

KINO

Ironie als Schmerzmittel

Ken Loachs "Ae Fond Kiss" zeigt, wie schwer es für zwei Liebende ist, sich gegen die überkommenen Traditionen durchzusetzen. Und wie leicht es sein kann, statt eines Melodrams eine Tragikomödie zu drehen.

Die Familie als ein Ort proletarischer Identität ist eines der Themen, mit denen sich der britische Regisseur Ken Loach in seinen Filmen oft auseinandergesetzt hat. Sie ist das letzte Rückzugsgebiet seiner Helden, oft aber auch das Schlachtfeld, auf denen Konflikte ausgetragen werden - und nicht zuletzt ist sie das Spiegelbild einer zerrissenen Gesellschaft. Meistens ist nicht mehr viel von den Familien in Loachs Werken übrig geblieben, so zum Beispiel in "Ladybird, Ladybird" (1993), der Geschichte einer allein erziehenden Mutter, oder in "Sweet Sixteen" (2002), in dem ein junger Schotte seinem 16. Geburtstag entgegenfiebert, an dem auch seine Mutter aus dem Gefängnis entlassen werden soll.

Manchmal kann die Familie jedoch auch eine Falle sein, so in Loachs neuestem Streifen "Ae Fond Kiss" (2003). Der handelt von Casim (Atta Yaqub), einem erfolgreichen DJ in Glasgow. Der Sohn pakistanischer Einwanderer träumt davon, eines Tages seinen eigenen Club zu eröffnen. Er lernt Roisin (Eva Birthistle) kennen, die Musiklehrerin seiner jüngeren Schwester Tahara, und verliebt sich in sie. Doch seine Eltern, streng gläubige Muslime, planen Casims Heirat mit seiner Cousine, die

er noch nie gesehen hat. Der Ehe mit einer Europäerin würden sie niemals ihr Einverständnis geben.

Derweil stellt auch Roisins Umgebung der Liebe des jungen Paares Hindernisse in den Weg. Denn die Irin ist Katholikin, und für die Festanstellung an ihrer Schule braucht sie, die bereits einmal verheiratet

war, eine lupenreine katholische Weste. Da sind sie wieder, die gesellschaftlichen Zwänge, denen Loachs Protagonisten stets ausgesetzt sind. Und wie so oft zieht sich dabei die Schlinge immer enger um die Helden und Anti-Helden aus der Welt des wohl berühmtesten britischen Regisseurs sozialkritischer Filme. In "Raining Stones" (1993)

sind es die Kredithaie, denen der Arbeitslose Bob Williams ausgeliefert ist, in den beiden in Schottland spielenden Filmen "My Name Is Joe" (1998) und "Sweet Sixteen" sind die Bösewichte Drogendealer.

Während sonst in Loachs Filmen normalerweise die kleinen Leute aus der britischen Unterschicht um ihr Glück kämpfen, sind es diesmal eine pakistanische Einwandererfamilie und eine junge Irin - sozusagen Underdogs a priori. Casims Eltern haben hart gearbeitet, um ihre drei Kinder glücklich zu machen. Doch

während die älteste Tochter, die in Glasgow Psychologie studiert hat, in die Ehe mit dem für sie bestimmten Mann einwilligt, geraten Tahara und Casim mit der Tradition zwangsläufig in Konflikt: die Teenagerin, weil sie gegen den Wunsch des Vaters Journalismus in Edinburgh studieren möchte, und ihr Bruder, weil er die bereits beschlossene Ehe verweigert.

Bereits in früheren Loach-Filmen kamen Misch-Beziehungen zwischen Briten und Nicht-EuropäerInnen vor - zum Beispiel in "Ladybird, Ladybird" und in "Carla's Song" (1996) -, doch nie waren die Barrieren zwischen den beiden Partnern so hoch. "Ae Fond Kiss" zeigt, dass nur ein Sprung über die Mauer die Rettung bringt, auch wenn der Sturz noch so schmerzhaft ist. Den Schmerz mildert der Film mit einem leicht dosierten Humor, auch ein typisches Merkmal in vielen Loach-Streifen. Ohne ihn sind diese schwerfälligen Thesenkino, die linke Theorien abarbeiten, wie "Carla's Song", oder bestenfalls düstere, schonungslose Sozialstudien à la "Sweet Sixteen". Dass "Ae Fond Kiss" letztendlich kein Melodram geworden ist, dafür sorgen kleine, aber prägnante Szenen voller Ironie: Damit nicht immer Hunde an das Werbeschild vor seinem Lebensmittelgeschäft pinkeln, setzt Casims Vater die Tafel unter Strom - mit wahrlich elektrisierender Wirkung auf die Hunde.

