

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 359

Artikel: Begleiter fürs Leben : Geschwister im Film
Autor: Pekler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863465>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Begleiter fürs Leben

Während die Mütter und die Väter im Lauf der Jahre auch im Kino vom elterlichen Sockel gestossen wurden und sich dem Wandel der Zeit beugen mussten, blieb die Rolle der Geschwister erstaunlich unverändert. Dabei sind es doch ausgerechnet die Brüder und Schwestern, die uns am längsten durchs Leben begleiten.

Michael Pekler

Schreibt seit 1998 für Filmbulletin und lebt als Filmkritiker in Wien. Zuletzt erschienen ist ein Buch über Terrence Malick.

Geschwister im Film

«Mein Bruder stand nicht einfach vor uns am Ufer des Big Blackfoot. Er schwebte über der Erde, frei von allen Naturgesetzen, wie ein Kunstwerk. Doch für mich stand eindeutig fest, dass das Leben kein Kunstwerk ist, dass dieser Augenblick nicht ewig dauern konnte.» Der ältere Bruder, der von diesem Moment erzählt, hätte gerne auf seinen jüngeren aufgepasst. Hätte ihn gerne unter seine brüderlichen Fittiche genommen, denn Norman wusste seit frühester Kindheit, dass er für Paul zwar nicht werde sorgen, sich aber um den jüngeren Hitzkopf werde Sorgen machen müssen. Aufgewachsen im Montana der Zwanzigerjahre, haben Norman und Paul eine glückliche Kindheit hinter sich, gekrönt von Ausflügen an den Fluss, an dem ihr Vater sie das Fliegenfischen lehrte und den sie als junge Männer mit einem kleinen Ruderboot den Wasserfall hinabgefahren waren, um dabei Hals und Knochen zu riskieren. Die Freunde, die noch geholfen hatten, das Boot ans Ufer zu tragen, bekamen in letzter Minute kalte Füße. Und kurz nachdem Norman und Paul mit dem Leben davongekommen waren, gerieten sich die Brüder unter dem kummervollen Blick der Mutter zum ersten Mal in die Haare. «Das war das einzige Mal, dass wir uns geprügelt haben. Vielleicht wollten wir herausfinden, wer von uns der Stärkere war. Doch bestimmte Fragen erübrigen sich, wenn sie nicht während der Kindheit gestellt und beantwortet werden.»

In *A River Runs Through It* (1992) von Robert Redford, basierend auf dem autobiografischen Roman von Norman Maclean, stellt der ältere Bruder als Erzähler diese Fragen erst im Nachhinein. Das presbyterianische Elternhaus, das den Buben auch ein religiöses Dach über dem Kopf bietet, prägt das Verhältnis der Brüder zueinander ebenso wie die Ausflüge mit dem Vater, dem Pastor der örtlichen Kirche, an den Fluss – zum Fliegenfischen. Doch diese pastorale Idylle versteht die Erzählung, die Norman als alter Mann wie eine Geschichte aus noch älteren Tagen berichtet, immer wieder zu durchbrechen, und zwar stets dann, wenn Norman und Paul sich ein Stück weiter voneinander entfernen. Der Ältere dürstet nach Bildung, Familie und Grossstadt, der Jüngere nach dem schnellen Glück und dem noch schnelleren Abenteuer. Und er will bis an sein Lebensende in Montana bleiben. Ein Ende, das schneller kommt, als er glaubt. *A River Runs Through It* ist die Geschichte einer brüderlichen Entzweiung, der kein Bruderkampf vorausgegangen ist; keine Geschichte von Kain und Abel, vielmehr eine von Hektor und Paris. In jedem Fall aber eine Geschichte über die Ohnmacht, jemanden festhalten zu wollen, der losgelassen werden möchte. Und damit einer der einprägsamsten Spielfilme über Geschwister.

