

Claudia Llosa, La teta asustada, ab 4. September 2009 im Stadtkino
Alexander Kluge & Oskar Negt, am 17. September 2009 im Stadtkino
Ursula Meier, Home, ab 4. September 2009 im Filmhaus Kino



Der Zug ins Offene ist verstellt Das Kino der Claudia Llosa

Mit nur zwei Werken, „Madeinusa“ (2006) und dem diesjährigen Berlinale-Sieger „La teta asustada“ (jetzt im Stadtkino), erweist sich die peruanische Regisseurin Claudia Llosa als eine der eigenwilligsten Stimmen des jungen Weltkinos. [EKKEHARD KNÖRER](#)

Ein Dorf in der Provinz, eine Kiste auf dem Dachboden, der Dachboden selbst: *Madeinusa* ist ein Film der räumlichen Konzentration. Die Räume aber sind vollgemüllt mit allerlei religiös anmutendem Zeugs. Mit Ritualen und Prozessionen, mit Feuerwerk und Musik, mit Schmuck, mit extravaganten Kleidern, mit Regeln, die gelten und mit Hass und Demütigung.

Das Dorf, die Kiste, der Dachboden selbst, diese Räume, große und kleine, mit Nippes, der viel bedeutet oder wenig, dürfen nicht abgeschlossen bleiben, das ist der Imperativ dieses Films. Es ist der Imperativ von Claudia Llosas Filmen: Auf einem Zug ins Offene besteht sie. Nicht das ganze Feld der Gegenstände, der Menschen, die sie versammelt, wird ausgerichtet in Richtung des Offenen. Die Heldin aber muss am Ende ins Offene enteilen, insofern sind *Madeinusa* wie *La teta asustada* ganz entschieden das eine: weibliche Emanzipationsgeschichten.

Das trägt der Regisseurin im eigenen Land Vorwürfe ein: Die Provinz, das Dorf der Herkunft, denkt sie als Boden, in dem man verwurzelt ist, aber nicht nur zum Segen. So ist *Madeinusa* eine brutale Entwurzelungsgeschichte: der Vater wird tot sein, am Ende, die Tochter entkommt, den Fetisch aus dem Herkunftsort im Arm. In *La teta asustada* geht es darum, Vergangenheit abzuschütteln, eine Vergangenheit, die in einem fest sitzt wie eine Kartoffel in der Vagina, die Keime treibt und dabei heftige Schmerzen bereitet. Es ist eine Kartoffel, die man aus weitergegebener Angst sich selbst zugefügt hat und aus Angst vor dem Weg ins Offene selbst nicht entfernt. Ein extravaganter Vergleich, ich weiß.

Claudia Llosa macht die Kiste auf. Dass sie alles, was in der Kiste ist, vorher selbst hinein getan hat, ist das, was man am wenigsten übersehen darf. Sie hat das Indigene vorher erfunden. Naturwüchsig ist hier nichts: die Metapher nicht, der Ritus

Fortsetzung auf Seite 2 »

Inhalt

Gegen nationale Tabus

Ein Interview mit Claudia Llosa über „La teta asustada“.

3

Glück, Geschichte und Eigensinn

Alexander Kluge und Oskar Negt im Gespräch mit Stadtkino-Leiter Claus Philipp.

4

Neben der Autobahn

Isabelle Huppert in Ursula Meiers Spielfilm „Home“.

6

Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.



Naturwüchsig ist hier nichts: die Metapher nicht und auch nicht die authentische Protagonistin Magaly Solier.

» Fortsetzung von Seite 1

nicht, auch das authentische Indianermädchen Magaly Solier, Protagonistin beider Filme, ist es in den Filmen nicht. Vielmehr, und das ist ein Unterschied ums Ganze, ist sie in den Kontexten der Filme markiert als das Indigene: die ausdrückliche Markierung verwandelt das Hergebrachte in ein Selbstgemachtes. Das ist immer prekär, aber den Zustand des Prekären sucht, wie es scheint, Claudia Llosa zuallererst. Es ist der Zustand, in dem das aus Selbstverständlichkeiten Festgefügte ins Kippen kommt. Llosa verfährt dabei keinesfalls je schematisch. Der Reichtum der Textur der von ihr beschworenen, aus buntem Material bricolierten Welten ist Voraussetzung für das Gären, das Auflösung hervorbringt und der Tradition Schritt für Schritt ihre Selbstverständlichkeit nimmt. Beindruckend ist immer die Liebe und die Genauigkeit, ist die Lust am barocken Wuchern, mit der Llosa ausmalt und erfindet, was dann wie hergebrachteste Tradition aussehen kann.

Sie bedient sich dabei gewiss bei Vorhandenem, aber das mindeste was sie tut: Sie nimmt es und schneidet es ab aus seinem Kontext (schnipp, schnapp) und fügt es in ihren eigenen Kontext hinein. Die Welt ihrer Filme ist eine wild synkretistische Welt und sehr präzise lässt sich sagen, dass Llosa als starke Autorin diese Welt zu einer neuen, vollends idiosynkratischen Schein-Geschlossenheit fügt. Sehr wohl tut sie den Herkünften der Dinge dabei Gewalt an. Sie ist selbst in ihrem filmischen Verfahren alles andere als sanft. Man kann jedoch sehr geneigt sein, das angemessen zu finden angesichts der Geschichten, die sie erzählt. Ohne Gewalt kommen sie grundsätzlich nicht aus. Die Überdeterminiertheit der Dinge gibt ihnen einen sehr scharfen Rand. Die Filme von Claudia Llosa hantieren mit Scherben, die man beim Zusehen mit großer Vorsicht in den Blick nehmen muss.

Im Umgang mit Symbol und Metapher liegt das Großartige des Llosa-Verfahrens: keine tote Ratte und keine Kartoffel bleibt ohne Ambivalenz. Man kann dabei zusehen, wie Dinge der natürlichen Welt mit Bedeutung aufgeladen werden. Aber auch hier verfährt Llosa stets

anti-traditionell. Jede scheinbar hergebrachte Bedeutung von Riten und alten Geschichten ist Setzung und wird als Setzung kenntlich gemacht. Und was gesetzt ist, kann um-gesetzt werden. Darum ist das Schlussbild in *La teta asustada* mit der nun in natürliche Erde umgepöpten Kartoffel so wichtig. Aber auch hier achtet man darauf: Die Kartoffel blüht im Topf. Nur die Mutter wird in Muttererde beerdigt. Neues Leben braucht, wenn es blühen soll, Fassung. Wir sind alle Kulturpflanzen und müssen und wollen es sein. (Kann man auch biografisch wenden: Die Peruanerin Claudia Llosa studiert Film in Madrid. Mit spanischem Geld kehrt sie in ihre Heimat zurück und erzählt ihr eigene Geschichten, in denen es um das Wenden der vorgefundenen Traditionen, das Umtopfen und Wiedereintopfen geht.)

Das der Herkunft und Tradition Fremde wird im Kontakt und im Widerstand ein Energie-Generator.

