

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 375

Artikel: Shoplifters : Hirokazu Kore-eda
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863045>

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>

ihnen deren jüngerer Bruder entgegen, den die Vorstellung einer möglichen Emanzipation der Schwester in blinde Rage versetzt. Ziemlich genau in der Hälfte des Films taucht Marziyeh jedoch wieder auf und will ihren inszenierten Suizid als Hilferuf verstanden wissen. Ihr Täuschungsmanöver lässt sich als Hinweis dafür sehen, dass die soziale Ausgrenzung in der patriarchalischen Gesellschaft einem symbolischen Tod gleicht. In einer ebenso überraschenden wie eleganten Wende öffnet Panahi in der Folge jedoch die Brennweite seines Films und nimmt die soziale Position der Schauspielerinnen in den Blick, deren Karrieren unverhofft zum Zerrspiegel der iranischen Geschichte werden.

Offensichtlich wird dies, nachdem Panahi am Ende neben Behnaz Jafari und Marziyeh eine dritte Actrice den fiktiven Raum seiner Inszenierung betreten lässt: Shahrzad, die unter dem Schah als Filmstar und Sängerin Karriere machen konnte, wurde nach der islamischen Revolution als Paria behandelt und hat sich seit geraumer Zeit in einer ärmlichen Behausung in der Nähe von Marziyehs Dorf niedergelassen, wo sie sich als Malerin und Dichterin über Wasser hält. Während ihr Behnaz Jafari und Marziyeh einen Besuch abstatten, wird Panahi sie nur aus der Ferne und flüchtig beim Pflanzengiessen zu Gesicht bekommen. Immerhin: Nachts, als das Haus in der Dunkelheit liegt und im Inneren das Licht angeht, zeichnen sich auf dem Vorhang drei Silhouetten ab, als ob sich die Frauen zumindest auf dieser improvisierten Leinwand zu einem gemeinsamen Auftritt vereinen könnten. In diesem ebenso überraschenden wie subtilen Querverweis auf die utopische Dimension des Kinos könnte man eine politische Geste erkennen, interessanterweise scheint sich Panahi jedoch vor allem für die komplexen Verhältnisse der Gegenwart zu interessieren: Der Virilitätskult der Dorfbevölkerung kommt zunächst indirekt, in der Faszination für ein verletztes Zuchttier zum Ausdruck, das die Strasse blockiert – später, als ein Mann Behnaz Jafari von der Beschneidung seines Sohnes erzählt, wird das Thema erneut und nun in persönlicherem Ton zur Sprache kommen. Dass im Dorf für Aussenstehende nicht alles auf Anhieb verständlich ist, wird wiederum in der Szene offensichtlich, in der ein Bauer den Besucher_innen aus Teheran das akustische Kommunikationssystem erklärt, mit dem der Verkehr auf der unübersichtlichen Bergstrasse geregelt wird.

Kontrolle und Improvisation stellen die beiden Pole dar, die der Inszenierung ihre singuläre Form verleihen: Die Regieführung erstarrt weder im Konzeptuellen, noch scheint sie je an Stringenz zu verlieren. Die Entscheidung, die Erkundung der kulturellen und politischen Spannungsfelder in der Weite des Hinterlands, fernab der Hauptstadt, voranzutreiben, hat sich augenscheinlich bewährt. *Three Faces* ist zu Panahis prägnantester Arbeit seit langem geworden – der Zensur zum Trotz.

Patrick Straumann

Shoplifters



Was ist Familie? Die Frage beschäftigt Hirokazu Kore-eda in all seinen Filmen. Hier gibt er eine ebenso verblüffende wie radikale Antwort.

Hirokazu Kore-eda

Das letzte Wort im neuen Film von Hirokazu Kore-eda ist «Papa». Es wird so leise ausgesprochen, dass man es kaum hört, von einem Jungen, der aus der Heckscheibe eines fahrenden Busses zurückschaut. Zurück zu dem Mann, der gar nicht sein leiblicher Vater ist. Aber gerade indem er sich von ihm entfernt, kann er ihn als Vater anerkennen. Die Bindung entsteht dort, wo Verbundenheit nicht von allem Anfang gegeben ist. Daher ist dieses letzte Wort so bedeutsam. Und wenn es auch kaum hörbar ausgesprochen ist, dann ist es trotzdem definitiv und besiegelnd. Der wahre Vater ist derjenige, den man sich selbst gewählt hat.

