

Die Konstruktion des Schicksals

Über die Filme von Guillermo Arriaga und Alejandro González Iñárritu

Von Lars-Olav Beier

»Ich glaube nicht an das Schicksal, ich bin Atheist. Es gibt keine ordnende Hand, die uns steuert. Auch ist das Leben keineswegs eine griechische Tragödie, in der die Figuren zwangsläufig ihr Unglück heraufbeschwören. Das Universum liegt in uns selbst. Doch ich bin sicher, dass Sekundenbruchteile über unser Leben entscheiden. Wer im falschen Moment auf eine Kreuzung fährt, wird plötzlich von einem anderen Auto erfasst. Von Unfällen wie diesen erzählen meine Filme.«

Guillermo Arriaga

Brad Pitt in *BABEL*

Guillermo Arriaga im Interview mit Lars-Olav Beier am 1. November 2007. Sofern nicht anders angegeben, stammen sämtliche hier notierten Zitate von Arriaga aus diesem Interview.

Mitten in Marokko stehen zwei Jungen auf einem Bergrücken und haben Langeweile. Sie sollen die Ziegenherde ihres Vaters hüten und vor Kojoten schützen. Hierfür hat er ihnen ein Gewehr anvertraut.

Nun wollen sie herausfinden, wie weit man damit schießen kann. Sie feuern erst auf Felsbrocken in der Nähe, dann immer weiter in die Landschaft, bis sie die Kugeln nicht mehr einschlagen sehen. Sie streiten sich. Einen Kilometer, sagt der eine, schaffe diese Waffe nie. Da blicken die beiden nach links, denn von dort nähert sich aus der Ferne ein bewegliches Ziel. Auf einer Straße am Fuße des Berges fährt ein Bus. Von oben betrachtet, aus der Sicht der Jungen, wirkt er winzig, kleiner als jedes Spielzeugauto. So legt einer der beiden auf das Fahrzeug an, trotzig fast, und drückt ab.

Wenige Momente später hält der Bus; einige Minuten später erfährt der Zuschauer, warum. In dem Bus sitzt eine US-amerikanische Touristin, die mit ihrem Mann und einigen Landsleuten eine Gruppenreise durch Marokko unternimmt. Sie döst vor sich hin, als plötzlich eine Kugel ins Fenster einschlägt und sie in den Hals trifft. Die Frau schreit vor Schmerz, die Jungen rennen vor Schreck davon, und der Zuschauer ist verwirrt: Der Junge schoss doch auf die linke Seite des Busses. Wie ist es möglich, dass die Kugel von rechts einschlägt? Weil wir uns in der Welt des Drehbuchautors Guillermo Arriaga und des Regisseurs Alejandro González Iñárritu befinden, die den Flug der Kugeln und den Lauf der Dinge so manipulieren, dass alles im Leben ihrer Figuren die schlimmstmögliche Wendung nimmt.

Das globallistische Kino

Arriagas und Iñárritus Film *BABEL* handelt von einem Gewehr, das um die halbe Welt geht, bevor aus ihm ein Schuss abgefeuert wird, der die ganze Welt erschüttert. Somit ist das Drama, das auf drei Kontinenten spielt, das erste globallistische Werk des Kinos. Ein japanischer Geschäftsmann und leidenschaftlicher Jäger verschenkt in Marokko seine liebste Flinte, nachdem seine Frau Selbstmord begangen hat. Der neue Besitzer wiederum verkauft das Gewehr an einen Hirten, der es umgehend seinen Söhnen in die Hände drückt. Die verletzen ohne Absicht eine Amerikanerin schwer und lösen damit eine internationale Krise aus. In den *breaking news*, die um den Globus gehen, ist von einem hinterhältigen Terroranschlag die Rede. Die mexikanische Haushälterin der angeschossenen Touristin passt in San Diego auf deren zwei Kinder auf, muss aber dringend zur Hochzeit ihres Sohnes in ihre Heimatstadt und weiß sich nicht anders zu helfen, als die beiden mit über die Grenze zu nehmen. Sie wird nie wieder nach San Diego zurückkehren.

Allerdings erzählen Arriaga und Iñárritu diese Geschichte nicht in dieser Reihenfolge; vielmehr zerschlagen sie ihre kunstvolle Kausalkette und fügen die einzelnen Glieder neu zusammen. Nun folgt die

Vergangenheit auf die Gegenwart und die Ursache auf die Wirkung. Dass in der globalisierten Welt alles mit allem zusammenhänge, werde noch deutlicher, wenn man den Zusammenhang zerreiße, scheinen die beiden zu glauben. Und sie sind nicht die Einzigen. Nach der Welturaufführung von BABEL während der Festspiele in Cannes im Mai 2006 gab es stehende Ovationen, am Ende erhielt Iñárritu von der Jury den Regiepreis. Siebenmal wurde der Film 2007 für die Academy Awards nominiert, darunter Arriaga für das beste Originaldrehbuch und Iñárritu für die beste Regie. Über 135 Millionen Dollar spielte BABEL weltweit an den Kinokassen ein, mehr als das Fünffache seiner Produktionskosten. Der Film war der Höhepunkt der Zusammenarbeit der beiden Mexikaner – und ihr Ende. Nach einem öffentlich ausgetragenen Streit um die Frage, wer für die Qualität ihrer gemeinsamen Filme maßgeblich künstlerisch verantwortlich sei, trennten sie sich. Nach BABEL fanden sie keine gemeinsame Sprache mehr.