Die Heldinnen, das gilt für beide Filme, beziehen quasi-vampirische Kraft aus sado-masochistischen Konstellationen. Das der Herkunft und Tradition Fremde wird im Kontakt und im Widerstand ein Energie-Generator. Der erste Schein trägt dabei: Die Ausnutzer der Verhältnisse werden im Endeffekt selber ausgenutzt. In *Madeinusa* kommt ein Fremder, der Gringo, ins Dorf, ausgerechnet zur Zeit der „Heiligen Tage“, in denen – es ist ein bizarrer, von Llosa liebevoll ausgestatteter Karneval – die Jungfrau (es ist Madeinusa) dem für die Fest-Zeit vom Kreuz genommenen Christus die Augen verbindet. Abseits des Ritus aber wird die Perversität der Verhältnisse dargestellt, noch einmal pervertiert: Die Jungfrau hat Sex mit dem

Fremden. Mit ihrer Selbst-Entjungferung aber kommt sie dem Missbrauch durch den eigenen Vater zuvor. Zentrale Figur des Dritten ist hier die Schwester, die der Vater verschmäht, die darum eifersüchtig ist auf Madeinusa, weil diese eine Form der „Liebe“ des Vaters erfährt, die Chale, die Schwester, sich weiß Gott nicht wünschen kann. Und doch ist sie eifersüchtig. Am Ende aber werden sich die Schwestern über der Leiche des getöteten Vaters gegen den Fremden verbünden. Madeinusa geht über die Leichen von gleich zwei Männern, die ihre Unschuld wollten. Selbstbestimmt aber reißt – in der Zeit, in der es keine Sünde gibt – Madeinusa ihre eigene Schuld an sich und findet genau so und nicht anders aus allen Schuldzusammenhängen ihres Dorfes hinaus.

Ganz ähnlich in *La teta asustada* das Verhältnis zwischen Fausta, die vom Dorf kommt, und der berühmten Pianistin in Lima. Die Situation hat sich verändert, ist, wenn man den ersten und den zweiten Film zusammenliest, um eine Drehung weiter. *Madeinusa* endet mit der Fahrt seiner Heldin nach Lima. In *La teta asustada* geht es dann immer schon um den bereits eingerichteten Transfer zwischen Großstadt und Provinz. Allerdings ist dieser Transfer die meiste Zeit wieder prekär: das titelgebende, der Terrorismus-Geschichte individuell Fassung gebende Angst-Trauma, das seinen Ausdruck auch, aber nicht nur, in der in die Vagina gesetzten Kartoffel findet, hat als andere Folge eine Agoraphobie: Fausta braucht auf offenen Flächen Begleitung. Die Offenheit wird als Drohung empfunden. Der Zug ins Offene ist zunächst im Offenen selbst verstellt.

Das Verhältnis selbst fasst Llosa noch einmal in eine ingeniose, in den Bildern faszinierend ausgereizte Metapher. Ein Tor, das sich öffnet, trennt das in sich abgeschlossene Anwesen der Pianistin – auch für diese selbst eine Art Grab – vom pulsierenden Leben der Straße. Wie Fausta mit Hilfe des Gärtners, der immer wieder von außen nach innen kommt, von innen nach außen gelangt, davon erzählt der Film. Dass dies aber nur durch ein gegenseitiges Ausbeutungsverhältnis zwischen zwei Frauen funktioniert, davon erzählt er auch. Die Pian-

stin nimmt von Fausta die „indigene“ Musik und gibt ihr dafür Perlen. Als sie hat, was sie will, schmeißt sie sie raus.

Es ist aber auch hier, als wäre es der Heldin gelungen, das Ausbeutungsverhältnis für sich selbst zu nutzen. Diesmal sogar in friedlicher Hegung: Der Gärtner der Pianistin ist, anders als der Gringo und Fremde in *Madeinusa*, behutsame Kraft. *La teta asustada*, der zunächst viel finsterner scheint, ist der weitaus optimistischere Film. Fausta hat den ersten Schritt längst getan. Sie muss darum, anders als Madeinusa, nicht über die Leichen der Männer gehen. Ich bin sehr gespannt, was für eine Geschichte Claudia Llosa in ihrem dritten Film erzählt. Die nunmehr gewonnene Freiheit kann schließlich nichts anderes sein als ein Reichtum an Problemen in einer anderen, städtischeren Kultur.

P.S.: Wie intrikat und direkt zugleich Llosa arbeitet, sei an einem zentralen Beispiel in *Madeinusa* erklärt. Der für westliche Ohren sehr seltsame, für Peru offenbar nicht weiter ungewöhnliche Name des Mädchens wird nur an einer Stelle wirklich Thema. Beim Sex erhascht Madeinusa nämlich einen Blick auf den Pullover des Fremden, darauf steht „Made in USA“. Sie sieht sich und ihren Namen also im Fremden gespiegelt, den sie zugleich für ihren Erlöser hält. Es ist derselbe Moment, in dem sie als Jungfrau der Heiligen Tag für einen Moment vom vorgesehenen Pfad des Rituals abweicht. Der Heiland wird blind weiter durch die Gassen des Dorfes getragen. Im Abschied, im Dunkeln der Sex zwischen Jungfrau und Fremdem, Madeinusa und Made in USA. Erschwerend hinzu kommt der „wahre“ Name des Fremden. Der nämlich lautet Salvador, also Erlöser, Messias. Er ersetzt also den geblendeten, gerade ermordeten, bis zur Wiederauferstehung vom Kreuz genommenen Christus. Dieser Ersatz ist, das mindeste zu sagen, nicht unproblematisch. Das ist von Llosa alles andere als einsinnig ineinandergeschrieben. Am Tag der Wiederauferstehung des Herrn wird sie nämlich beide Erlöser, den wahren und den falschen (und welcher ist welcher?) einfach zurücklassen. Sie ist keine Jungfrau mehr. Sie verlässt das Dorf. Sie beginnt ein neues Leben in Lima. •

© Cargo-Film, www.cargo-film.de

Claudia Llosa
La teta asustada – The Milk of Sorrow
Peru/Spanien 2009

Regie und Drehbuch Claudia Llosa

Kamera Natasha Braier

Schnitt Frank Gutierrez

Musik Selma Mutal

Ton Edgard Lostanau

Produktion Oberon Cinematográfica, Wanda Visión, Vela Films

Verleih Stadtkino Filmverleih

Länge 94 Minuten

Technik 35mm / Farbe / 1:1,85

Fassung Originalfassung Spanisch und Quechua mit deutschen Untertiteln

Darsteller Magaly Solier, Marino Ballón, Susi Sánchez, Efraín Solís, Bárbara Lazón, Karla Heredia, Delci Heredia

Auszeichnungen Goldener Bär, Internationale Filmfestspiele Berlin 2009

Ab 4. September 2009 im Stadtkino



Scheinbar hergebrachte Riten plaziert Claudia Llosa anti-traditionell.



Der Muttertod stürzt Faustas Leben um.

Eine Kartoffel als Schutzschild

Ein Interview mit Claudia Llosa zum Filmstart von „La teta asustada“. BRIGITTE KRÄMER

Seitdem *La teta asustada* – *The Milk of Sorrow* im Februar bei der Berlinale den Goldenen Bären gewonnen hat, ist Claudia Llosa ständig unterwegs. Ihre Geschichte der jungen Fausta, die ein Trauma verarbeiten muss um zu sich selbst zu finden, bekam mehrere internationale Auszeichnungen. Der Film hat die 32-jährige Regisseurin – Nichte des Schriftsteller Mario Vargas Llosa – weltweit bekannt gemacht. In ihrer Heimat Peru ist die 1,15 Millionen teure Produktion im März angelaufen. Sie hat ein nationales Tabu gebrochen und erste Dialoge zur Aufarbeitung der Vergangenheit ermöglicht.

Brigitte Krämer Ihre Heldin Fausta leidet an der Krankheit der „erschreckten Brust“. Was ist das?

