

Erzählung – Drama – Tyrannenmord

Grandiose Schauspielerexperimente

Aujourd'hui und *Cesare Deve Morire* auf der Berlinale 2012

Das Thema Revolution hält sich. In dem französisch-senegalesischen Wettbewerbsbeitrag *Aujourd'hui (Tey)/Heute* von Alain Gomis geht es nicht zuletzt um eine afrikanische Art und Weise des Erzählens. Am Rande der poetischen **Erzählung** von einem letzten Tag, gibt es auch Szenen eines revolutionären Protestes in den Straßen von Dakar. Vor allem erzählt dieser Film mit Bildkompositionen. Saul Williams als Satché bietet in jeder neuen Einstellung eine andere Gefühlsebene an. Das ist ziemlich virtuoses Schauspielerkino.



Das Shakespeare-Drama *The Tragedie of Julius Caesar* handelt bekanntlich vom **Tyrannenmord** und einem Volksaufstand. Die italienischen Gebrüder Paolo und Vittorio Taviani, Veteranen des italienischen Kinos, haben die Tragödie mit Häftlingen eines Gefängnisses in Italien inszeniert. Theateraufführungen mit inhaftierten Straftätern sind nicht ganz neu. In der Haftanstalt Tegel gibt es ähnliche Projekte. Aber die Gebrüder Taviani haben ein bescheidenes Meisterwerk geschaffen. Sie zeigen nämlich, wie die Inhaftierten in ihre Rollen verwickelt werden.



Bei beiden Filmen handelt es sich im Grunde um **Schauspielerexperimente**. Saul Williams ist in den USA geboren und dort ein bekannter Musiker und Rapper. Dass er ganz großes Kino können könnte, war bisher offenbar nicht bekannt. Die Inhaftierten im italienischen Beitrag sind keine Schauspieler. Man könnte also davon sprechen, dass sie Laiendarsteller sind. Doch es gehört zur Kunst der Gebrüder Taviani genau diese Grenzen zwischen Schauspieler und Amateur, Dokumentarfilm und Drama von Anfang an in Frage zu stellen. Sind das nun unglaublich gute Schauspieler, die spielen wie Amateure im Knast in einem Casting zwei verschiedene Emotionen vorführen? Oder sind das verurteilte Straftäter, die eine gehörige Portion schauspielerisches Talent haben?



Aujourd'hui inszeniert, noch bevor die Handlung beginnt, das **Erzählen** des Kinos auf der Leinwand selbst. Ein graues Meer füllt die Leinwand aus. Und dann spricht eine Stimme aus dem Off davon, dass sie nun eine Geschichte erzählen wird. Im Hintergrund hört man einen Kinder- oder Schulchor. Diese Eröffnungsszene ist das Setting für den Film. Denn der Film erzählt von einem Mann, der aus den USA oder Frankreich zu seiner Familie in den Senegal zurückgekommen ist, einen Tages aufwacht und weiß, dass er sterben wird. In den nächsten fast 86 Minuten wird sich alles um das Sterben drehen. Das Sterben spielt sich narratologisch zwischen dem Aufwachen im Haus der Mutter und dem Einschlafen neben der Ehefrau ab.