«Sie waren nicht Bruder und Schwester;
aber sie hatten sich ebenso lieb,
wie wenn sie es gewesen wären»

Was mag Hannibal sich gedacht haben, als ihm der Kopf seines Bruders Hasdrubal ins Feldlager geworfen wurde? Ist er tatsächlich so erschrocken

zurückgewichen wie auf dem berühmten Gemälde des Rokoko-Malers Giovanni Battista Tiepolo (1725–1730)? War das die Rache am punischen Kriegsherrn, weil dieser zuvor die römischen Brüder Publius Cornelius und Gnaeus Cornelius Scipio in der Schlacht getötet hatte? In jedem Fall sind die Siege umso wirksamer und das Leid umso grösser, wenn sie Geschwister ereilen. Denn die Freunde sind auch noch als Erwachsene die Zukunft, die Brüder und Schwestern jedoch immer Teil der kindlichen Vergangenheit. Deshalb sind auch die Mythologie, die menschlichen Geschichten über Götter und Göttinnen, die Kunst und die Literatur durchwirkt von Geschwistern. Sie sind einander ähnlich und doch verschieden. Sie sind oft zu zweit und «beide fromm und gut, so arbeitsam und unverdrossen, als je zwei Kinder auf der Welt gewesen: Schneeweisschen war nur stiller und sanfter als Rosenrot». Doch warum finden sich in der Märchensammlung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm unzählige Geschichten, in denen so viele Brüder – seien es drei an der Zahl, kunstreiche vier oder gar sieben – hinausziehen in die Welt, um dort ihr Glück zu suchen? Das hat weniger mit der historischen Notwendigkeit einer Handwerkslehre zu tun als mit jener Lehre, die der Zuhörerschaft gilt: Was man selbst falsch macht, das kann dem Bruder oder der Schwester durchaus gelingen. Also lass den Kopf nicht hängen, soll das heissen, beim nächsten Mal kann es schon gut gehen. Und was die Älteren nicht schaffen, das vollbringt, wie in «Tischchen deck dich», oft genug ausgerechnet der Jüngste. Das Schlimmste, was hingegen den zu Hause gebliebenen Jungfrauen passieren kann, sind ihre Stiefschwestern. Da lernen sie artig und fleissig zu sein, um nicht wie die Faule mit Pech überschüttet zu werden.

Aber die Filmgeschichte ist keine Märchensammlung. Oder vielleicht doch? Sind es moderne Märchen eines Jahrhunderts, in dem die sozialen Rollen und normativen Bestimmungen innerhalb der Familie durcheinandergewirbelt wurden wie nie zuvor? Ist es reiner Zufall, dass einer der erfolgreichsten Animationsfilme der vergangenen Jahre davon erzählt, dass die wahre Liebe darin besteht, sich für die Schwester zu opfern? In Disneys *Frozen* (2013), das aus Andersens «Die Schneekönigin» nur noch einzelne Motive bezieht, werden die Nachbarskinder nicht nur zu erwachsenen Geschwistern, sondern die Schwester zur Erlöserin. In jedem Fall lauern im Kino, sobald es auf Brüder und Schwestern zu sprechen kommt, die alten Fragen, die uralten Ängste, die ewigen Hoffnungen und nie erfüllbaren Wünsche. Und zwar vor allem dann, wenn wir bereits erwachsen geworden sind – oder glauben es zu sein. So bleiben uns die Geschwister auch im Kino als Verbündete und Gegner zugleich erhalten, denn anders als Vater und Mutter gehören Bruder und Schwester zur selben Generation. Sie teilen mit uns die gleichen Geheimnisse und Revolten, sie sind Spielgefährten und Widersacher. Und mehr noch als der beste Freund oder die beste Freundin werden Geschwister gehasst und geliebt. Denn Bruder und Schwester sind die längsten Begleiter des eigenen Lebens.



Dead Ringers (1988) Regie: David Cronenberg, mit Jeremy Irons und Geneviève Bujold

The Virgin Suicides (1999) Regie: Sofia Coppola, mit Kirsten Dunst, A. J. Cook, Leslie Hayman, Chelse Swain





Tystnaden / Das Schweigen (1963) Regie: Ingmar Bergman, mit Ingrid Thulin und Gunnel Lindblom

Les deux Anglaises et le continent (1971) Regie: François Truffaut, mit Kika Markham, Jean-Pierre Léaud und Stacey Tendeter



«Jetzt sei doch auch mal
ein bisschen glücklich»