Claudia Llosa Das Syndrom der „teta asustada“ ist kein medizinisches, es ist ein soziologisches, vielleicht auch psychosomatisches. Es bezeichnet Menschen ohne Seele, Menschen die scheinbar grundlos nicht am Leben teilnehmen. In der andinen Mythologie heißt es, dass Mütter ihre Ängste und Trauer durch die Muttermilch an ihre Kinder weitergeben. Wenn eine ganze Generation von Müttern Gefühle aus traumatischen Erlebnissen weitergibt, dann wird diese Angst zur emotionalen Last eines ganzen Landes. Das Syndrom ist in Peru weit verbreitet.

Krämer Wie sind Sie an diese Informationen gekommen?

Llosa Ich habe hunderte von Schilderungen gelesen, von Frauen die auf dem Land leben und die während des Guerrillakrieges des Sendero Luminoso vergewaltigt wurden. Sie haben unvorstellbare Grausamkeit erlebt. Es gibt auch wissenschaftliche Untersuchungen darüber, zum Beispiel von der nordamerikanischen Anthropologin Kimberly Theidon.

Krämer Was wollten Sie mit dem Film erreichen?

Llosa Dass über die Verbrechen an der Landbevölkerung zur Zeit von Sendero Luminoso [maoistische Guerrillabewegung, *Anm. d. Red.*] gesprochen wird. 70.000 Menschen sind zwischen 1980 und 2000 gestorben. Die Nationale Kommission für Wahrheit und Aussöhnung hatte bereits 2003 die Aufarbeitung dieses schwarzen Kapitels gefordert, aber sie wurde nicht erhört. Erst jetzt, nach unzähligen Demonstrationen, an denen wir auch teilgenommen haben, nach Vorträgen und Studien und dank der Unterstützung der Intellektuellen des Landes wird darüber gesprochen [Auch Mario Vargas Llosa hat sich immer wieder für die Sühnung der Verbrechen eingesetzt, nicht zuletzt in seinem Buch „Töd in den Anden“, *Anm. d. Red.*]. Und: In Lima soll nun doch das Museum der Erinnerung gebaut werden [Die peruanische Regierung hatte zunächst das Angebot der deutschen Regierung abgelehnt, das Projekt finanziell zu unterstützen, *Anm. d. Red.*]. Wir müssen uns diesem schwarzen Kapitel stellen, vor allem politisch, und Verantwortliche suchen. Wir alle, Filmemacher und alle Bürger, müssen die Erinnerung an unsere Opfer wachhalten.

Krämer Wie haben Sie dieses politische Anliegen im Film verarbeitet?

Llosa Fausta verkörpert diesen unerschwelligen Schmerz, das Leiden, die Trauer um die Toten, die nie gesühnt wurden. Die Heldin hat sich eine Kartoffel in die Vagina eingeführt, als Schutz gegen Angriffe und als Versuch, ihre Würde zu wahren. Die Kartoffel ist bei uns auch Symbol für Fruchtbarkeit, für die Erde, für unsere Wurzeln ... Dazu habe ich andere Elemente gemischt, die dem Film Leichtigkeit und Humor verleihen: Peru ist ja nicht nur Drama. Die Peruaner haben einen wunderbaren Humor, sie lachen über sich und ihre Tragödien, und haben deshalb eine große Kraft zur Erneuerung. Auch das möchte ich in dem Film



Claudia Llosa beim Dreh von „La teta asustada“.

thematisieren. Faustas Geschichte der Selbstfindung zeigt: Ein Land kann sich erneuern, kann die Vergangenheit überwinden.

Krämer Im März hatte *La teta asustada* in Peru Premiere, und zwar am Drehort, in einer trockenen, armen Gegend im Distrikt Lima. Wie war die Premierenfeier?

Llosa Wir haben den Film auf dem Platz der Stadt Manchay gezeigt, auf einer großen Leinwand unter freiem Himmel, vor tausenden Menschen. Die Projektion war eine einzige Feier. Die Leute riefen „Viva Manchay“ und „Viva la teta asustada“. Die Premiere war sehr schön, sehr intensiv, es war ein richtiges Volksfest. Wir haben getanzt, alle waren voller Erwartungen und Stolz. Ich hatte den Bewohnern versprochen, ihnen den fertigen Film zu zeigen. Sie waren während der Dreharbeiten sehr hilfsbereit.

Krämer Ihr Film wurde auf Spanisch und Quechua gedreht. Warum?

Llosa Knapp die Hälfte der Dialoge wird auf Quechua gehalten. Das ist die Sprache meiner Protagonistin und der indigenen Bevölkerung. Dahinter steckt die Forderung, die Sprache im Land aufzuwerten. Das haben wir zum Teil erreicht: Die peruanische Verfassung wurde kürzlich auf Quechua präsentiert, man hört plötzlich Interviews im Radio, die auf Quechua gehalten werden ... die Menschen schämen sich nicht mehr dafür. Darüber hinaus ist die Sprache sehr bildhaft, Das passt zur Thematik des Films. Denn vieles ist zweideutig, sprachlich und inhaltlich. Darum geht es mir genau: Mit Symbolen und Rätseln zu spielen.

Krämer Können europäische Kinogänger die Symbolik entschlüsseln? Viele Elemente sind eng mit der Kultur der Anden verbunden.

Llosa Ich finde, ein Film ist wie eine Reise, von der Leinwand zum Zuschauer. Der deutet

das Gesehene auf seine Weise. Das interessiert mich am Kino besonders: Seine vielfältige Interpretation. Darin ähnelt es dem Leben. Das einzige, was ich mir erhoffe, ist, dass der Zuschauer die Geschichte mit nachhause nimmt und sie dort noch einmal durchlebt.

Krämer Gibt es Ähnlichkeiten zwischen der Heldin Fausta und ihrer Darstellerin, Magaly Solier?

Llosa Ja und Nein. Magaly ist eine starke, furchtlose junge Frau. Dazu hat sie im Laufe unserer Zusammenarbeit gefunden. Als ich sie zum ersten Mal gesehen habe, vor Jahren, auf einem Bauernmarkt in einer der

Die Peruaner haben einen wunderbaren Humor, sie lachen über sich und ihre Tragödien.

ärmsten Regionen des Landes, in Ayacucho, war sie ein schüchternes Mädchen. Sie hatte keinerlei Bühnenerfahrung und war sehr unsicher. Heute, nach zwei Filmen, die wir zusammen gedreht haben [der erste war *Madre Inca*, 2006, *Anm. d. Red.*] kann sie sich ihre Rollen vor allem dank ihrer starken Intuition erarbeiten. Die Figur der Fausta war sehr schwierig für sie. Die größte Herausforderung war: Wie kann man diese Angst verkörpern, diese tiefe Angst? Ich glaube, Magaly hat sich selbst mehrmals gefährlichen Situationen ausgesetzt, um dieses Gefühl zu spüren. Die Art, wie sie sich auf

die Rolle vorbereitet hat und dann auch ihr Spiel, das hat mich sehr berührt.

Krämer Sie selbst sind in der Hauptstadt Lima aufgewachsen, stammen aus einer gut situierten peruanischen Familie. Haben Sie durch den Film Ihr Land besser kennen gelernt?

Llosa Nein, auf keinen Fall. Meine Verbindung zu Peru ist älter als jeder Dreh. Im Gegenteil, meine Absicht ist es, in meinen Filmen über mein Land zu sprechen, in all seiner Komplexität, seiner Multikulturalität, in all seinen Facetten.

Krämer Fühlen Sie sich Ihrem Land jetzt näher? Sie haben es immerhin vor mehreren Jahren verlassen, studierten Film in New York, leben seit Jahren in Barcelona ...