Sieben gute Jahre zuvor hatten sie, vielen Kritikern nach zu urteilen, die Filmsprache neu erfunden. Damals kam AMORES PERROS ins Kino, ein heftig pulsierendes Panorama der Metropole Mexico City um die Jahrtausendwende. Arriaga und Iñárritu erzählten darin von einem jungen Taugenichts, der sich in die Frau seines Bruders verliebt und mit Hundekämpfen zu Geld kommt; von einem ehemaligen Guerillakämpfer, der verwahrlost durch die Straßen zieht und sich als Auftragskiller verdingt; von einem Fotomodell, das sich unversehens im Rollstuhl wiederfindet. Schon damals zerlegten Arriaga und Iñárritu ihre Erzählstränge und verknüpften sie wieder. Verbunden sind die drei Episoden in AMORES PERROS durch einen Autounfall. »Ein Autounfall«, schreibt Arriaga im Vorwort zu seinem Dreh-

AMORES PERROS (2000; D: Guillermo Arriaga; R: Alejandro González Iñárritu)

Guillermo Arriaga: *Amores perros* (Drehbuch; Faber & Faber 2001)

AMORES PERROS

CITIZEN KANE (1941; D: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles; R: Orson Welles)

THE MASK OF DIMITRIOS (Die Maske des Dimitrios; 1944; D: Frank Gruber, nach dem Roman von Eric Ambler; R: Jean Negulesco)

RASHÔMON (1950; D: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, nach der Erzählung von Ryunosuke Akutagawa; R: Akira Kurosawa)

PULP FICTION (1994; D+R: Quentin Tarantino)

21 GRAMS (21 Gramm; 2003; D: Guillermo Arriaga; R: Alejandro González Iñárritu)

buch, »ist der schrecklichste Preis, den Menschen für die Technologie zahlen müssen, dafür, dass sie ihre natürlichen Grenzen überwinden wollen.«

Zwar hatten Regisseure wie Orson Welles (1941 in CITIZEN KANE) oder Jean Negulesco (1944 in der Eric-Ambler-Adaption DIE MASKE DES DIMITRIOS) schon lange zuvor mit nonlinearen, diskontinuierlichen Erzählweisen experimentiert; zwar hatte schon 1950 der Japaner Akira Kurosawa in RASHÔMON ein und dasselbe Ereignis aus verschiedenen Perspektiven in Szene gesetzt und damit gezeigt, dass die Wahrheit eine relative Größe sein kann; zwar hatte schon der Franzose Jean-Luc Godard in den 1960er Jahren behauptet und bewiesen, dass jeder Film einen Anfang, eine Mitte und ein Ende braucht, aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge; zwar hatte schon Quentin Tarantino 1994 in seinem Episodenfilm PULP FICTION Figuren, Orte und Zeiten durcheinandergewirbelt – dennoch wurden Arriaga und Iñárritu gefeiert wie Heilsbringer, die das Weltkino an einer kinematografischen Offenbarung teilhaben ließen.

Und so drehten sie ihren nächsten Film zwei Jahre später mit amerikanischen Stars in den USA. Auch in 21 GRAMS sind die Straßen nicht sicher. Bei einem Autounfall überfährt ein Ex-Sträfling

Sean Penn in 21 GRAMS

einen Familienvater mit dessen zwei Töchtern. Das Herz des Vaters wird einem todkranken Professor implantiert. Als der wieder auf den Beinen ist, lernt er die Frau des Spenders kennen und verliebt sich in sie. Doch sie will, dass der Mann stirbt, der ihr den Ehemann genommen hat. Sie überzeugt den Professor, den Schuldigen zu töten. Ein Film mit viel Herzblut, wie es scheint, der dann aber abschnurrt wie ein fatalistisches Räderwerk. Arriaga und Iñárritu zerschnei-

den die Biografien ihrer Figuren und nähren sie, als Herren über Leben und Tod, danach wieder zusammen. Gleich in der ersten Einstellung liegt der Professor mit der Frau, deren Mann er sein Leben verdankt, im Bett und wirkt doch wie jemand, der seine Zukunft hinter sich hat.

Arriagas und Iñárritus fragmentarische, das Raum- und Zeitkontinuum sprengende Erzählweise kam nicht zuletzt in Hollywood immer mehr in Mode, wohl auch deshalb, weil sie mit anderen narrativen Experimenten wie Stephen Gaghans und Steven Soderberghs komplex verschachteltem Drogen-Epos TRAFFIC oder Christopher Nolans in umgekehrter Reihenfolge – von Ende bis Anfang – erzähltem Film noir MEMENTO zusammenfiel; beide kamen wie AMORES PERROS im Jahr 2000 ins Kino. Fortan nötigten Politthriller wie SYRIANA oder THE GOOD SHEPHERD ihre Zuschauer immer öfter zum Puzzeln von Handlungsteilen vieler verschiedener Subplots. Auch ein europäischer Regisseur wie Fatih Akin pilgerte nach Mexiko, um sich von Arriaga für seinen Film AUF DER ANDEREN SEITE beraten zu lassen, der mehrere deutsch-türkische Schicksale miteinander verstrickt.

»Ich ging zu Arriaga, weil er als Spezialist für mehrsträngige Geschichten mit vielen Figuren gilt«, erzählt Akin. »Leider war seine Drehbuchberatung nur bedingt hilfreich. Arriaga vertritt die Auffassung, dass man mit Cliffhangern arbeiten sollte, dass man immer dann einen Erzählstrang verlassen und zum nächsten wechseln kann, wenn es einen Höhepunkt gibt. Ich habe dann aber beim Schnitt von AUF DER ANDEREN SEITE gemerkt, dass trotzdem kein wirklicher Spannungsbogen entsteht, dass der Zuschauer den Figuren nicht nahe kommt und der Film in seine Einzelteile zu zerfallen droht.« Am Ende schnitt Akin den Film komplett um und entwirrte die Erzählstränge weitgehend. Statt wie ein Jünger die Lehren Arriagas in der Welt zu verbreiten, begann er, an der Allwissenheit des Drehbuchgottes zu zweifeln.