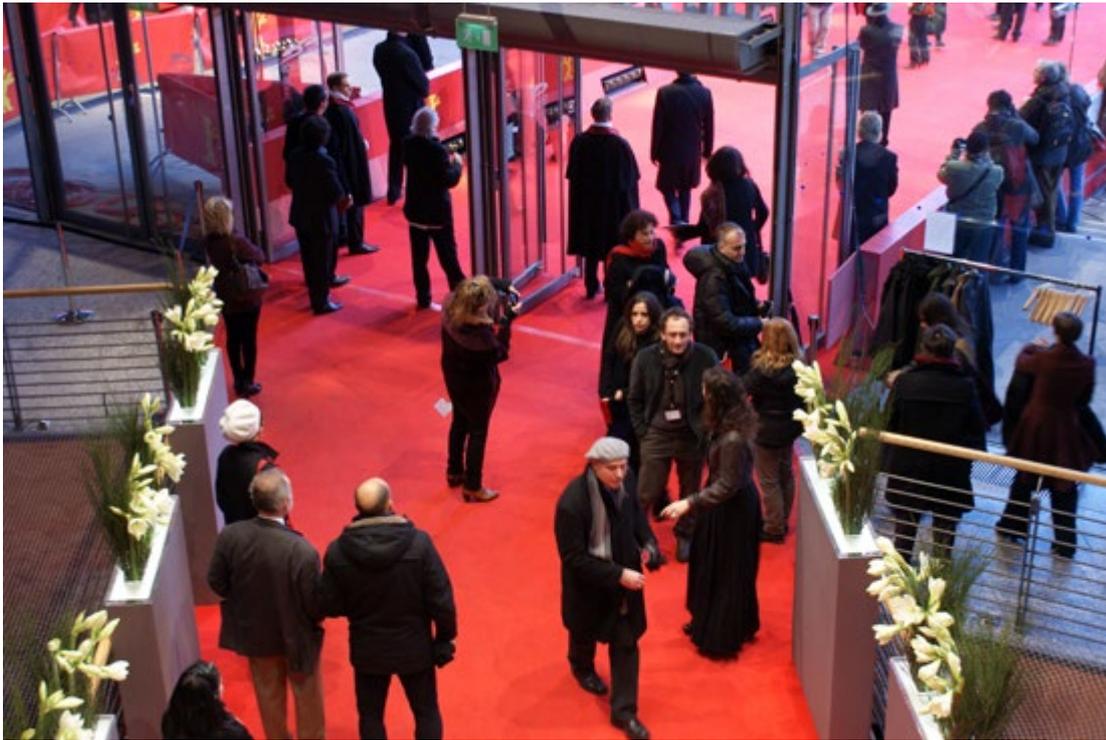
Einen Film vom **Sterben**, von Schuld und Freude, von Opfer und Ehre erzählen zu lassen, ist schon ein enorm mutiges Unterfangen. Hinzu kommt, dass der Film extrem wenig Text, also verbalisierte Erzählung anbietet. Was erzählt wird, findet in den Bildern, Blicken, Gesten, Schnitten, den Stimmungen des Gesichts statt. Natürlich läuft eine derartige Erzählweise der konventionellen, möglicherweise eurozentrischen Erzählweise entgegen. Erzählt wird in *Aujourd'hui* von einer anderen Ebene. Der Ich-Erzähler spricht nicht von sich und am Schluss bleibt offen, ob und wie er denn nun überhaupt gestorben ist. Ist er gestorben? Ja, wenn man davon erzählen könnte!



Alain Gomis, dessen Vater aus dem Senegal stammt, entwickelt mit *Aujourd'hui* eher ein kompositorisches, denn ein lineares **Erzählverfahren** für seinen Film. Es geht immer darum, nicht zu spät zu kommen. Doch am Schluss weiß man nicht genau, ob Satché zu früh oder zu spät zu seiner Frau gekommen ist. Warum ist dieses Nicht-zu-spät-kommen so wichtig? Gerade diese Uneindeutigkeiten im filmischen Erzählmodus machen den Film reizvoll. Wenn man zu spät kommt, dann lässt man jemanden Anderes warten. Und dieses Wartenlassen kann Schuld erzeugen. Satché scheint bei seiner Geliebten wie bei seiner Frau und Familie zu spät gekommen zu sein. Das Zuspätkommen ist die Schuld dessen, der zurückkommt und hofft, dass alles so wäre, wie es war, als er fortging.



Die Erzählung vom letzten Tag beginnt mythologisch im Haus der Mutter, wo sich die Verwandten von Satché versammelt haben. Sie wissen, dass er weiß, dass er sterben muss. Und es sind mythologische **Rituale**, mit denen der zum Sterben verurteilte Satché begrüßt und verstoßen wird. All jene Reaktionen der Trauer, die beim Tod eines Menschen eintreten können und meist auch eintreten, werden in dem prophetischen Wissen um den Tod am Lebenden vorweg genommen.



Vielleicht gibt es derartige Rituale im Senegal tatsächlich. Fast verhält sich die **Kamera** dokumentarisch. Einmal wird ein Lamm, dem nach muslimischem oder anderem Brauch auf den Fliesen die Kehle durchgeschnitten wird, in die Erzählung vom Opfer rein geschnitten. Ist Satché das Lamm oder wird es für ihn zu seinem Totenmal geschlachtet? Es könnte auch sein, dass diese Rituale des Erzählens vom Toten eine eigene Invention sind. Jedenfalls sind ähnliche Riten zumindest in Deutschland nicht bekannt.