Llosa Meine Einstellung zu Peru hat sich nicht verändert. In den vergangenen Monaten bin ich noch einmal richtig eingetaucht, es war wie ein gegenseitiges Durchdringen, alle haben den Erfolg des Films zu ihrem eigenen gemacht, ganz Peru hat gefeiert. Die Tatsache, dass erstmals ein peruanischer Film in Berlin am Wettbewerb teilnehmen konnte und auch noch gewonnen hat, hatte für mein Land sehr große Bedeutung. Mehr als 250.000 Menschen haben den Film in Peru gesehen, allein in der ersten Woche waren 90.000 Menschen im Kino. In Lima lief er in 18 Kinos, war wochenlang der meistgesehene. Das gab es vorher nur mit großen US-amerikanischen Produktionen. Peru hat eine sehr kleine Filmproduktion, vielleicht zehn oder zwölf Filme pro Jahr. Wenn der Film keine peruanisch-spanische Koproduktion gewesen wäre, hätten wir wohl nicht in Berlin teilgenommen. Die spanische Produktionsgesellschaft hat viel zu dem Erfolg beigetragen und Berlin verdanke ich alles.

Öffentlichkeit und Erfahrung, Faust

Alexander Kluge und Oskar Negt im Gespräch mit Claus Philipp.

Claus Philipp Eine Frage, die Sie beide in Ihrem gemeinsamen philosophischen Werk *Der unterschätzte Mensch* unter dem Titel „Suchbegriffe“ stellen: Macht Unglück produktiv? Und da würde ich jetzt gegenfragen: Wenn Unglück produktiv macht, macht das Glück faul?

Oskar Negt Ich glaube schon, dass so etwas wie das Suchen nach Glück etwas zutiefst Menschliches ist. Aber das Finden und das Aufbewahren des Glücks ist das große Problem gegenüber den ungeheuren Möglichkeiten, die eine Akkumulation, eine Aufbewahrung, einer Vorratsbildung für Unglück bedeutet. Unsere Geschichte ist ja wirklich voll von Unglück. Wenn Hegel sagt, Geschichte ist nicht die Ebene des Glücks, sondern die des Unglücks, und die Geschichte ist eher ein Schlachtfeld, dann bedeutet das geschrieben niedergelegt, dass wir doch eher die Tendenz haben, Unglücksmomente zu behalten, so wie Nietzsche das einmal gesagt hat. Nur das, was wehtut und nicht aufhört, zu schmerzen, bleibt im Gedächtnis. Unglück und Glück sind miteinander so verkettet, dass man das eine ohne das andere nicht wirklich begreifen, schon gar nicht aufbewahren kann.

Alexander Kluge Unser erstes Buch, das wir gemeinsam geschrieben haben, heißt *Öffentlichkeit und Erfahrung*, die Betonung liegt auf Erfahrung. Dies ist das Allge-meinste, was Menschen miteinander haben, wovon alles Erzählen und übrigens auch die Künste handeln. Erfahrungen macht jeder Mensch. Der Hauptteil der Erfahrung wird nicht in der Öffentlichkeit gemacht, sondern in den Intimbereichen. In den Produktionsprozessen, also in den Fabriken, in der Arbeit, oder aber in den Familien. Das sind Intimbereiche. Und diese Intimbereiche erhalten dann Selbstbewusstsein, wenn das, was an Erfahrung dort vorhanden ist, öffentlich ausgetauscht wird. Erfahrung plus Austausch, da liegt die Pointe. Zwischen den Menschen gibt es Schätze von Erfahrung, die sie alleine so nicht hätten. Sie hätten zwar Erfahrung, aber Erfahrung ohne Selbstbewusstsein. Und Selbstbewusstsein ist die Hauptkategorie, von der wir sagen, dass sie die Öffentlichkeit, das Gemeinwesen, die Autonomie von Menschen ausmacht.

Philipp Ist Selbstbewusstsein eine Frage von Glück?

Kluge Sie haben Glück, wenn Sie sich Selbstbewusstsein leisten können.

Negt Ich glaube, dass dieses Selbstbewusstsein, besser noch, dass die Selbstwertgefühle, die die Menschen haben, nie nur durch einen Einzelnen zustande kommen. Sobald ich von Selbstachtung oder Selbstwertgefühlen oder Selbstbewusstsein spreche, setze ich einen zweiten Menschen voraus. Das ist eine Erfahrungsdimension, die wir als nicht gesellschaftliche Lebewesen überhaupt nicht gewinnen können. Und das ist dann bei uns auch der Ansatzpunkt gewesen für die Fragestellung der Öffentlichkeit. Nicht die Öffentlichkeit, die von oben verteilt wird, oder die Medienöffentlichkeit interessierten uns, sondern eine Öffentlichkeit, die gemeinsam ein unverkäufliches Gut des Menschen ist, wenn er in Würde leben und sterben will. Öffentlichkeit ist so etwas wie ein Sichtbarwerden des gesellschaftlichen Wesenszusammenhangs der Menschen.

Kluge Und sie ist damit ein Rest gegen jede Ökonomie, denn wenn du das Wort Würde sagst, dann ist da etwas, was ich um keinen Preis verkaufen kann und verkaufen

werde. Und dieser Rest, der unverkäuflich ist am Menschen, der ist dasjenige, das in die Öffentlichkeit, wie Pfeffer und Salz, eingehen muss und was wir in unserer Erfahrung unterscheiden müssen.

Philipp Wenn Sie *Öffentlichkeit und Erfahrung* zu einem gewissen Zeitpunkt geschrieben haben: Was würden Sie sagen, war an dieser Frage und an diesem Titel historisch?

Negt Alles, alles.

Kluge Alles ist historisch, aber nichts ist überholt.

Philipp Aber was war die konkrete Ausgangssituation? Im Vorwort zum *Unterschätzten Menschen* schreiben Sie, Sie hätten sich getroffen, wollten gemeinsam dieses Buch schreiben, und hätten zum Beispiel beide festgestellt, dass Sie sich für Medien, unter Anführungszeichen, nicht interessieren.



Alexander Kluge

Kluge Nee, „nicht interessieren“ kann man nicht sagen, sondern die Medien stehen auf dem Kopf. Die Medien, das sind die wirklichen Menschen, die die Medien nutzen. Das weiß übrigens jeder Fernsehpraktiker, dass es auf die Quote ankommt. Das heißt also, man unterschätzt, dass auch die Medien dem selben Erfahrungsbegriff unterliegen, von dem wir ausgehen.

Negt Ja, und auch denselben Rohstoff verwerten. Und die verschiedenen Verwertungsmöglichkeiten desselben Angst- und Kommunikationsrohstoffs. Wie Menschen durch die Medien von oben, oder durch das, was wir dann mit dem Begriff „proletarische Öffentlichkeit“ abdecken, gleichsam Produktionsprozesse von unten entwickeln, das war der Sinngehalt dieses Buches. Die Herkunft ist ganz anders, ich hatte einen Vertrag mit dem List-Verlag über ein Öffentlichkeitsbuch, und dann traf ich Alexander Kluge und sagte: „Du machst Filme, du verstehst etwas von Öffentlichkeit“, und dann haben wir eben dieses Buch geschrieben.

Kluge Konkret muss man sich das so vorstellen, dass es da einen großen runden Tisch an der Universität Frankfurt gibt, und die zerstrittenen linken Fraktionen der Protestbewegung versammeln sich einmal in der Woche im Negt-Seminar. Wo sozusagen die ganze Geschichte der Arbeiterbewegung noch einmal anhand von Originaltexten gemeinsam durchgelesen wird. Da haben wir uns kennengelernt. Ich kam da als Filmemacher und ich gehörte nicht zur Protestbewegung, aber mich hat diese andere Öffentlichkeit in einer Universität gefesselt.