Aus dem Leben der Marionetten

Der 1958 in Mexico City geborene Guillermo Arriaga Jordán, der in BABEL die Welt als globales Dorf zeigt, probierte sein Erzählverfahren zwölf Jahre zuvor an einem Nest in Mexiko aus, Loma Grande genannt. Dort spielt sein Roman *Der süße Duft des Todes* (*Un dulce olor a muerte*), den er 1994 veröffentlichte. Er erzählt darin von einem Mordfall, der in einer kleinen Gemeinde zu vielen folgenreichen Irrtümern führt und alle Bewohner in ein tragikomisches Handlungsgeflecht zwingt. Loma Grande war der Mikrokosmos, von dem aus sich Arriaga über die Zwischenstationen AMORES PERROS, der in verschiedenen

Fatih Akin

TRAFFIC (2000; D: Stephen Gaghan; R: Steven Soderbergh)

MEMENTO (D+R: Christopher Nolan)

SYRIANA (2005; D+R: Stephen Gaghan)

THE GOOD SHEPHERD (2006; D: Eric Roth; R: Robert De Niro)

AUF DER ANDEREN SEITE (2007; D+R: Fatih Akin)

Am 12. September 2007 im Gespräch mit Lars-Olav Beier und Matthias Matussek. In gekürzter Fassung erschienen in: *Der Spiegel*, 24.9.2007

Guillermo Arriaga: *Der süße Duft des Todes* (Unionsverlag 2002)

Teilen einer Metropole spielt, und 21 GRAMS, der an verschiedenen Orten in den USA spielt, zum Makrokosmos in BABEL bewegte.

In *Der süße Duft des Todes* wird am Rande eines Dorfes, das vier Autostunden von der nächsten Stadt entfernt liegt, die Leiche des ermordeten Mädchens Adela gefunden. Der junge Ramón, der den nackten Körper mit seinem Sonntagshemd bedeckt, wird versehentlich für Adelas Freund gehalten. Im Nu glaubt das ganze Dorf, er trauere um seine Geliebte und sinne auf Rache. Auch er selbst kann sich der Eigendynamik, mit der sich diese Version der Geschichte verbreitet, kaum noch entziehen: »Das war kein Scherz mehr und auch kein Gerücht, was über seine Beziehung zu Adela erzählt wurde, sondern eine unumstößliche Wahrheit, die zu widerlegen ihn von Mal zu Mal mehr Mühe kostete.« Ramón wächst in eine Rolle hinein, an der er Gefallen findet, weil sie ihm ein paar Nummern zu groß ist und aus ihm, einem schüchternen Jungen, einen ganzen Kerl machen kann: »Entweder galt er für alle Zeiten als richtiger Mann, oder er würde nie mehr einer werden.« Ramón nimmt sich vor, den Mörder zu töten.

Durch eine falsche Zeugenaussage gerät der Händler Gitano, der ab und zu ins Dorf kommt und als großer Verführer gilt, in den Verdacht, der Mörder zu sein. Tatsächlich findet der Dorfvorsteher Justino nach langer detektivischer Suche, von Arriaga auf fünf Seiten detailreich beschrieben, aber zahlreiche Indizien, die auf einen anderen Täter hindeuten. Doch dann beseitigt er sie plötzlich: »Es hätte nichts genützt, das Beweismaterial im Dorf zu zeigen. Es würde die anderen nicht von ihrer Meinung abbringen, dass Gitano der Mörder war. Er würde damit höchstens erreichen, dass der wirkliche Täter versuchen würde, sie zusammen mit dem, der sie gefunden hatte, verschwinden zu lassen.« Den mitteleuropäischen Leser befriedigt diese Erklärung für das Verhalten des mexikanischen Dorfvorstehers nur bedingt: Würde ein Mann, der voller Stolz eine aufregende Entdeckung in einem Mordfall gemacht hat, diese wirklich für sich behalten? Und welchen Grund hätte der tatsächliche Mörder, Justino zu beseitigen, nachdem dieser den anderen die Beweismittel gezeigt hat?

Arriaga tritt seiner Figur hier nicht in Augenhöhe gegenüber, sondern beugt sich zu ihr herunter. Wenn Justino die Indizien vernichtet, handelt er im höheren Auftrag seines Schöpfers Arriaga, der einen Plan verfolgt: Alle Dorfbewohner sollen die Lüge so lange bekräftigen, bis diese für sie selbst zur Wahrheit wird und am Ende einen Unschuldigen das Leben kostet. In *Der süße Duft des Todes* bestimmt der Verlauf der Geschichte das Verhalten der Figuren. Schon in Arriagas frühem Roman findet ein Kampf statt, den auch später die Helden seiner Drehbücher austragen müssen: den gegen die Struktur,

die der Autor ihnen aufzwingt. Ihr müssen sie ein Eigenleben abtrotzen, um mehr zu sein als Marionetten aus Fleisch und Blut. Denn die können nur komisch an ihren Strippen zappeln, aber nicht tragisch an ihren Taten scheitern.

Lieber arm dran als Bein ab?