Wer Geschwister als gegeben hinnimmt, schafft Raum für Fragen über Gott und die Welt. Ingmar Bergmans *Tystnaden / Das Schweigen* (1963), bereits im Jahr seiner Entstehung als eine der besten Arbeiten des Schweden antizipiert, ist bis heute eine unfassbare Erzählung geblieben – über Sexualität, Religion, Krieg, Schuld und Sünde. Aber nicht zuletzt auch eine, wenngleich seltener als solche wahrgenommen, über Schwestern. Ester und Anna heissen sie, und sie reisen mit Annas Sohn Johan durch ein Land, dessen Sprache sie nicht verstehen. Sie kommen gemeinsam in einer Stadt an, man weiss nicht woher, aber man weiss, dass sich ihre Wege am Ende trennen werden. Jener von Anna führt nach Schweden, jener von Ester in den Tod. Bergman lässt die Schwestern sich immer weiter voneinander entfernen, die kranke Ester, deren Körper immer schwächer wird, und die ihre Sexualität auslebende Anna. Diese beiden Frauen sind aber auch aneinandergekettet durch eine gemeinsame Vergangenheit, wie sie nur innerhalb einer Familie erlebt werden kann: mit Ängsten, Demütigungen, Vorwürfen. Anna wird sich in diesem Film von Ester lösen, sich auch von den Erwartungen befreien, die nicht nur die Gesellschaft und die Moral an sie richten, sondern vor allem die Schwester. Während Johan in der letzten Szene des Films einen Brief der Tante in jener Sprache lesen wird, die nur er versteht.

Aber Bergman war ein Zweifler, und der zwangsläufig gemeinsam begonnene Weg von Geschwistern kann natürlich eine völlig andere Richtung nehmen. Und so gibt es eine Antwort auf diesen grausamen Schwesternfilm Bergmans. Die sarkastische Antwort eines Spötters, Lars von Triers *Melancholia* (2011). Auch dieser Film ist grausam, aber seine Grausamkeit betrifft alle und macht alle gleich, und darin liegt etwas Tröstliches. «Justine» heisst sein erster Akt, «Claire» sein zweiter. Einen dritten gibt es nicht, denn dieser ist der Untergang der Welt, und die beiden Schwestern sitzen dann nebeneinander in einer aus Zweigen gebauten «magischen Höhle». Justine hat sie für ihren Neffen Leo gebaut, der in etwa so alt ist wie der Junge aus Bergmans *Das Schweigen*. Die zwei Frauen und das Kind reichen einander die Hände, während der «Melancholia» genannte Planet auf die Erde zurast – und sie auslöscht. Was bei Bergman die Entzweiung mit abschliessender Trennung ist, das ist bei von Trier ein gemeinsamer Tod. Mit welcher seltsamer Verkehrung. Während die ältere Claire, die ihre von Depressionen gezeichnete jüngere Schwester bei sich in ihrem Schloss aufgenommen hat, ihrem Sohn keine Hilfe mehr sein kann, blickt Justine seelenruhig dem Untergang entgegen und übernimmt in den letzten Minuten der Welt die Mutterrolle der Schwester. Nur das letzte gemeinsame Abendmahl auf der Terrasse verweigert sie ihr. «Die Erde ist schlecht. Wir brauchen nicht um sie zu trauern.» Nichts hätten diese beiden Frauen, deren Kindheit im Dunkeln liegt, miteinander zu schaffen, wären sie keine Schwestern. Sie unterscheiden sich in Aussehen und Charakter so

stark voneinander, als wären sie einander abstossende Fremdkörper. «Jetzt sei doch auch mal ein bisschen glücklich», meint Claire zu Justine, «wenn ich es kann, dann kannst du es doch auch.» Eben nicht.

«Sie haben mir noch nicht gesagt,
wie Sie Muriel eigentlich finden»

Geschwisterfilme sind immer auch Paarläufe, bei denen die Lebensschritte wie Bewegungen zueinanderführen und sich wieder voneinander entfernen. Dann kann das Duett vorübergehend zum Solostück werden, so wie in Ang Lees *Sense and Sensibility* (1995), in dem die beiden Schwestern das Wesen der Liebe so unterschiedlich verstehen und leben – mit räsionierter Zurückhaltung die Ältere, mit unbändiger Leidenschaft die Jüngere. Das muss nicht bedeuten, dass der eine Weg der bessere ist als der andere – eine von mehreren vorzüglichen Qualitäten von Emma Thompsons Drehbuchfassung von Jane Austens Klassiker –, sondern dass es auch und vor allem unter Geschwistern darum geht, seinen eigenen Weg zu finden. Das kann und muss sehr oft ein Umweg sein, um den Bruder oder die Schwester herum, oder es bedarf eines Aussenstehenden, der neue Türen öffnet. In François Truffauts *Les deux Anglaises et le continent* (1971) ist es etwa ein junger Mann namens Claude, dem Jean-Pierre Léaud das dandyhafte Gebaren des Pariser Kunstliebhabers verleiht, der sein Auge auf die beiden Schwestern aus Wales richtet. Truffaut verfilmte den Roman von Henri-Pierre Roché als eine Studie über die Gewalt der Liebe und der damit verbundenen Eifersucht, die umso stärker ist, wenn sie dem Bruder oder wie hier der Schwester gilt. Eine Dreiecksbeziehung, die ihre Opfer fordert. Wenn der junge Franzose seine Ferien auf Einladung der älteren Schwester Ann verbringt und schliesslich, nach mehreren Verzögerungen, der jüngeren Muriel am Tisch gegenüber sitzt, trägt diese eine Augenbinde – zugleich der Augenblick der beginnenden Liebe. Und doch wird Ann in Paris Claudes Geliebte werden, und sie werden Muriel betrügen. Der Schmerz über den Vertrauensbruch, den einem die eigene Schwester oder der eigene Bruder zufügen kann, und sei es eben nur, weil das Schicksal es so will, tut mehr als doppelt so weh.

