber im nächsten Augenblick ihre eigene Tochter am Telefon nicht beruhigen, denn sie wird nie nach Hause zurückkehren.

Der vierte Spielfilm von Anna Muylaert geht der Frage nach, welchen Stellenwert die Mutter in der brasilianischen Gesellschaft hat, und weitet diese Frage auf die verdrängten Klassenunterschiede aus. Muylaert begann 2003 an ihrem Drehbuch zu arbeiten, nach der Wahl von Präsident Lula, als sich vieles zu verändern begann. Doch in Brasilien ist die dunkle Hautfarbe fast automatisch mit Armut verbunden. Die «democracia racial» ist ein Mythos geblieben, denn die Abschaffung von Rassenzuschreibungen kann Rassismus nicht verhindern, im Gegenteil, sie erschwert eine echte Diskussion und Kritik.

Vals Leben scheint in Ordnung zu sein. Sie wird von ihren Arbeitgebern herzlich behandelt, und für Fabinho ist sie die wichtigste Bezugsperson. Auch ihre schüchterne Frage, ob ihre unterdessen erwachsene Tochter Jessica für eine Zeit lang bei ihr wohnen darf, wird zunächst mit Selbstverständlichkeit bejaht. Die ungeschriebenen Gesetze, die die Schichten trennen, werden aber bald offenkundig. Val bewohnt in der Villa ein bescheidenes Zimmer und hat sonst keinen Platz im Haus. Auch die Küche, von der aus sie die Diskussionen am Esstisch im Wohnzimmer belauscht, wird von der Familie beansprucht. Vor allem aber anhand des Swimmingpools verhandelt Muylaert die sozialen Unterschiede. Der Pool ist für Angestellte tabu, er ist das Privileg der Weissen, die Errungenschaft, die man Jessica bei ihrer Ankunft stolz präsentiert. Als Jessica später im Spiel mit Fabinho im Pool landet, sind alle entsetzt, die Poolbesitzer wie auch Val, die die Regeln verinnerlicht hat. Senhora Barbara gibt daraufhin die Order, das Wasser abzulassen und den Pool zu säubern, wegen einer Ratte, die sie darin gesehen haben will.

Jessica überschreitet vom ersten Augenblick an Grenzen, mit einem Selbstbewusstsein, das die weisse Oberschicht verwundert und Senhor Carlos fasziniert. Sie vertritt eine neue Generation, die sich selbstverständlich im luxuriösen Gästezimmer niederlässt und die weiss, dass sie durch Bildung sozial aufsteigen kann. Dass Jessica Architektur studieren und damit die Gesellschaft verändern will, wird von der Familie zunächst belächelt. Muylaert setzt die Architektur auch auf filmischer Ebene als Symbol für