Jede Geschichte hauche ihren eigenen Atem aus, schreibt Arriaga im Vorwort des Drehbuchs zu AMORES PERROS. Der Film beginnt mit einem gehetzten Atem, der schon zu hören ist, bevor das erste Bild erscheint, dann sieht der Zuschauer Fragmente einer rasanten Autofahrt, verwischte Bilder, durch die Seitenscheibe fotografiert, danach zwei junge Männer und einen blutenden Hund im Inneren eines Autos, das von einem anderen Wagen gejagt wird. Auf einer Kreuzung rasen die beiden Männer mit dem Hund in ein drittes Fahrzeug hinein, ein kurzer Blick erfasst eine blutende Frau auf dem Fahrersitz. Ein Zwischentitel erscheint: *Octavio und Susana*. Dann jagt die Kamera in Bodenhöhe über blutige und tote Hunde hinweg, hin zu einem Kampfplatz, zwei Männer lassen ihre Tiere aufeinander los, Schnitt auf die Ansicht eines Hauses, von der Straße aus fotografiert. Da kommt eine junge Frau ins Bild, geht zu dem Haus und öffnet die Tür: Ein Hund schießt heraus und läuft weg. Die junge Frau geht hinein, begrüßt ihre Mutter, die auf ihr Baby aufgepasst hat. Sie habe sich schon um ihren eigenen Nachwuchs gekümmert, sagt die Mutter zu der jungen Frau. Nun solle die sich gefälligst um ihren Nachwuchs kümmern. Schnitt. Ein Mann im verschlissenen grauen Anzug und mit wildem Bart kramt im Müll. Dann geht er die Straße entlang, gefolgt von einer fröhlichen Meute zahlreicher Hunde.

Mit dieser fulminanten Montagesequenz beginnen Arriaga und Iñárritu ihren Film. Alle drei Episoden werden angeschnitten, vier der fünf Hauptfiguren gezeigt. Wir sehen Menschen, die sich mit Autos ineinander verkeilen, und Hunde, die sich mit Zähnen ineinander verbeißen, allesamt vereint in einem mitreißenden Blut- und Bilderstrom. Wir sehen Einstellungen voller Brutalität und Schnitte mit der Wucht von Machetenhieben. Da rasen zwei Hunde wie Geschosse aufeinander zu, doch kurz vor ihrer Kollision folgt das nächste Bild: die statische Totale eines Hauses. Dieser jähe Übergang von blitzartiger Bewegung in starre Stille ist das formale Pendant zum Autounfall, das den Zuschauer in seinen Kinossessel drückt. Die größte Gewalt ereignet sich in AMORES PERROS zwischen den Bildern. »Die Gegenüberstellung gegensätzlicher Bilder lässt ein drittes Bild entstehen«, erklärt Iñárritu. »Im Kino ergibt die Summe von eins plus eins nicht zwei, sondern dreil!«

Iñárritu in einem Interview mit Anke Sterneborg. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.12.2006

Es lässt sich allerdings nicht klären, ob das bei Faber & Faber erschienene Drehbuch zu AMORES PERROS wirklich die originale Fassung ist, die Iñárritu verfilmt hat, oder nicht doch mit der endgültigen Schnittfassung abgeglichen wurde. Es gibt Abweichungen zwischen dieser Drehbuch-Version und dem fertigen Film: Im Drehbuch gibt es nur zwei Zwischentitel, *Black Dog* und *White Dog*, im Film gibt es drei, in denen die vier Hauptfiguren des Films genannt werden.

Wie schon in *Der süße Duft des Todes* geht Arriaga in seinem Drehbuch zu AMORES PERROS, das er unter Mitwirkung Iñárritus angeblich 36-mal umgeschrieben hat, oft mittels motivischer Bindeglieder von einer zur nächsten Episode über: In seinem Roman lässt er eine Figur im letzten Satz eines Kapitels einschlafen und eine andere Figur im ersten Satz des nächsten Kapitels aufwachen; in AMORES PERROS lässt er eine Figur nach einer Pistole greifen, um einen Überfall zu begehen, und eine andere Figur direkt danach eine Pistole hervorziehen, um einen Mann zu ermorden. Doch oft sind die Schnitte in AMORES PERROS, die schon im Drehbuch sehr präzise beschrieben werden, rüde Konfrontationen: Da haben Susana (Vanessa Bauche) und Octavio (Gabriel García Bernal) leidenschaftlich Sex, während Octavios Bruder Ramiro (Marco Pérez), den sie betrügen, gerade übel vertrimmt wird. Schmerzhaft Schläge hier, lustvolle Stöße da, doch man weiß nicht, was von beidem den Zuschauer mehr befriedigen soll.

Denn Ramiro, in dieser Sequenz doppelt Leidtragender, ist in AMORES PERROS Arriagas und Iñárritus Prügelknabe. Er schlägt seine Frau, betrügt sie mit einer Arbeitskollegin, nutzt seine Mutter skrupellos aus, reißt sein Baby aus dem Schlaf, erpresst seinen Bruder – jeder seiner Auftritte macht ihn mehr zum Antipathieträger. Die Prügel-Vögel-Sequenz in AMORES PERROS ist Film gewordene Schadenfreude, sie gibt dem Zuschauer die Genugtuung zu erleben, wie ein Charakterschwein endlich einmal das kriegt, was es verdient. »Moralische Urteile über die Figuren müssen von den Zuschauern kommen, nicht vom Film«, postuliert Arriaga. Ja, vielleicht, aber der Film trägt ein absolut einseitiges Plädoyer gegen die Figur vor, das dem Zuschauer am Ende nur ein einziges Urteil übriglässt.