Philipp Da gibt es zuerst Kooperationen wie Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, et cetera, dass sich zwei Leute zusammensetzen und ein nicht unbeträchtliches Werk Satz für Satz gemeinsam produzieren, in einer speziellen Situation, von der man sagen könnte: Wenn zwei miteinander sprechen

können, ist das ein glücklicher Zufall. Also was heißt hier zum Beispiel Glück? Im Vorwort zum *Unterschätzten Menschen* schreiben Sie über „die Technik unserer Zusammenarbeit“: „Wir arbeiten ja zusammen, nehme ich an, weil wir Gegensätze sind. Man könnte sogar sagen, unvereinbare Gegensätze. In meinen eigenen Angelegenheiten arbeite ich assoziativ, das heißt mit einer großen Menge Chaos zu Anfang, in diesem Ungeordneten steckt auch die Form, die ich geordnet gar nicht mehr fände. Das Produkt ist später ein literarischer Text, das heißt eine Erfindung. Oskar Negts Temperament dagegen hat gleich zu Beginn einer Arbeit, so nehme ich es wenigstens wahr, eine hohe Konsistenz.“ Das heißt, zwei Leute unterschiedlichen Temperaments können miteinander produzieren und dazu beitragen, eine Situation zu erhellen.



Oskar Negt

Negt Habermas kam eines Tages zu mir und sagte, ich war da in der Elisabethstraße, wo ich wohnte, wenn ich dich besucht habe, und er sagte: „Wie machen Sie das? Sie schreiben da Satz für Satz? Das ist doch eine Metapher. Das ist doch nicht wirklich so.“

Kluge Da irrte er.

Negt Und ich habe ihm die Tische gezeigt, an denen wir einander genau gegenüber saßen, meist hat Kluge in dieser Situation angefangen, einen Text zu spinnen ...

Kluge Also, ich trage vor. Dann merke ich an seinem Gesichtsausdruck, dass irgendwas nicht stimmt.

Philipp Ich habe einmal gehört, dass Sie die Angewohnheit hatten, Seiten, die Sie gelesen haben, aus Büchern einfach rauszureißen, was ihn wahnsinnig genervt hat. Stimmt das?

Kluge Nein.

Negt Es ist vorgekommen. Es ist vorgekommen, dass wir, wenn wir keinen Kopierer hatten, auch Seiten aus Büchern herausgerissen haben.

Philipp Er reißt Sachen raus. Das würden Sie auch tun?

Negt Habe ich dann auch getan, ja. Wir haben im Grunde nicht miteinander konkurriert. Wenn wir einen Satz mehr als fünf Minuten diskutiert hatten, dann blieb der so, wie der eine ihn vorgeschlagen hat. Er hat zehn Minuten diktiert, ich habe dann das fortgesetzt, sodass bei einzelnen Sätzen in der Tat der erste Halbsatz von ihm ist und der zweite Halbsatz von mir.

Philipp Wobei man, wenn man es liest, glaube ich, kann man schon hören, von wem was stammt.

Kluge Ich glaube, dass Sie das bestimmt nicht können. Eine Reihe von Texten etwa, von denen man sagen würde, ach, die klingen wie Literatur, die sind von ihm.

Negt Ja. Die Literaturbeispiele stammen überwiegend von mir.

Kluge Und es gibt ein paar bockige Sätze, etwas hart formuliert, systematisch, an denen ich angefangen habe, und er setzt fort. Das ist ein Vertrauensverhältnis. Wenn ich einen Gedanken erzähle, und er formuliert ihn weiter, dann vertraue ich darauf, dass er nicht meine Gedanken fälscht. Und er kann darauf vertrauen, dass ich nichts von ihm fälsche oder unbeachtet lasse. Und das ist verbunden mit einer Senkung der Ich-Schranke. Das ist, nach meiner Beobachtung, eine der wenigen nachweisbaren Tugenden der Protestbewegung. Das hat Sinn und fordert Selbstbewusstsein. Ich darf nicht so eitel sein, dass ich mich unbedingt nachweisbar bei so einer Arbeit durchsetzen muss. Dann ist sie nämlich beendet.

Negt Eine geglückte Kooperation ist in dieser Welt etwas sehr Gutes. Gerade angesichts der Zerbrochenheit und Fragmentierung von Verhältnissen ist immer unser Ziel auch gewesen, Zusammenhang herzustellen, auch Zusammenhang zwischen zwei produzierenden Menschen, und das setzt sich im Grunde ja fort mit den Fernsehgesprächen, die wir, jetzt auch schon über vierzig oder fünfzig, gemeinsam gemacht haben.

Philipp In manchen Ihrer TV-Gespräche klopfen Sie theoretische „Suchbegriffe“ ab, in anderen befragen Sie zum Beispiel Opern. Wie verlässlich sind fiktive Texte als Material zu *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Geschichte und Eigensinn?

Negt Ich erinnere mich daran, dass ich, als ich aus China zurückkam, und wir ein Fernsehgespräch machen wollten, du mit einem Operntext ankamst.

Kluge Und zwar *Macht des Schicksals*.

Negt Ich war zunächst einmal sehr verblüfft. Wie soll ich jetzt meine China-Erfahrungen einbringen in die *Macht des Schicksals*, oder in irgendeine andere Verdi-Oper. Und in der Tat habe ich nachher viele Zuschriften bekommen, dass das nicht zusammenpasst. Aber es passte zusammen.

Kluge Ich darf's mal erzählen. In der vierten Szene der Oper von Verdi, *Macht des Schicksals*, wird ein junger Inkaprinz, der der Geliebte einer Grafentochter in Spanien ist, durch den Vater dieser Geliebten mit zwei bewaffneten Dienern überrascht. Er wird beschuldigt, er sei nicht ebenbürtig, also er sei ein Indianer, und er antwortet: „Ich bin von königlichem Inkablut.“ Er reißt seine Brust auf und sagt, hier könne man ihn erschießen. Und diese Aufforderung an die Obrigkeit, den Vater und die Diener, die löst jetzt aus, dass sie ihn bedrohen. Daraufhin wirft er seine Pistole weg. Beim Aufprall auf den Boden löst sich ein Schuss und trifft den Vater ins Herz. Das klingt alles sehr unwahrscheinlich und fiktiv. Und dennoch, es ist dasselbe, was auf dem Tian'anmen-Platz passierte. Wo vor dem Gebäude des Zentralkomitees eine Menge sagt, schießt doch, erschießt uns, fährt eure Panzer auf, wir bleiben hier stehen. Dieser Irrationalismus, dass junge Menschen sagen, unser Leben ist uns nichts wert, erschreckt die alten Politiker.

Negt Die dann reagiert haben.

Kluge Ja, und zwar mit der Begründung, wenn die verrückt sind und selbst ihr Leben nicht achten, dann sind sie gefährlich, dann achten sie auch uns nicht. So entsteht eine gesellschaftliche Implosion. Auf dem Tian'anmen-Platz ist etwas in sich zusammengebrochen, und das muss man erzählen können.

Philipp Herr Negt, *Magazin des Glücks* – welche Assoziationen würden Sie zuallererst damit verbinden?

Negt Wie gesagt, ich kann mir ein Magazin des Glücks nicht vorstellen, ohne zunächst an ein Magazin des Unglücks zu denken.