Was sich mit der Eröffnungssequenz in der **Familie** allerdings ankündigt, ist, nachdem das Erzählen mit dem grauen, bedeutungsleeren Meer vorweg geschaltet worden war, dass das Erzählen nun durch die Familie inszeniert wird. Der Anfang der Erzählung beginnt immer auch mit dem Nichts. Insofern wäre es ein kompositorisches Prinzip der Dopplung. Obwohl das Bildmaterial geradezu von dokumentarischer Qualität ist, könnte Satché auch von seinem letzten Tag träumen. Aber wovon träumt man, wenn man von seinem letzten Tag träumt? Was bewegt die Träume?



Man sollte sich von dem dokumentarischen **Setting** im Haus der Mutter nicht darüber täuschen lassen, dass die Erzählung hoch poetisch und metaphorisch ist. Die Gesten der Mutter, die sich nicht von ihrem Sohn trennen kann und will, die Erzählungen vom Sohn als Baby, vom Sohn als Opfer, aber auch die vom Feigling und dass er zu wenig Selbstbewusstsein hatte, sind allererst Muster von Erzählungen. Sie erzeugen, wenn man so will, Realität.



Der Film inszeniert in den folgenden Sequenzen eine Fahrt durch die Stadt oder Vorstadt von Dakar. Satché durchläuft mit anderen Worten sein ganzes **Leben** in den Bildern von

Dakkar. Begleitet wird er auch von einer Schuld des Heimkehrers, der längst in einer anderen Welt USA oder Europa gelebt hat. Denn es gibt immer auch eine Schuld gegenüber denjenigen, die man zurücklässt. Doch zunächst, als er das (Mutter-)Haus verlässt, wird er auf der Straße gefeiert. Das ganze Leben liegt vor ihm und dafür wird er mit Geschenken überhäuft. Das trägt fast folkloristische Züge und könnte eben eine hoch poetische Erzählung der Jugend sein. Denn dass man zum Sterben verurteilt ist, weiß natürlich die eigene Mutter von Anfang an. Mit anderen Worten: wir sind alle zum Sterben verurteilt. Doch der Modus der Erzählung findet nun nicht in einer Repräsentation des Lebens, sondern als ein Sterben und Zuspätkommen statt.



Dakkar spielt zweifellos eine Hauptrolle in diesem Lebens-Tableau. Es ist nicht geschönt. Überall halbe Ruinen. Müll. Rosa Plastiktüten. Satché, der von einem Verwandten oder Freund begleitet wird, trifft ehemalige Freunde einer Straßengang, eine Geliebte und besucht auch den „Onkel“. Spätestens in der Onkelsequenz müsste eigentlich jedem noch so einfachen Zuschauer klar sein, dass das realistische Setting Schauplatz einer mythologischen Erzählung ist. Denn der „Onkel“ ist kein Verwandter von Satché, sondern der Totenwäscher und/oder Totengräber. Er sieht eben nur so ganz vertraut wie der Nachbar aus.



Der **Onkel** wird schließlich an Satché zeigen, wie er die Totenwäsche vornimmt. Das ist sehr zärtlich. Der „Onkel“ ist zuständig für alle Toten, ob Muslim, Christ oder Jude. Und deshalb ist der Onkel vielleicht auch so etwas wie der mythologische Gevatter Tod, der in den modernen Gesellschaften der westlichen Welt so gut wie keine Rolle mehr spielt. Aber wer weiß denn, wie der Gevatter Tod aussieht oder aussehen würde. Ist er vielleicht sogar ein oder der Gott, der „Onkel“?



Gerade in dem Maße wie unspektakulär, aber poetisch das Leben als Sterben durchgespielt wird, verlangt es **Schauspieler**, die vielleicht immer ein ganz klein wenig zu realistisch spielen, um dadurch das metaphorische Leben und den Film als Fiktion in Erinnerung rufen. Nichtzuletzt ist das Medium Film, das Kino Totenkult, der die Verwechslung mit dem Leben nahelegt. *Aujourd'hui* ist ein Fiction-Film und kein Non-Fiction-Film, also kein Dokumentarfilm. Saul Williams setzt jedenfalls das ganze Repertoire der Stimmungen und Gefühle, die sich auf einem Gesicht abspielen können, ein. Bei Aïssa Maïga, Djolof M'bengue, Anisia Uzeyman ist der schauspielerische Einsatz nicht weniger faszinierend. *Aujourd'hui* ist eine faszinierende schauspielerische Überraschung. Filmisch ist er näher an Eisenstein als an Benoit Jacquot.