Was den Figuren widerfährt, welche Schicksalsschläge der frühere Boxer Arriaga an sie austeilte, hängt davon ab, wie sehr er sie mag. In AMORES PERROS, schrieb David Denby im *New Yorker*, werde »einem kapitalistischen Playmate – einem blonden Model – von den Filmemachern übel mitgespielt«, ein unbeschwert über Leben und Tod herrschender Ex-Guerrillero und Mörder dürfe dagegen »zu neuen Horizonten aufbrechen wie der Held im alten Western.« Von »strafenden Attacken gegen den Egoismus der Reichen«, als »unpersönliches, mitleidloses Wirken des Schicksals« ausgegeben, spricht Denby. Ist hier also Klassenjustiz am Werke, die zu einer Vorverurteilung der Figuren führt? »Ich verurteile keine meiner Figuren«, verteidigt sich Arriaga. »Ich bestrafe sie auch nicht. Das ganze Konzept von Strafe ist mir sehr fremd. Dass meine Figuren Unfälle erleiden, liegt daran, dass ich selbst einmal mit meinem Wagen verunglückt bin. Damals fühlte ich mich auch nicht bestraft. Es war einfach Dummheit.«

AMORES PERROS

David Denby: The New Disorder. In: *The New Yorker*, 5.3.2007

Viel Dummheit zeigt Arriaga auch in AMORES PERROS: Das blonde Model Valeria (Goya Toledo) jedenfalls wird von ihm und Iñárritu als ein Luxusgeschöpf eingeführt, das sich von seinem Freund, einem verhei-

Goya Toledo in AMORES
PERROS

rateten Familienvater, ins gemachte Liebesnest setzen lässt, ein geräumiges Apartment. Als sie über das Parkett läuft, bricht sie ein, hinterlässt im Boden ein Loch, kümmert sich aber nicht weiter darum. Nach ihrem Autounfall muss Valeria mit geschientem Bein im Rollstuhl sitzen, doch weil sie sich langweilt, spielt sie mit ihrem Schoßhund Bällchen. Dummerweise rollt der Ball ins Loch, der Hund springt hinterher, verschwindet unter dem Parkett, findet den Weg aber nicht zurück und jault. Nach zahllosen Versuchen, ihn hervorzulocken, klettert Valeria aus dem Rollstuhl, versucht den Boden aufzubrechen und verliert dabei das Bewusstsein. Als sie im Krankenhaus wieder zu sich kommt, fehlt ihr ein Bein. Wegen einer Thrombose musste es amputiert werden.

So sieht er also aus, der Weg eines Models in seine selbstverschuldete Einbeinigkeit: ein Hindernisparcours, den Arriaga und Iñárritu aufgestellt haben, voller Stolpersteine und Fallgruben, durch den die einfältige Frau stöckeln muss, bis sie ganz am Boden ist. Die Ratten, die sich unter dem Parkett tummeln und den Schoßhund anzunagen drohen, haben in dieser Versuchsanordnung mehr Freiheiten als Valeria. Ein Herz für Tiere hat der Film. Wenn der Ex-Guerrillero El Chivo (Emilio Echevarriá) nach Hause kommt und feststellt, dass der Kampfhund, den er liebevoll gesundgepflegt hatte, alle anderen Hunde totgebissen hat und nun brav neben den Kadavern hockt, als erwarte er eine Belohnung, ist das der berührendste Moment des ganzen Films. Und ein wahrhaft tragischer. Denn der Hund konnte nicht anders handeln.

AMORES PERROS

Der Tod wiegt schwer: 21 GRAMM

Sind diese Filme also zynisch? Treibt der leidenschaftliche Jäger Arriaga seine Figuren vor sich her, bis sie sich in einer ausweglosen Lage befinden, und weidet sich dann an ihrem Anblick? Ja, manchmal schon, aber in der größten Not entfaltet er manchmal auch die größte Liebe zu seinen Figuren und schafft im Mahlstrom der Verhängnisse Inseln von bezwingender Emotionalität. Als der Professor (Sean Penn) in 21 GRAMS die Frau (Naomi Watts) des Mannes, dessen Herz nun in ihm schlägt, nach Hause bringt, schläft sie auf dem Beifahrersitz ein. Er betrachtet sie. Dann löst er vorsichtig den Gurt und lässt langsam den Sitz zurückgleiten, sodass sie weiterschlafen kann: ein wunderbarer Moment voller Zartgefühl und Sinnlichkeit. Dann fällt sein Blick auf den leeren Kindersitz auf der Rückbank.

Als die amerikanische Touristin (Cate Blanchett) in BABEL mitten in Marokko schwer verletzt und hilflos auf dem Boden einer notdürftigen Behausung liegt, kümmert sich ihr Mann (Brad Pitt) mit einer Hingabe um sie, die sie womöglich noch nie erlebt hat. Da flüstert sie ihm zu, dass sie sich in die Hosen gemacht habe. Er fragt den

Besitzer des Hauses nach einer Schüssel, dann hebt er seine Frau sanft hoch und setzt sie auf das Gefäß. Die beiden halten sich in den Armen, sehen sich an, und auf einmal spürt auch der Zuschauer die Wärme, die sie in diesem Augenblick einander geben. »Wenn Menschen zärtlich sind, dann sind sie es einfach und wollen nichts dafür haben. Ein Film ohne Zärtlichkeit ist ein Film ohne Menschlichkeit«, sagt Arriaga.

»Ich bin ein hoffnungsloser Romantiker«, beschreibt er sich selbst. »Und ein großer Optimist, was die menschliche Natur angeht. So sehr, dass ich meine Figuren durch extrem düstere Passagen führen kann und sie am Ende dennoch Sinn in ihrem Leben entdecken.« Er habe ein gutes Herz, sagt der Professor in *21 GRAMS* über sich selbst, und damit meint er nicht nur das pumpende Organ, das in ihm schlägt. *21 GRAMS* ist Arriagas und Iñárritus Versuch, einen Film zu machen, der einen Kopf hat und ein Herz und bis in die letzte Faser von großen, tief bewegendem Gefühlen durchpulst wird.