Philipp In Größenverhältnissen gesprochen, wäre das Magazin des Glücks eine größere Lagerhalle als das Magazin des Unglücks?

Negt Es ist leider so, dass die Geschichte tatsächlich größere Magazine des Unglücks hat. Trotzdem, ich glaube nicht, dass man deshalb die Hoffnung und die Erwartung und die Frage des Glücks aus diesem Zusammenhang ganz aussparen kann. Schon die Erkenntnis des Unglücks setzt gewissermaßen Glück voraus. Insofern ist für mich die Frage des Glücks immer auch eine der Auswege. Zu den zutiefst menschlichen Angelegenheiten gehört, dass es aus jeder Situation Auswege gibt, oder wenigstens gesucht werden müssen.

Kluge Wenn alle Magazine des Unglücks gefüllt sind, dann ist das Bedürfnis im Menschen am stärksten, dass es Auswege gäbe und dass man Glück suchen muss. Nicht das Glück nimmt zu im Menschen, aber die Suche nimmt zu. So sind wir gebaut.

Negt Und wir suchen unsere Probleme eher in den Spalten, in den Grenzbereichen der einzelnen Disziplinen, der Literatur, der Philosophie, der Soziologie, und das bedeutet natürlich auch eine bestimmte Aufmerksamkeit auf die Lücken, die nicht nur der Teufel lässt, sondern die auch auf das, was Collagen ausmacht, wo unvereinbare Materialien kollidieren. Und das ist eine Produktionsweise, in der die Frage des Gelingens eine große Rolle spielt. Wenn man das lediglich pessimistisch runterrechnet, was alles schief geht und dass die Geschichte eigentlich eine große Karambolage ist, dann wird man keine Auswege suchen und finden, oder?

Kluge In der Richtung habe ich jetzt auch dein neues Buch gelesen, ein dickes Buch über Faust, und zwar Faust als Unternehmer.

Negt Die *Faustkarriere*. Der Untertitel lautet: *Vom verzweifelten Intellektuellen zum gescheiterten Unternehmer*.

Kluge Dieses Erzählwerk von Goethe, insbesondere *Faust*, zweiter Teil, und davon insbesondere der fünfte Akt, hat mich immer interessiert. Wichtig ist in diesem Buch, dass man nicht denkt, Goethe habe ein Porträt von sich gemalt, indem er den Faust sozusagen als Bild seiner Jugendzeit und seines Alters darstellt. Das ist nicht der Fall. Er hat vielmehr ein Epos verfasst über etwas, von dem er fürchtet, dass es die Welt bestimmt.

Negt Man könnte sagen: Der eigentliche Antipode von Faust ist Goethe. Alles das, was Faust macht, mit der Ruinierung des Gemeinwesens, und am Ende auch sein Ende, widerspricht völlig dem, was Goethe gemacht hat – der Gemeinwesenarbeit in Weimar.

Kluge Eine zentrale Rolle in deinem Buch spielt die berühmte Szene im fünften Akt, in der drei Frauen, darunter die Sorge, die durchs Schlüsselloch reinkommt, den alternden Faust bedrohen. Faust ist hier unternehmerisch tätig, indem er Land gewinnt: Er hat vom Kaiser gegen inflationiertes Geld das Privileg bekommen, dass ihm alle Küsten gehören, also die Grenzzone, über die wir vom Meer zum Land kamen. Die Menschheit ringt dem Meer Land ab und macht daraus Kolonien. Das machen nun hier im fünften Akt nicht Arbeiter, sondern Lemuren. Totengeister, und zwar unglücklich gestorbene. Oder mit Verbrechen befangene Gestorbene. Untote. Und er illudiniert sich da frische Jugend als Arbeitskraft. Und gleichzeitig stört ihn das einzige natürlich Gewachsene in seiner Umgebung, ein Hügel mit Waldbestand, einem Häuschen, und da leben zwei Erscheinungen ...

Negt Philemon und Baucis, ein Figuren paar aus Ovids *Metamorphosen*.

Kluge Die haben Götter, die keine Unterkunft fanden, als Gäste aufgenommen.

Negt An dieser Konstellation kann man die Gewalttätigkeit sehen, die in diesem fünften Akt charakterisiert wird. Faust sagt: Dieses Glöcklein da oben, das stört mich, dieses Anwesen verleidet mir den Weltbesitz. Also gibt er Mephisto Anweisung, sie wegzuschaffen. Dieser Faust ist eigentlich eine Figur, so konstruiere ich ihn, der nie Verantwortung für das übernimmt, was er getan hat. Weder für die gewollten Folgen noch für die ungewollten Nebenfolgen. Und das zweite Element in dieser Faust-Darstellung, und das findet man nicht bei den Germanisten: Im Grunde akkumuliert Faust keine Erfahrung. Nicht die Erfahrung eines Intellektuellen trägt er weiter in den zweiten Teil, sondern – das Lethe als das Vergessen, so fängt der zweite Teil an – er ist immer gegenwärtig, immer unmittelbar. Und bewahrt nichts auf, bis zum Schluss dieses Unternehmensgelände von Lemuren und den drei Gewaltigen bevölkert wird. Er sorgt auch nicht für die Nachfolge. Und insofern verbinde ich ihn hierin mit der modernen Idee: Der eigentliche Mensch ist der Unternehmer.

Philipp Wenn Sie sagen, Faust lernt nichts aus dem, was er tut, im Prinzip: Wenn man das vergleichen würde zum Beispiel mit Hamlet und anderen zentralen dramatischen Figuren: Ab wann beginnt es wirklich eine große Rolle zu spielen in der Erfahrungsgeschichte der Menschheit, dass man Erfahrungen, so wie Hans im Glück, immer weiter umsetzt?

Kluge Ab 1600 entsteht ein neuer Mensch, der bewirkt anschließend die Industrialisierung und entwickelt am Ende heute die globalisierte Welt. Das ist ein inkompletter Mensch, ein unvollständiger, auf der einen Seite ist zwar das Selbstbewusstsein gegenüber einer bäuerlichen Gesellschaft neu, das kann man doch sagen?

Negt Ja.

Kluge Also, Galilei hantiert mit den Sternen anders als ein Schäfer.

Philipp Aber er hat die Erfahrungen eines Schäfers in sich. Oder lehnt er sie einfach ab?

Negt Jeder hat den Bauern in sich.

Kluge Jeder. Auch den Schäfer. Auch den Jäger. Das heißt, alle früheren Formationen sind wie kleine Leuchtfeuerchen in uns. Es ist gut, die vertrauenswürdigen Seiten dieser Verfahren als Anker zu nehmen. Und was Faust macht, ist, Teile davon zu ignorieren. Der hat nicht mal seinen Vater richtig in sich.

Negt Das ist ein dunkler Ehrenmann, mit dem er Experimente gemacht hat. Deshalb ist auch eine Fragestellung meines Buches die Beziehung Weimar und Buchenwald, indem ich sage: Es ist möglich, dass Faust auch ein KZ-Kommandant sein könnte, so wie er kommandiert und wie er Befehle erteilt.

Wir suchen unsere Probleme eher in den Grenzbereichen der einzelnen Disziplinen.