«Du weisst ja, wie es ist, Cole.
Er ist mein Bruder»

Während die jüngeren Schwestern immer wieder gerne versteckt werden, stehen einem die älteren Brüder im Weg. Wenn der Platz und die Rolle bereits besetzt sind, dann helfen nur die Abgrenzung und die eigene Besonderheit. Wie verschafft man sich Aufmerksamkeit und Anerkennung in den Augen des älteren Bruders? Mithilfe eines spielerischen Geschenks wie in David Finchers *The Game* (1997), mit dem man den anderen wieder auf den rechten Weg bringt und gleichzeitig von seinem Vatertrauma heilt? Oder begehrt man so lange auf wie John Cassavetes in Robert Parrishs *Saddle the Wind* (1958), bis man auf einer blühenden Wiese sein selbst gewähltes Ende findet? In einem Blumengrab für einen Tollkühnen, der auf sein eigenes Bild in einer

Wasserpfütze schießt? Wenn der amerikanische Westen in den Fünfzigerjahren überrannt wird von neurotischen jungen Männern, die sich gegen die Überväter und ihre Stellvertreter, die älteren Brüder, zur Wehr setzen müssen, dann wissen die jungen Rebellen genau, was sie tun. In einer patriarchalen Gesellschaft muss der Jüngere einen anderen Weg gehen als der Ältere, denn das ist seine Aufgabe und seine Bestimmung. Und die Aufgabe der Älteren wiederum ist es, die Jüngeren in Schach zu halten oder wie in *The Sons of Katie Elder* (1964) aufs College zu schicken, damit aus ihnen nicht Revolverhelden oder Trunkenbolde werden, wie sie selbst welche sind.

Am gefährlichsten allerdings sind sie zusammen, wenn nämlich die Familienbande zur Räuberbande wird. Neun Brüder versammelt Walter Hill *The Long Riders* (1980), sieben davon als Outlaws der James-Younger-Miller-Bande, die allesamt von wirklichen Brüdern dargestellt werden. Die Brüder Keach, Carradine und Quaid bilden jene für Hill so typische Kleingruppe, innerhalb derer sich die Dynamik auch diesmal nicht zum Besten entwickelt. Doch die Tragik dieser Formation liegt nicht am Umstand, dass im Westen für solche Männer kein Platz mehr ist, sondern dass sich der Riss quer durch die Familien zieht. Die brüderliche Treue etwa der Earps in John Fords *My Darling Clementine* (1946) oder in John Sturges' *Gunfight at the O.K. Corral* (1957) kann in einem Spätwestern wie *The Long Riders* nicht gehalten werden. Zu viele amerikanische Kriege und Untergänge haben ihre Spuren hinterlassen. Nur die deutsche Blutsbrüderschaft zwischen Winnetou und Old Shatterhand hält bis zum Tod.