Arriaga in einem Interview mit Angel Guirra-Quintana. In: *Financial Times*, 18.4.2006

»Guillermo Arriaga und ich wollten ursprünglich eine Reihe von Kurzfilmen machen, die thematisch verbunden waren, ein Porträt von Mexico City. Daraus wurden dann die drei Erzählstränge von *AMORES PERROS*«, rekapituliert Iñárritu im Interview mit der *SZ*. »In *21 GRAMS* habe ich eine einzige Geschichte aus drei Perspektiven erzählt. Das war körperlich besser verbunden.« Während sich die Wege der Figuren aus den drei Episoden in *AMORES PERROS* nur beim Unfall kreuzen, sollen sie sich in *21 GRAMS* vereinen, so physisch wie möglich, im Sex, im Tod, im Hass und in der Verzweiflung.

Ein Auto rast durch die Landschaft, der Mann am Steuer fährt so schnell, wie es geht, auf der Rückbank ein blutiger Körper, umsorgt von zwei helfenden Händen – das ist, exakt wie in *AMORES PERROS*, eine Fahr- und Notgemeinschaft bei Vollgas. Nur ist es diesmal auch eine Schicksalsgemeinschaft, und der Unfall, der sie zusammenbringt, liegt schon lange hinter ihnen. Der Mann am Steuer (Benicio Del Toro) ist ein tiefgläubiger Ex-Sträfling, der den Mann der Frau auf der Rückbank, die sich um den verletzten Professor neben sich kümmert, und deren Töchter überfahren hat. Doch nun haben sie alle drei ein Ziel: das Krankenhaus.

21 GRAMS

Diese Szene zeigen Arriaga und Iñárritu nach etwa 15 Minuten; es ist ein Sprung ans Ende ihrer Geschichte, wenn die drei Hauptfiguren, die sich am Anfang nicht einmal kannten, auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesen sind, um noch mehr zu retten als das Leben: nämlich ihr Seelenheil. Denn die Frau hatte den Professor davon überzeugt, dass er ihren Mann rächen müsse; doch er brachte es nicht über das Herz; so schlug sie den Ex-Sträfling, der sein Leben hingeben würde, um die Schuld zu tilgen, und der seinen Tod herbeisehnt, eigenhändig zusammen; um sie in ihrer Raserei zu stoppen, jagte sich der Professor eine Kugel in den Leib.

Die diskontinuierliche Erzählweise von Arriaga und Iñárritu, so schrieb David Denby über *21 GRAMS*, habe die Funktion, den Stoff einer Soapopera wie radikale Kunst erscheinen zu lassen: »Das ist keine Tragödie, das ist ein rührseliger kranker Witz, und ich frage mich, ob Arriaga und Iñárritu der falschen Annahme sind, Elend sei

Tobias Kniebe: Die Hölle?
Hier drin. In: *Süddeutsche
Zeitung*, 25.2.2004

realer als Glück, der Tod ein gewichtigeres Sujet als das Leben.« Man kann das freilich auch anders sehen: »Es geht nicht um die Reihenfolge der Ereignisse in solchen Momenten«, schreibt Tobias Kniebe. »Und nicht um die Chronologie der Fakten. Denn diese erscheinen ohnehin unverständlich – zufällige, sinnlose Akte der Zerstörung, das Würfelspiel einer höheren, mitleidlosen Macht.«

Zweifellos ist *21 GRAMS* der Versuch, einen komplexen Film über Schuld und Sühne, Verdammnis und Erlösung zu machen. Im Gegensatz zu *AMORES PERROS*, in dem die Figuren ohne Kenntnis voneinander agieren und der Zusammenhang, in dem sie stehen, rein äußerlich bleibt, müssen die Protagonisten hier ihre Rolle im Spiel des Zufalls reflektieren. Der Professor weiß, dass er nur deshalb lebt, weil ein anderer bei einem Unfall starb, und mit dieser Tatsache wird er nicht fertig. Und der Ex-Sträfling leidet Höllenqualen, weil er den Unfall nicht für einen Zufall hält, sondern für eine göttliche Prüfung, aber nicht weiß, warum ausgerechnet er ihr unterzogen wird. Die Figuren können gegen ihr Schicksal aufbegehren, doch wenn sie es in die Hand nehmen, dann nur, um sich zu entleiben.

Ein Glückspilz namens Hiob

Sie bauten einen Turm, so hoch, dass sie so weit wie möglich die gesamte Welt in den Blick nehmen konnten, und von dort oben sahen für Arriaga und Iñárritu auf einmal nicht nur alle Menschen gleich aus, sondern alle Lebewesen. In ihrem Film *BABEL* folgt auf die Bilder gackernder japanischer Teenager ein Schnitt auf mähende marokkanische Ziegen und auf die Einstellung eines Blut spritzenden mexikanischen Huhns, dem gerade der Kopf abgerissen wurde, die Aufnahme einer frisch angeschossenen amerikanischen Touristin, die von Blut überströmt ist und sich im Schmerz windet. Nach dem Film *BABEL* zerstritt sich das Traumpaar Arriaga-Iñárritu. Es wäre ihnen zu wünschen, dass es dabei um Schnitte wie diese ging.

»Unglückliche Zufälle türmen sich in immer unwahrscheinlichere Höhen auf«, schrieb Richard Corliss über *BABEL*, »bis sich das Interesse des Zuschauers in schierer Erschöpfung verliert. Ja, schlimme Missgeschicke widerfahren auch anständigen Menschen. Doch verglichen mit dem Pech, von dem der von Brad Pitt gespielte Tourist hier innerhalb von 24 Stunden heimgesucht wird – seine Frau wird angeschossen, seine Kinder verschwinden –, war Hiob ein Glückspilz.« *Babel*, *Hiob* – wie es scheint, erzählen Arriaga und Iñárritu eine Geschichte von wahrhaft biblischen Ausmaßen. Es geht um Menschen, die rund um den Globus auf Grenzen der Verständigung treffen und daran fast zugrunde gehen.