Kluge Und jetzt ist es ein weiter Weg von diesen selbstbewussten Menschen, die sagen: Ich gründe ein Eigentum an meinen Beziehungen, an dem, was ich liebe. Es gibt so etwas wie die individuelle Liebe. Und die verwahre ich wie ein guter Haushalter, ich führe Bilanz über meine Gefühle. Ich führe aber auch Bilanz über das politische Gemeinwesen. Und jetzt kommt erst: Eine Bilanz hat mein Geschäft. Und dies ist der neue Mensch, der *homo novus*. Dieser bürgerliche Mensch kann sozusagen Reichtümer stapeln. Er kann Magazine anders errichten. Das sind nicht bloß Scheunen. Im Dritten Reich finden Sie diese Menschen als Ingenieure.

Negt Diese individuelle Bildungsgeschichte, die ja zum Beispiel Goethe in *Wilhelm Meister* oder in den *Wahlverwandtschaften* beschreibt, da wird etwas aufbewahrt. Wenn diese individuellen Aufbewahrungskräfte keine innere Steuerung mehr haben, wenn vorherige gesellschaftliche Stufen einfach ignoriert werden, dann wird es prekär. Auch in der Bildungsgeschichte, glaube ich, brauchen wir, zum Beispiel was Schule und was Identitätsbildung in der Schule und in der Familie betrifft, einen verlässlichen Ort, von dem wir ausgehen. Wir benötigen auch die Erfahrung einer geglückten Situation, um so etwas wie Steuerung zu haben. Und bei Faust ist es so, dass im Grunde das geringe Maß der Erinnerungsfähigkeit dazu führt, dass am Ende ein gescheitertes Leben rauskommt. Im Übrigen ganz im Unterschied zum Marlowe'schen englischen *Faust*. Der englische endet damit, dass er von den Studenten zu Grabe getragen wird. Weil er das Wissen vermittelt, das er hat. Der deutsche Faust führt die Studenten nur an der Nase

herum, wie er sagt, weil wir nichts wissen können. Das sind sehr wichtige Dinge.

Philipp Wenn Sie hier quasi auf literaturwissenschaftlichem Terrain wildern: Was heißt es, sich als Nichtexperte auf Stoffe einzulassen?

Negt Aber Sie sind ja wohl nicht der Auffassung, dass die Experten immer wirklich kompetente Leute sind?

Philipp Nein. Aber das wird uns meist vorgegaukelt.

Negt Die Blindheit der Experten ist häufig so groß, dass ein normal denkender Mensch die richtigeren Gedanken hat. Wenn sich etwa Demoskopien mit ihren scharfen Instrumenten um zehn Prozent bei Prognosen verhaun, dann kann man sagen, das ist eine Schande für diese Wissenschaft, aber die verstehen sich als Experten. Fremdblicke sind für jede wissenschaftliche Disziplin absolut produktiv.

Philipp Könnte man die Frage, ob Unglück produktiv macht, umdrehen im Sinne von: Macht Glück unproduktiv?

Negt Bestimmt nicht. Für jede produktive Tätigkeit ist ein Glücksmoment und eine Glückserwartung notwendig, eine Hoffnung auf Glück, dass es gelinge – so, wie Bloch einmal gesagt hat: Man muss ins Gelingen verliebt sein, wenn man überhaupt leben, überleben will. Gleichzeitig bedeutet das, dass Hoffnung in diesem Sinne auch scheitern kann. Hoffnung unterscheidet sich dadurch von Zuversicht. Ein zuversichtlicher Mensch ist eigentlich ein chronischer Optimist, dem nichts etwas anhaben kann. Es gab mal einen Artikel in der *Süddeutschen Zeitung*, der war überschrieben mit *Fröhliches Scheitern in der Risikogesellschaft*. Da dachte einer, man muss auch einmal sehen, dass das Scheitern etwas Experimentelles ist, das neue Horizonte eröffnet. Und das bezieht sich auf eine Unternehmervorstellung, die von Schumpeter kommt: Alle Produktivität ist auch gleichzeitig die Zerstörung des Alten. Das ist eine sehr gefährliche ideologische Konstruktion: Man soll sich mit dem Scheitern irgendwie befreunden.

Kluge Unglück macht nicht tüchtig. Montaigne meint: Glück ist nicht der Lohn der Tugend, sondern die Tugend selber. Und da könnten wir uns doch darauf einigen?

Negt Ja.

Auszüge eines Gesprächs, erstmals erschienen in „Alexander Kluge – Magazin des Glücks“ (Hg. Sebastian Huber / Claus Philipp“, Edition Transfer, Springer, Wien – New York

Der Schriftsteller und Adorno-Preisträger Alexander Kluge und der Soziologe und Politologe Oskar Negt erhalten am 18. September im Wien vom Renner-Institut den Kreisky-Sachbuch-Preis. Vorher, am 17. September, treten sie im Stadtkino auf. Das genaue Programm wird noch bekannt gegeben.

Stadtkino
DVDEdition

JERICHOW
EIN FILM VON **CHRISTIAN PETZOLD**

AB 28. AUGUST IM VERLEIH, AB 25. SEPTEMBER IM HANDEL UND AN UNSEREN KINOKASSEN

Uns ist auf dieser Welt keine Ruhe vergönnt

Ursula Meiers „Home“ besticht an einer verstopften Autobahn durch ein phantastisches Ensemble und souveräne filmische Gestaltung. **ANDREAS PLATTHAUS**

Home beginnt als Komödie. Eine fünfköpfige französische Familie aus nicht näher erläuterten prekären Verhältnissen hat ihr Domizil in einem ländlichen Haus an der Autobahn gefunden, der E 57. Doch der Streckenabschnitt ist nicht freigegeben. Kein Ort, der einsamer wäre als der Platz derart uneingelöster Automobilität: Nur über Schleichpfade kann Vater Michel mit dem Kombi zur Arbeit in die nahe Kleinstadt aufbrechen; der jungfräulich schwarze Asphalt vor dem eigenen Grundstück ist von Leitplanken eingehegt, die niemand braucht. Dafür aber kann der kleine Julien mit dem Fahrrad kilometerweit über diese leere Fernstraße rasen, während seine große Schwester Judith im knappen Bikini ausgiebige Sonnenbäder im Vorgarten nimmt, ohne befürchten zu müssen, von Fremden angestarrt zu werden.

Es ist ein skurriles Idyll, das die 1971 geborene Ursula Meier in ihrem ersten abendfüllenden Spielfilm vorführt, ein Antagonismus der Kinematographie, die doch Bewegungskunst ist. Dabei profitiert die Schweizerin von einem phantastischen Ensemble: Mit dem jungen Kacey Mottet Klein hat Meier einen Kindschauspieler für die Rolle des Julien gefunden, dessen muntere Augen und ungebärdiges Wesen den ganzen Film wie ein Videokommentar begleiten. Adélaïde Leroux dagegen ist als Judith ganz Schmollmund – zu bequem, um sich aus dem Schoß der Familie zu lösen, aber doch ungnädig genug gegenüber ihren Eltern.

Aber wie sollte man auch vom dominanten Vater Michel loskommen, den der grandiose Olivier Gourmet, der gerade erst im zweiten Teil von *Public Enemy* als selbstverliebter Kommissar zu sehen war, mit einer physischen Präsenz spielt, die einfach den Atem raubt? Kein schöner Bild in dieser Zeit als seine Ankunft auf der anderen Seite der Autobahn mit dem Kombi, auf dessen Dach eine Tiefkühltruhe festgeschnallt ist. Vor den Augen der begeisterten Familie erklettert er das Gerät und präsentiert sich dort in lasziver Rockerpose – Ausdruck eines grenzenlosen Selbstbewusstseins.