Cesare Deve Morire ist nicht weniger eine Überraschung im Wettbewerb der Berlinale. Zwei alte Männer, 80 und 82 Jahre, drehen einen Film und zeigen, wie modern Film sein kann. Vielleicht können sich das auch nur zwei **Achtzigjährige** leisten, verurteilte Verbrecher durch den Film eine derartige Bühne zu geben. Denn es geht nicht zuletzt um die ethische Frage, was Kunst sein kann oder sein sollte. Ganz am Schluss des Films kommt einer der Häftlinge wieder in seine Zelle. Er ist wieder weggeschlossen worden. Eigentlich hat er sich seine Zelle sehr wohnlich eingerichtet und macht sich gerade einen Espresso, als er zu sich selber sagt:

Seitdem ich weiß, was Kunst ist, ist diese Zelle zu meinem Gefängnis geworden.



Das ist eine Formulierung! Einerseits heißt diese Formulierung gerade, dass das Leben im Knast nun ganz und gar nicht freier oder schöner geworden ist. Vielmehr hat die Kunst die wohnlich eingerichtete Zelle allererst zu einem **Gefängnis** gemacht. Die Strafe hat sich ja verdoppelt. Verdammt. Und das sagt man sich dann einfach so nebenbei beim Espressomachen. Andererseits könnte aber auch jedes so wohnlich eingerichtete Zimmer und Leben draußen, durch die Erfahrung der Kunst zu einer Entlarvung als Gefängnis werden. Das würde dann die Cäsar-Aufführung im Knast in die Nähe der Formulierung des italienischen Philosophen Giorgio Agamben (geb. 1942) von der Welt als Gefängnis rücken.



Paolo und Vittorio Taviani kommen eher wie nette Onkels auf den **Roten Teppich** und sind dann auch sichtlich gerührt, dass im *Berlinale Palast* ihr Film ohne Frauen, über weite Strecken in Schwarzweiß, im Gefängnis mit einem Stück, das eigentlich jeder kennt und ohne spektakuläre Gewalttaten – die Römerschwerter sind alle aus Gummi, weil man ja im Gefängnis ist -, so herzlich, ja stürmisch aufgenommen wurde. Mit anderen Worten Paolo und Vittorio Taviani sind Verwandte Pasolinis. Und eigentlich hätten sie nach ihrer Goldenen Palme in Cannes 1977 und dem Goldenen Löwen in Venedig schon 1986 für ihr Lebenswerk längst einmal einen Berlinale Bären verdient.



Man muss die Preise einmal erwähnen, weil es sonst wieder heißt, dass es keine Stars gibt, die nach Berlin kommen. Es können ja nicht alle RegisseurInnen aussehen und bekannt sein wie Angelina Joli. *Cesare Deve Morire* ist jedenfalls ganz großes, gesellschaftlich engagiertes, wenn nicht gar hoch philosophisches und trotzdem unterhaltendes **Kino**. Man muss doch den Skandal sehen, den es in unseren heutigen Law-and-Order-Gesellschaften bedeutet, verurteilten Verbrechern die Leinwand des Berlinale Palastes zu geben. Das sind ja womöglich sogar ehemalige Mafiosi! Verbrecher sind alle Mafiosi in Italien. Und die dürfen so einen Satz auf der Glamourfilmleinwand im Berlinale Palast sprechen?!



Die Gebrüder Taviani sind so große **Meister**, dass sie in ihrem Film eben jene Prozesse zeigen, die eintreten können, wenn man beginnt, Theater zu spielen oder sich mit Kunst zu beschäftigen. Das kann das Leben verändern. Plötzlich ist nichts mehr, wie es vorher war oder wie man es vorher gesehen hatte. Die Schauspielerhäftlinge mussten natürlich in Italien im Knast bleiben. Filme erschrecken, wenn sie mit dem Leben überraschen. Die Prozesse der Veränderungen werden nicht zum plakativen, realistischen Krimi verdichtet, sondern kommen sehr sparsam in kurzen Einstellungen vor. Der Film macht eher die Fiktionalität als eine Authentizität zu seinem Modus. Er schützt dadurch auch Schauspielerhäftlinge, die er sonst dem Voyeurismus preisgeben müsste.