BABEL

Richard Corliss: Highs and
Lows. In: *Time*, 5.6.2006

Da ist ein seit vielen Jahren verheiratetes Ehepaar, das kaum noch Worte wechselt und sich doch unendlich viel zu sagen hätte; ein stummes japanisches Mädchen, das kaum einen Ton über die Lippen bringt und deshalb den Rock lupft, um ihre Schamlippen für sich sprechen zu lassen; ein junger Mexikaner, der beim Grenzübertritt in die USA besser den Mund hielte, weil jeder Satz in den Ohren US-amerikanischer Grenzpolizisten wie pure Provokation klingt. Der Film zieht den Zuschauer in diese allgemeine Sprachverwirrung hinein wie einen Dolmetscher, der zwar alles verstehen, aber leider nichts für die Figuren übersetzen kann.

Es gebe in dem Film gleichwohl »eine universelle Grammatik der Gesten und Gesichtsausdrücke, die beredt werden, wenn keine Sprache mehr möglich ist«, schreibt Karl Hafner. »In der Angst oder in der Freude, in der Panik oder im Gefühl des Verlustes werden die Gesichter gleich. Da ist es egal, ob jemand aus dem amerikanischen Mittelstand kommt, muslimischer Hirte oder japanischer Teenager ist.« Tatsächlich scheinen Arriaga und Iñárritu in BABEL die egalisierende Wirkung der Extremsituation zu untersuchen, um herauszufinden, ob die Menschen wirklich alle gleich werden, wenn es um Leben und Tod geht.

Wenn er in die Hölle will, lass ihn gehen

Deshalb schicken sie ihre Figuren zielsicher in die Misere und lassen sie dabei einen Fehltritt nach dem anderen begehen. Als der junge, leicht alkoholisierte Mexikaner (Gabriel García Bernal) mit seiner Tan-

te (Adriana Barraza), der Haushälterin des amerikanischen Ehepaares, und dessen beiden Kindern die Grenze erreicht, behauptet er im Übermut, die Kinder auf dem Rücksitz seien Verwandte. Daraufhin unterziehen die Grenzpolizisten, die mit bloßen Auge sehen, dass die Kinder Amerikaner sind, den Mexikaner und seinen Wagen einer akribischen Kontrolle. Ein Wort gibt das andere, am Ende durchbricht er die Sperre und rast davon in die Vereinigten Staaten, verfolgt von Polizeiwagen. Als er sie im Rückspiegel sieht, biegt er von der Straße ab und fährt in die Wüste hinein.

Dann hält er an und sagt gehetzt, seine Tante solle jetzt mit den beiden Kindern aussteigen, er werde die Polizei abhängen. Die ist aber gar nicht mehr hinter ihm, zumindest wird sie nicht gezeigt. Und während der Zuschauer darüber nachdenkt, ob es nicht schlauer wäre, in der nachtschwarzen Wüste die Lichter auszuschalten und zu warten, was passiert, fährt der Mexikaner davon und lässt die drei zurück. Am nächsten Morgen kommen sie zu sich, wissen aber nicht mehr, wo die Straße ist, die jedoch, gemessen an der Fahrt in der Nacht zuvor, maximal eine Meile entfernt sein kann. Die Tante macht sich ohne die beiden Kinder auf den Weg, taumelt kurz darauf von der Hitze benommen durch die Gegend und wird dann von der *border patrol* aufgegriffen, die wenige Stunden später die verlassenen Kinder findet.

Nur wenn der Zuschauer die Handlungen einer Figur nachvollziehen kann, ist er auch bereit, ihr zu folgen, zumal in die Hölle. Doch mit jedem Fehlverhalten, mit jeder falschen Entscheidung, die der junge Mexikaner und seine Tante treffen, wird er den Helden mehr entfremdet. Am Ende teilt er die Not zwar räumlich mit ihnen, aber nicht mehr emotional. Und in der marokkanischen Wüste sieht es nicht besser aus: Was ist von einem Vater zu halten, der seinen beiden Söhnen ein Gewehr gibt, mit dem diese eine Touristin anschießen, der mit ihnen in die Berge flieht, verfolgt von marokkanischen Polizisten, und der es dann zulässt, dass einer seiner Söhne das Gewehr wieder in die Hände bekommt und damit auf die Polizisten schießt, die hoffnungslos in der Überzahl sind? In der Wüste sind Tränen ein zu kostbares Gut, um sie für Figuren wie diese zu vergießen.

Arriaga und Iñárritu verfilmen in *BABEL* kein göttliches Gesetz, sondern Murphy's Law: Alles, was schiefgehen kann, geht auch schief. Und dann lassen sie, mit großmütiger Geste, das Allerschlimmste doch nicht passieren. Da darf die Touristin ihren Arm behalten, der beinahe amputiert werden musste, vielleicht deshalb, weil sie dann doch ein besserer Mensch ist als das tumbe Model in *AMORES PERROS*. »Arriaga und Iñárritu lassen ihren Film mit einer Reihe von Versöhnungen und Erlösungen enden, die das Publikum flennen lassen«,

schreibt Denby. »BABEL fühlt sich an wie der erste Film eines neuen Genres.« Er nennt es »the highbrow globalist tearjerker«, übersetzt etwa: hochnäsiger globaler Gefühlskitsch.