Im Utopia



Pakistanischer Romeo trifft irische Julia in Schottland; Atta Yaqub und Eva Birthistle in "Ae Fond Kiss".

Stefan Kunzmann

ART

Le désir insensé

C'était l'âge d'or de la peinture hollandaise. L'Art, qui avait jusque-là été réservé à une élite, devenait pour la bourgeoisie le reflet d'un nouveau système de valeurs.

(cm) - Le vin déborde, les assiettes traînent par terre, des invités ayant trop forcé sur la boisson s'écroulent dans un coin. Chez le peintre Jan Steen (ca. 1626-1679), la noce vire à la débauche. David Teniers II, le Jeune (1610-1690), quant à lui montre des fumeurs préparant leur pipe, pendant qu'un autre urine à l'arrière-plan. Les visages sont boursoufflés, la laideur extrême tutoie presque la caricature.

C'étaient avant tout ces oeuvres que condamna le pasteur hollandais Dirk Rafaelsz Camphuyzen, lorsqu'il prêcha contre "la tentation du regard". "La tentation du regard" - voilà également le titre de la collection, exposée pour l'instant à la Villa Vauban, avant que cette dernière ne ferme ses portes pour travaux.

Les bourgeois qui, au 17e siècle, fréquentaient l'église du pasteur austère savaient bien que les peintures dont ils ornaient leurs maisons représentaient des comportements considérés immoraux à l'époque. La peinture de genre, qui montre souvent des personnages à la limite du grotesque dans des situations réalistes, mais extrêmes, se

voulait pourtant moralisatrice. A la tentation s'ajoute la dénonciation d'un style de vie, qui n'était toléré que "dans les limites de son cadre d'ébène", comme l'indique le catalogue accompagnant l'exposition. Grâce à ces oeuvres, la bourgeoisie voulait illustrer le système de valeurs qu'elle cherchait à défendre et à transmettre à la postérité.

L'enrichissement de la bourgeoisie et la liberté religieuse révolutionna le marché de l'Art du 17e siècle. Alors que l'acquisition de peintures avait jusque-là été le privilège de la noblesse, les peintres devaient désormais conformer leur façon de travailler aux désirs de leur nouvelle clientèle. Ce n'était pas seulement la peinture de genre qui fascinait les bourgeois, mais également la nature morte, les paysages d'atelier et les portraits. Si ces derniers garantissaient avant tout le prestige de leurs commanditaires, les natures mortes et les paysages avaient, derrière leur apparente neutralité, également une vocation moralisatrice.

Les verres bien remplis, les objets précieux et les emblèmes de la richesse étaient en effet systématiquement ponctués par des symboles de

la mort, comme des crânes ou des bougies, pour mettre en avant le caractère éphémère des biens terrestres. Chez Willem van Aelst (1627-1683/84) les raisins somptueusement disposés sur une nappe rouge sont proches de la décomposition et une mouche s'est posée sur les pêches par-

semées de taches brunes. Les paysages, le plus souvent imaginés dans les ateliers, étaient également composés afin d'illustrer une conception abstraite, un arbre solitaire symbolisant la foi par exemple.

La collection exposée pour l'instant à la Villa Vauban,

provenant du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers et complétée par une vingtaine de tableaux issus des collections de la ville de Luxembourg, présente une vue d'ensemble assez hétéroclite d'une époque et d'une tendance, qui allait céder la place au siècle suivant à la représentation de l'homme tel qu'il devrait être, par opposition à la mise en scène de comportements douteux censée faire figure d'avertissement.

Dans "Tentation de Saint Antoine le Grand d'Egypte", un des tableaux les plus emblématiques de l'exposition, David Teniers II, le Jeune, entoure le personnage central d'une galerie de monstres surréalistes et effrayants. Le sujet est biblique et a souvent inspiré les artistes depuis le 15e siècle, mais il illustre bien le message fondamental derrière la "tentation du regard": l'idée que le désir et le plaisir sont des choses insensées et que la tentation mène à la folie, si elle dépasse le cadre de la toile.



Saint Antoine résiste aux tentations sur cette toile de David Teniers II, le Jeune. Le catalogue qui regroupe l'exposition offre une vue d'ensemble des oeuvres majeures de l'époque.

L'exposition reste ouverte jusqu'au 5 décembre.