Dieser (falsche) Vater heisst Osamu. Er wohnt zu Beginn des Films zusammen mit seiner Frau Nobuyo, mit Grossmutter und deren Enkelin in einer sehr bescheidenen, ärmlichen Unterkunft in Tokio. Osamu ist Bauarbeiter, die Frau arbeitet in einer Wäscherei, die Enkelin in einer Peepshow und die Grossmutter lebt von ihrer Rente. Und dann ist da noch der Junge Shota, den sie irgendwann bei sich aufgenommen haben.

Die Familie, das ist das grosse Thema von Kore-eda. In *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*) von 2004 liess eine Mutter ihre vier Kinder in einer Wohnung zurück, wo diese sich ein neues Leben organisieren mussten; *Still Walking* (*Aruite mo aruite mo*) von 2008 versammelte eine Familie im Gedenken um einen vor langer Zeit verstorbenen Sohn; und in *Like Father Like Son* (*Soshite chichi ni naru*) stellten zwei Familien fest, dass bei der Geburt ihre Kinder vertauscht wurden.

- Regie: Jafar Panahi; Buch: Jafar Panahi, Nader Saeivar; Kamera: Amin Jafari; Schnitt: Mastaneh Mohajer, Panah Panahi. Darsteller_in: Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei, Maedeh Erteghaei. Produktion: Jafar Panahi Film Productions. Iran 2018. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Weltkino Filmverleih

Die drei Schwestern in *Our Little Sister* (Unimachi Diary, 2015, ausgezeichnet mit dem Jury-Preis in Cannes) entdeckten bei der Beerdigung ihres Vaters eine vierte Schwester und nahmen diese bei sich auf. Die Familie ist bei Kore-eda die Grundlage, ein Ganzes, das durch abwesende oder neue Mitglieder subtil verändert wird, ohne dabei aufzuhören, ein Ganzes zu sein – so wie in *Our Little Sister* die Schwester immer schon Teil der Familie war, auch wenn man sie noch nicht kannte. In *Shoplifters*, für den der japanische Regisseur in diesem Jahr in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, ist dieses familiäre Ganze noch stärker erweiterbar als je zuvor.

Osamu hat seinem (falschen) Sohn Shota eine einzige Sache mitgegeben: Shoplifting, Ladendiebstahl. Das, so erklärt Osamu später, war das Einzige, worin er selbst gut war und was er ihm beibringen konnte. Schon die erste Szene des Films zeigt Vater und Sohn, wie sie in einem Supermarkt Einkäufe erledigen und dabei einiges mitgehen, unauffällig in Taschen und Rucksäcken verschwinden lassen. Während ihres Beutezugs verständigen sie sich mittels eines ausgefeilten Zeichensystems, das nur sie verstehen. Ihre Sprache ist in diesem Moment, ebenso wie ihre familiäre Bindung, eine erfundene.

Aber mit dem Klauen hat der Vater dem Jungen noch etwas anderes vermittelt, nämlich die Bedeutung (man müsste eher sagen: das Erfinden) von Familie, jenseits jeglicher Blutsbande. Später erklärt der Sohn mit den Worten des Vaters die Legitimität des Stehlens: Was in einem Laden ist, gehört noch niemandem. Dies lässt sich problemlos auf das Prinzip ihrer «Familie» ausdehnen: Wer auf der Strasse lebt, gehört ebenso noch niemandem. Der Film beginnt auch damit, dass die Familie ein weiteres Mitglied von der Strasse adoptiert: das kleine Mädchen Yuri. Die hat zwar eine Herkunftsfamilie, aber als Osamu und seine Frau sie zurückbringen wollen, hören sie von draussen nur ein wüst streitendes Paar – später stellt sich heraus, dass Yuri von ihren Eltern misshandelt wurde. Also beschliessen Osamu und Nobuyo, sie bei sich aufzunehmen.