Gewöhnlich erschrickt die Öffentlichkeit, wenn Filmstars tatsächlich so etwas wie ein „wahres“ Leben haben oder sterblich sind wie Whitney Houston. Vor knapp zwei Jahren hatte man sich noch das Maul nach ihrem Auftritt in der Berliner O²-Arena zerrissen, doch dann stirbt sie wirklich. Bei den Brüdern Taviani sieht man einen **Häftling** Brutus spielen und erschrickt, dass es dann Momente gibt, in denen der Häftling es mit seiner eigenen Geschichte, mit seinen Erinnerungen zu tun bekommt. Das sind Menschen. Es sind Menschen wie Giorgio Agamben in *Homo sacer - Die Souveränität der Macht und das nackte Leben* (1995/2002) von einer Biopolitik schreibt. Der „nackte Leben“, wie es sich nicht vom Diskurs vereinnahmen lässt. Die haben Gefühle und Probleme mit sich selbst, obwohl man doch schon fast drauf und dran war, ihnen überhaupt das Recht aufs Leben abzuerkennen.



Gewöhnlich machen die Presse und die Öffentlichkeit heute kurzen Prozess mit Drogenhändlern, Dealern, Gewalttätern und Mördern. U-Bahn-Fußtreter! Weg damit. Gar nicht zu reden von Terroristen. Und dann führen diese **Schweine**, weggeschlossen hinter vielen Türen und Gittern, auf einmal einen, wenn nicht den Klassiker der Tyrannenmorde auf und zeigen Gefühle, die sie nicht von ihren unterscheiden können oder die sich nicht von den ihren oder sogar unseren unterscheiden lassen. Nun das nennt man dann vielleicht eine Revolution in der Revolution oder so. Jedenfalls werden das Gefängnis und die Grenze zwischen da drinnen und hier draußen prekär. Und ist der Hochsicherheitstrakt (!) in Rom denn so verschieden von Guantanamo?



In dem **Filmteam** war auch ein Mitwirkender, der dann nur vor dem Vorhang sagte, dass er von den Ionischen Inseln komme und noch gar nicht glauben könne, dass er jetzt in Berlin und im *Berlinale Palast* auf der Bühne stehe. Ja, ja, die Gefängnisse, in denen wir uns oft lebenslang bewegen, sind gar nicht so leicht zu verlassen. Man sieht sie bisweilen nicht einmal und hält sie für die Gesellschaft im Unterschied zu abweichenden „Parallelgesellschaften“. Davon erzählt *Cäsar muss sterben*.



Im *Julius Cäsar* von Shakespeare geht es nicht nur um den **Tyrannenmord**, sondern auch um jene berühmte Rede des Antonius auf den Mörder Brutus, der zum Volksaufstand, mit einem anderen Wort, Revolution in Rom führt. Im Film überschneiden sich gerade in dieser Szene die Ebenen von Drama, Proben und Gefängniswirklichkeit. Im *Julius Cäsar* geht es um die Frage des Rechts. Wie verhält sich das Recht des Staates, das mit Cäsar sozusagen auf dem Spiel steht, weil er sich zum Souverän im Modus des Tyrannen aufschwingt, zu einem Ausnahmezustand, in dem die Öffentlichkeit dazu aufgerufen wird, Schaden vom Staat abzuwenden? Diese Frage hat Giorgio Agamben im zweiten Teil seines *Homo sacer*-Projektes, *Ausnahmezustand* (2003/2004), ausdrücklich mit dem Hinweis auf Guantanamo durchgearbeitet.



Brutus und Antonius halten im **Gefängnishof** ihre Reden. Proben sie nur oder ist es eine Aufführung? Womöglich gar die Aufwiegelung zu einem Aufstand?

But yesterday, the word of Caesar might

Have stood against the World: Now lies he there,
And none so poore to do him reuerence.

O Maisters! If I were dispos'd to stirre

Your hearts and mindes to Mutiny and Rage,
I should do Brutus wrong, and Cassius wrong:

Who (you all know) are Honourable men.

I will not do them wrong: I rather choose

To wrong the dead, to wrong my selfe and you,

Then I will wrong such Honourable men.