«Du hättest dabei sein sollen.
Ich war dabei»

Darf man trennen, was ursprünglich zusammengehört? Was geschieht, wenn die Verbindung zwischen den Geschwistern eine tödlich enge ist wie in Sofia Coppolas *The Virgin Suicides* (1999), in der die streng behüteten Lisbon-Schwwestern den gemeinsamen Freitod beschliessen? Oder wenn Geschwister gar jemand anderen töten, weil sie ohne den anderen nicht mehr existieren können? Was andernorts oft nur angedeutet wird, verdichten Erzählungen von Zwillingen entweder auf komische, oft aber auf beängstigende Weise. In ihnen werden all die versteckten Traumata und Urängste ausgelebt, ist der Bruder oder die Schwester endgültig ein Teil des jeweils anderen. Dass sich der Horrorfilm mit besonderer Vorliebe ihrer annimmt – von den Zwillingmädchen im Overlook-Hotel in Stanley Kubricks *The Shining* (1980) bis zu Kim Jee-woons koreanischem Fiebertraum *A Tale of Two Sisters* (2004) –, verwundert deshalb kaum. Denn Geschichten über Zwillinge sind solche über die Auflösung des eigenen Ichs.

Was an Brian De Palmas *Sisters* (1973) hingegen auch nach mehr als vierzig Jahren verstört, ist nicht nur das Motiv der siamesischen Zwillinge, das in die mörderische Erzählung so eingewoben ist, als ob die chirurgische Trennung der Schwestern Dominique

und Danielle gar keinen anderen Ausweg böte als den Wahnsinn. Es ist auch die zwischen Traum und Wirklichkeit oszillierende Ästhetik, unterlegt mit den enervierenden Klängen Bernard Hermanns, die an das unbewältigbare Trauma des Eingriffs erinnert: Split-Screens als Zeichen der Verdoppelung, perspektivische Verzerrungen und Verschiebungen, während im Hintergrund wie zum Hohn die Zwillingstürme des World Trade Center in den New Yorker Himmel ragen.

Und die Brüder? Sie operieren schlimmstenfalls an den Frauen, weil sie selbst zusammengewachsen sind. Unzertrennliche Chirurgen wie die *Dead Ringers* (1988) von David Cronenberg. Dabei verfährt Cronenberg mit dem Zwillingmotiv selbst wie ein Chirurg, der sich Schicht um Schicht durcharbeitet durch das Fleisch in das Innere seiner Figuren, ihnen Wunden zufügt und sie sich gegenseitig verwunden lässt. Elliot und Beverly Mantle heissen die beiden Gynäkologen, gespielt von Jeremy Irons in einer Doppelrolle, in der jeweils ein so grosser Unterschied zwischen den beiden Männern zu erkennen ist, wie sie einander nahestehen oder sich voneinander entfernen. Um am Ende, wenn alle Versuche, sich voneinander zu lösen, gescheitert sind, wieder zusammenzuwachsen: der dominante Elliot und der introvertierte Beverly mit dem Frauenamen, den man «anders buchstabiert», wie er der Frau gegenüber festhält, die ihm die Loslösung zu versprechen scheint und die doch beide Brüder am Ende in den Abgrund stürzt. Oder nur diejenige ist, auf die sie seit ihrer Kindheit insgeheim gewartet haben. Wenn der eine stirbt, muss auch der andere sterben. Gemeinsam zur Welt gekommen und gemeinsam von ihr gegangen. Die Instrumente dabei führen sie selbst.

«Setz dich!»

Vielleicht muss man aber auch getrennt voneinander sein, um den anderen wiederzufinden. Es ist jedenfalls unwahrscheinlich, dass Alvin Straight von der Reise, zu der er aufbricht, wieder heimkehren wird. Denn sie dauert zu lange für diesen alten Mann. Zu Hause ist der 73-jährige Witwer in Laurens, Iowa – sein Ziel liegt Hunderte Kilometer weiter und jenseits des Mississippi in Mount Zion, Wisconsin. Dort wohnt sein Bruder Lyle. Die Reise unternimmt Alvin, als er vom Schlaganfall Lyles erfährt, obwohl oder gerade weil er mit ihm verfeindet ist und seit zehn Jahren kein Wort mit ihm gewechselt hat. Gehbehindert, beinahe blind und beim Arzt der Wahrheit ins Auge blickend, tritt Alvin entgegen aller Ratschläge die Fahrt an: auf einem Rasenmäher, Baujahr 1966, der auf ganze acht Stundenkilometer beschleunigt. «Setz dich, Alvin!», sagt Lyle zu seinem Besucher, als er endlich auf die Veranda seines verfallenen Hauses tritt. Wenn sein Blick dann auf das lächerliche Gefährt fällt und sein Kinn zu zucken beginnt, haben die Brüder Tränen in den Augen, während die Kamera am Ende von David Lynchs *The Straight Story* (1999) dorthin zurückkehrt, wo sie zu Beginn hergekommen ist. In einen Sternenhimmel. x