Yuris Adoption erinnert ein bisschen an die Art, mit der die von Jeanne Moreau gespielte Kammerzofe in Luis Buñuels *Journal d'une femme de chambre* (1964) ein herumstreunendes Mädchen bei sich aufnimmt, ihr zu essen und ein Bett gibt. Ohne einem hehren moralischen oder humanistischen Ideal zu folgen (solche Beweggründe können sich nur die Reichen leisten), sondern aus einer spontanen, traumartigen Eingebung, einem unbegründeten Mitgefühl heraus, das absurd und komisch wirkt, aber in seiner Unerklärlichkeit auch viel unbedingter war. Ebenso wirkt auch Kore-edas Familie komisch, und sein Film ist auch eine Komödie. Nicht nur ist diese Familie dazu da, ihre Mitglieder mit einer unbedingten Liebe zu versorgen, die andere ihnen nicht geben konnten (gerade die «Mutter» schliesst Yuri sehr schnell in ihr Herz), sondern auch die Familie selbst kann nur existieren, indem sie weiter adoptiert.

Doch während die Adoption die Grundlage dieser Familie darstellt, ist dies zugleich auch ihre grösste Bedrohung. Der Junge, der die Ladendiebstähle begeht,

spielt absichtlich mit dem Risiko, sich erwischen zu lassen, und auch das Mädchen, das von ihren Eltern bald als vermisst gemeldet und von der Polizei gesucht wird, ist ein Gefahrenherd. Die Adoptivkinder, die man auf jeden Fall aufnehmen und lieben muss und die die einzige Möglichkeit des Fortbestandes dieses nicht biologischen Verbundes darstellen, bedrohen gleichzeitig seine Existenz.

«Bindung ist stärker, wenn man selbst wählen kann», sagt die Mutter Nobuyo einmal. Die frei gewählte Familie ist die bessere Familie als die leibliche, zu der man verdammt ist. So weit, so gut. Aber dann bleibt immer noch zu wissen, wer wen wählt. Yuri wird nicht entführt, sondern sie wird gefragt, ob sie bleiben will. Ist es also die Familie, die sich für Yuri entscheidet, oder umgekehrt? Wählt man jemanden, oder wird man gewählt? Es ist diese Frage, die an die Substanz geht, auch wenn sie zunächst noch so harmlos klingt – so wie alles in diesem Film lange Zeit harmlos scheint. Wenn es die Familie ist, die entscheidet, auswählt und adoptiert, dann erhält sie sich dadurch. Aber wenn es die fremde Person ist, die die Familie wählt, dann wird die Familie dadurch auch einem Zugriff von aussen preisgegeben. Dann wird die Familie, die unentwegt das Aussen in sich integriert hatte, schliesslich ihrerseits von diesem Aussen adoptiert, indem sie langsam die Kontrolle über sich verliert.

Von diesem Aussen aus wirft Kore-eda dann seinen schönsten, aber auch seinen bedrohlichsten Blick auf diese Familie. Eines Nachts blickt die Kamera aus dem Himmel auf die Gruppe herunter, die in einem schmalen, beleuchteten Spalt zwischen Hausdach und Garten versammelt ist. Das Aussen, das ist hier die Kamera, die die Familie betrachtet. In den Szenen davor war die Kamera integriert, adoptiert gewesen innerhalb der Familie, die sie zu ebener Erde und buchstäblich auf Augenhöhe in unaufdringlichen Einstellungen zeigte. Nun aber ist es umgekehrt die schwebende Kamera, die die Familie adoptiert, sie ins Aussen zieht. Ein schönes Bild, sicher. Aber auch die Ankündigung des Endes, ein letztes gemeinsames Bild der Familie vor ihrer Zerstreung.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch, Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Ryūto Kondō; Production Design: Keiko Mitsumatsu; Kostüme: Kazuko Kurosawa; Musik: Haruomi Hosono. Darsteller_in (Rolle): Kirin Kiki (Hatsue Shibata), Lily Franky (Osamu Shibata), Miyu Sasaki (Yuri), Sakura Andō (Nobuyo Shibata), Jyo Kairi (Shota). Produktion: AOI Promotion, Fuji Television Network, GAGA. Japan 2018. Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich, D-Verleih: Wild Bunch



Shoplifters Regie: Hirokazu Kore-eda



Shoplifters mit Miyu Sasaki und Jyo Kairi



Burning mit Jun Jong-seo



Burning Regie: Lee Chang-Dong, mit Yoo An-in