But heere's a Parchment, with the Seale of Caesar,

I found it in his Closset, 'tis his Will:

Let but the Commons heare this Testament:

(Which pardon me) I do not meane to reade,

And they would go and kisse dead Caesars wounds,

And dip their Napkins in his Sacred Blood;

Yea, begge a haire of him for Memory,

And dying, mention it within their Willes,
Bequeathing it as a rich Legacie
Vnto their issue



Recht eigentlich stellen Brutus und Antonius auf jeweils sehr verschiedene Weise die Frage nach der **Wahrheit** und dem Recht für den Mord an Cäsar, dem Tyrannen. Oder war er doch kein Tyrann, wie es Antonius formuliert. Wer spricht die Wahrheit? Währenddessen steht das „Volk“ an den vergitterten Fenstern, klettert auf die Fensterbänke und reckt seine Hände durch die Gitter, um auf die Reden zu reagieren. Welch ein Bild!



Tatsächlich sagt dann auch noch der **Häftlingsschauspieler** des Brutus kurz nach der Szene:

Welch ein Aufstand!

Ja, verdammt! Im Gefängnis, wo nichts weiter passieren kann. Natürlich war es noch längst keine Gefängnisrevolte. Und in der Schlusszene werden die Schauspieler wieder in Farbe auf der Gefängnisbühne stehen und brav Theater spielen. Vor Publikum, das danach wieder nach Hause in die Freiheit geht. Oder haben sie doch nur vor einem Gefangenenpublikum gespielt? - Es war ja nur ein längst bekannter und oft gespielter Klassiker.



Torsten Flüh

PS: Man müsste mit Giorgio Agambens *Ausnahmezustand* noch einmal durcharbeiten, welche Rolle der Ausnahmezustand im *Julius Cäsar* von Shakespeare spielt. Denn nicht zuletzt wird das Stück mit der Szene auf einer Straße in Rom eröffnet. Und hier ist es, dass Flavius eine falsche Verhaltensweise der Handwerksleute anspricht. Sie handeln gegen das Gesetz, weil sie an einem „labouring day“ wie an einem „holiday“ gekleidet sind und kein „sign“ ihrer Tätigkeit tragen.

Hence! home, you idle creatures get your home:
Is this a holiday? what! know you not,
Being mechanical, you ought not walk
Upon a labouring without the sign
Of your profession? Speak, what trade art thou?

Die Szene kommt im Film der Gebrüder Taviani nicht vor. Doch ist es eben jene allbekannte Eröffnungsszene, die auf einen Ausnahmezustand als Ausgangspunkt der

Tragödie verweisen könnte. Weit entfernt davon, einen altmodischen Film, nichts Neues zu zeigen, knüpfen die Gebrüder Taviani mit ihrem Film an die aktuelle Diskussion um Agambens *Homo sacer*-Projekt an. Dies ist nämlich nicht zuletzt eine Gegenposition zur „globalen Ordnung“ der Menschenrechte.

Dieses Buch, das anfänglich als Antwort auf die blutige Mystifikation einer neuen globalen Ordnung konzipiert worden war, mußte sich indes Problemen stellen - zuvorderst der Heiligkeit des Lebens -, mit denen es nicht gerechnet hatte. Aber im Verlauf der Untersuchung ist klar geworden, daß in einem derartigen Bereich keiner der Begriffe, welche die Humanwissenschaften (von der Jurisprudenz bis zur Anthropologie) zu definieren glaubten oder als evident voraussetzten, als verbürgt anzunehmen ist und daß viele dieser Begriffe - in der Dringlichkeit der Katastrophe - einer rückhaltlosen Revision bedurften. (Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002. S. 22)

Tags : [berlinale 2012](#) . [erzählung](#) . [drama](#) . [tragödie](#) . [tyrannenmord](#) . [giorgio agamben](#) . [homo sacer](#) . [ausnahmestand](#) . [aujourd'hui](#) . [onkel](#) . [cesare deve morire](#) . [alain gomis](#) . [paolo taviani](#) . [vittorio taviani](#) . [saul williams](#) . [sterben](#) . [rituale](#) . [setting](#) . [leben](#) . [gefängnis](#) . [senegal](#) . [dakkar](#) . [kino](#) . [häftling](#) . [brutus](#) . [antonius](#) . [the tragedie of julius caesar](#) . [william shakespeare](#) . [wahrheit](#) . [aufstand](#) . [goldener bär 2012](#)