BABEL ist ein Konzeptfilm, und weil das Konzept so faszinierend ist, wurde er weltweit gefeiert und war ein so großer Erfolg. Doch packend und bewegend ist er meist dann, wenn er sich fallen lässt in die Welt, auf die er ansonsten herabblickt, wenn er sich Situationen überantwortet, statt Situationen zu konstruieren. Wenn er sich in den Sinentaumel einer mexikanischen Hochzeit stürzt und die Kamera gar nicht zu wissen scheint, wohin sie ihren Blick richten soll. Wenn sie sich in einer japanischen Disco dem Stakkato der Lichtorgel ausliefert und im wilden Tanz mit aller Mühe das Gesicht einer jungen Frau im Blick behält, die gerade erkennt, dass der Junge, in den sie sich verliebt hat, ihre beste Freundin verführen will. Wenn der Film die globale Perspektive aufgibt und der Blick in das menschliche Antlitz genügt.

Scheidung auf Mexikanisch

Als BABEL im Mai 2006 in Cannes seinen Siegeszug rund um die Welt begann, war Guillermo Arriaga nicht dabei. Sein Regisseur hatte ihn eingeladen, weil Arriaga sich angeblich zum alleinigen Autor ihrer gemeinsamen Filme aufgeschwungen hatte. In einem öffentlichen Brief, der auch von den Schauspielern Bernal und Barraza sowie dem Komponisten Gustavo Santaolalla unterzeichnet wurde, beklagte Iñárritu: »Es ist eine Schande, dass Du in Deiner ungerechtfertigten Besessenheit, die alleinige Verantwortung für BABEL für Dich zu reklamieren, nicht anerkannt, dass jeder Film das Ergebnis einer gemeinschaftlichen Anstrengung ist.« Arriaga, der Egomane?

Angeblich habe er behauptet, zu 95 Prozent für die Struktur von 21 GRAMS und gar zu 99 Prozent für die von AMORES PERROS verantwortlich zu sein. Seine Arbeit als Autor hatte er schon immer selbstbewusst verteidigt: »Ich bin kein Lohnschreiber. Ich mag die auktoriale Kontrolle«, sagte er Angel Guirra-Quintana im Interview mit der *Financial Times*. Doch angesichts der Tatsache, dass Iñárritu auch nach Bekunden von Arriaga schon an der Entwicklung der Drehbücher maßgeblich mitgewirkt hat, ist es müßig, die Anteile der beiden Künstler an ihren drei Filmen auseinanderzuidividieren. Die veröffentlichten Drehbücher sind auf jeden Fall das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit zwischen den beiden.

»Früher schienen unsere Gehirne drahtlos miteinander verbunden zu sein«, erzählt Arriaga. »Doch wir sind beide sehr starke Persönlichkeiten und eines Tages heftig aneinandergeraten. Vielleicht war es

Zitiert aus: Kim Masters:
BABEL Feud. Veröffentlicht
im Internet-Portal *Slate* am
28.2.2007.

Terrence Rafferty: Now
Playing: Auteur vs. Auteur.
In: *The New York Times*,
22.10.2006

THE BURNING PLAIN
(vorauss. 2009; D+R:
Guillermo Arriaga)

THE THREE BURIALS OF
MELQUIADES ESTRADA
(2005; D: Guillermo Arriaga;
R: Tommy Lee Jones)

unvermeidlich. Denn ich bin der Ansicht, dass der Autor nicht für den Regisseur arbeitet, sondern für den Film. In wenigen Tagen beginne ich mit meinem Regiedebüt THE BURNING PLAIN, aber ich rede immer nur von unserem Film, und damit meine ich alle, die daran mitarbeiten. Obwohl ich ihn auch selbst geschrieben habe. Ein Film gehört nicht dem Regisseur. Der inszeniert ihn nur auf der Grundlage des Drehbuchs, und in dem steckt möglicherweise viel mehr von der Persönlichkeit des Autors als von seiner eigenen.«

Ein Jahr bevor BABEL in Cannes den Regiepreis gewann, hatte Arriaga am gleichen Ort den Drehbuchpreis erhalten, für den Film THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA, das Regiedebüt von Tommy Lee Jones. Auch in diesem Film werden die Figuren durch einen Gewehrschuss, der fatalerweise einen unschuldigen Mann tötet, zusammengeführt, auch hier gibt es Sprünge vor und zurück in der Zeit, allerdings viel weniger, es wird daraus kein Stilprinzip. Der Film hat eine Bodenständigkeit und Einfachheit, die den drei gemeinsamen Filmen von Arriaga und Iñárritu fehlt. Musste sich der Autor an dem texanischen Dickschädel Jones abarbeiten? Oder war das Buch von Beginn an einfacher angelegt?

»Jedes Buch von mir ist anders«, sagt Arriaga. »Bei 21 GRAMS habe ich die Struktur des Drehbuches aus der Situation eines Mannes entwickelt, der auf dem Totenbett liegt und sein Leben noch einmal an sich vorbeiziehen zieht, allerdings völlig unsortiert. In THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA entspricht der Wechsel zwischen den verschiedenen Zeitebenen und Erzählsträngen der Verwirrung des von Tommy Lee Jones gespielten Helden, der nicht fassen kann, dass er gerade seinen besten Freund verloren hat. Als er herausgefunden hat, wie es dazu kam, und er sich auf die Reise macht, um den Freund in Mexiko zu beerdigen, wird der Film so geradlinig wie der Held, der jetzt nur noch ein Ziel kennt. Mein neuer Film THE BURNING PLAIN handelt von der Liebe. In vier verschiedenen Geschichten zeige ich ihre Kraft – auch ihre Zerstörungskraft. Wieder gibt es einen Unfall. Doch die Struktur wird wieder ganz anders sein. Ich gehe nie nach einem Schema vor. Ich versuche immer, ein Drehbuch zu schreiben, das nur aus lebenswichtigen Organen besteht.«