Und dabei sind die beiden besten Rollen noch gar nicht erwähnt worden. Isabelle Huppert spielt Michels Frau Marthe, eine Hausfrau, die mit stoischem Vertrauen in die Eintönigkeit des abgeschiedenen Lebens ihre frisch gewaschene Wäsche in den ewigen Sommer hängt. Alles Hypernervöse der Huppertschen Darstellungskunst ist hier gebändigt und doch jederzeit parat zum Ausbruch – das Wunder in *Home* ist, dass es nie dazu kommt, und Anläs-



Isabelle Huppert bahnt sich stoisch ihren Weg durch die neue Nachbarschaft.

se gäbe es weiß Gott genug. Nur Marion, die zweite Tochter, gespielt von Madeleine Butt, scheint nicht mit ihrem Leben zufrieden zu sein; sie steckt mitten in der Pubertät, ist nicht mehr Kind und noch nicht Frau.

Binnen weniger Minuten kippt Home vom Schwank in ein Psychodrama.

Damit proklamiert Ursula Meier, die auch das Drehbuch mitverfasst hat, sie zum Spiegelbild ihrer Familie. Denn auch die befindet sich – ohne es zu wissen – am Beginn des Films nicht mehr im Stande der Un-

schuld und vor dem Eintritt ins unselige Reich der Normalität. Nach zehn Jahren Pause setzen auf der Autobahn wieder Aktivitäten ein: Bautrupps werden gesichtet, aber von der durchaus wehrhaften kleinen Gemeinschaft zunächst im Zaum gehalten. Dann aber verkündet das unentwegt den Sommer bedudelnde Radio die Nachricht, dass die E 57 endlich für den Verkehr freigegeben werde.

Michel und die Seinen erschüttert es nicht: Wetten auf die Farbe des ersten vorbeifahrenden Autos werden abgeschlossen, und die zunächst vereinzelt Fahrzeuge dienen als willkommene Abwechslung. Doch dann gewöhnen sich die Verkehrsteilnehmer an die neue Strecke, die Ferien beginnen, und fortan ist den fünf Anrainern auf dieser Welt keine Ruhe mehr vergönnt. Tag und Nacht braust es am Haus vorbei, und als plötzlich wieder einmal Totenstille herrscht, ist der Verkehr genau vor dem familiären Garten zum Stau erstarrt, und mit Judiths freizügigen Sonnenbädern hat es spätestens jetzt ein Ende. Es beginnt die Tragödie.

Ursula Meier inszeniert sie schleichend, aber konsequent. Die latenten Spannungen in der Familie brechen auf, der Vater kann der Probleme nicht mehr Herr werden, die Mutter versagt als Katalysator. Binnen weniger Minuten kippt *Home* vom Schwank in ein Psychodrama, wie es sich Michael Haneke nicht kälter hätte ausmalen können, und noch einmal erweist sich die Intelligenz der Besetzung mit Isabelle Huppert, Hanekes Lieblingschauspielerin. Nur dass der vielgelobte österreichische Regisseur nicht noch einmal eine solche Kurve bekommen hätte, wie sie Ursula Meier gelingt: Am Schluss, als sich die Familie in verzweifelt-hilfloser Verteidigung gegen den unablässigen Autobahn-Terror selbst eingemauert hat und buchstäblich zu ersticken droht, gibt es einen – gleichfalls buchstäblich zu verstehenden – Befreiungsschlag.

Zwei weitere Beteiligte an *Home* muss man unbedingt nennen: Agnès Godard, die erst kürzlich für Claire Denis in *35 Rum* mit der Kamera gezaubert hat, für ihre präzisen Bilder von unerbittlicher Schärfe, und den französischen Veteranen Luc Yersin für die beklemmende Tonspur. Bild und Klang untergraben von Beginn an die idyllisch anmutende Handlung, und sie entwickeln sich in wechselseitigem Zusammenspiel zu einem Crescendo aus optischer und akustischer Qual, dem man als Zuschauer irgendwann genauso hilflos ausgeliefert ist wie die fünf Protagonisten. Dass daraus nie Ekel vor dem Film entsteht, ist die große Kunst von Ursula Meier. In der Schweiz fand kein einheimisches Werk des vergangenen Jahres mehr Kinobesucher als *Home*. Auch in Deutschland hätte er jeden Erfolg verdient.

Der Text ist am 24. Juni 2009 in der Frankfurter Allgemeinen erschienen.

Ursula Meier
Home
Belgien/Frankreich/Schweiz 2008

Regie Ursula Meier
Drehbuch Ursula Meier und Antoine Jaccoud
Kamera Agnès Godard
Schnitt Susana Rossberg in Zusammenarbeit mit François Gedigier und Nelly Quettier
Ton Luc Yersin
Produktion Box Productions, Need Productions, Archipel 35
Verleih Polyfilm Verleih
Länge 97 Minuten
Technik 35mm / Farbe / 1:1,85
Fassung französische Originalfassung mit deutschen Untertiteln
Darsteller Isabelle Huppert, Olivier Gourmet, Adélaïde Leroux, Madeleine Budd, Kacey Mottet Klein
Kamera Agnès Godard

Ab 4. September 2009 im Filmhauskino



Gestörtes Sonnenbad an der Leitplanke: Adélaïde Leroux

Neue Filme

im Stadtkino Filmverleih

Houchang und Darius Allahyari
Bock for President

Aditya Assarat
Wonderful Town

Rahmin Bahrani
Chop Shop

Tizza Covi/Rainer Frimmel
La pivellina

Harun Farocki
Zum Vergleich

Harald Friedl
So schaut's aus - G'schichten vom Willi Resetarits

Jessica Hausner
Lourdes

Peter Jaitz
Rimini

Cédric Kahn
Les regrets

Peter Kern
Blutsfreundschaft

Claudia Llosa
La teta asustada

Renzo Martens
Enjoy Poverty

Luc Moullet
La terre de la folie

Manoel de Oliveira
Eccentricities of a Blond Hair Girl

Michael Pfeifenberger
Josef Winkler - Der Kinoleinwandgeher

Josh und Benny Safdie
Go Get Some Rosemary

Nobuhiro Suwa / Hippolyte Girardot
Yuki & Nina

Agnès Varda
Les plages d'Agnès



Josef Winkler, bald im Kino

Spätestens mit seiner treffsicheren Bachmann-Rede hat Büchner-Preisträger Josef Winkler bewiesen, was für klare Worte sich zum Unzustand Kärntens bzw. Österreichs sich finden lassen. Zustimmung zu Winklers Geradlinigkeit zeigten am 15. 8. auch die über 600 Besucher der Weltpremiere von Michael Pfeifenbergers *Josef Winkler – Der Kinoleinwandgeher* im Klagenfurter Burghof.

Heil, versprochen

Mit „Lourdes“ präsentiert Jessica Hausner ihren bisher besten Film bei den diesjährigen Filmfestspielen in Venedig.



Zufällige Willkür oder göttliches Eingreifen: Hausner verweigert sich in „Lourdes“ bewusst einer Antwort.

Auf der Vergänglichkeit des Glücks bauen viele Industrien, von schnelllebigen Wett- und Investmentbranchen, bis zu Jahrtausende alten Glaubensinstitutionen. Jessica Hausners neuester, bei den ab 2. September stattfindenden Filmfestspielen in Venedig präsentierte Spielfilm *Lourdes* wurde im titelgebenden Wallfahrtsort gedreht. Auf heiligem Boden sozusagen, im Epizentrum des religiösen Wunderglaubens.

Von der Kirche mit Skepsis beübt, spannt *Lourdes* den Bogen zwischen Heilsversprechen und erhofftem Wunder. Die frappierende Differenz zwischen einer wenig wahrscheinlichen

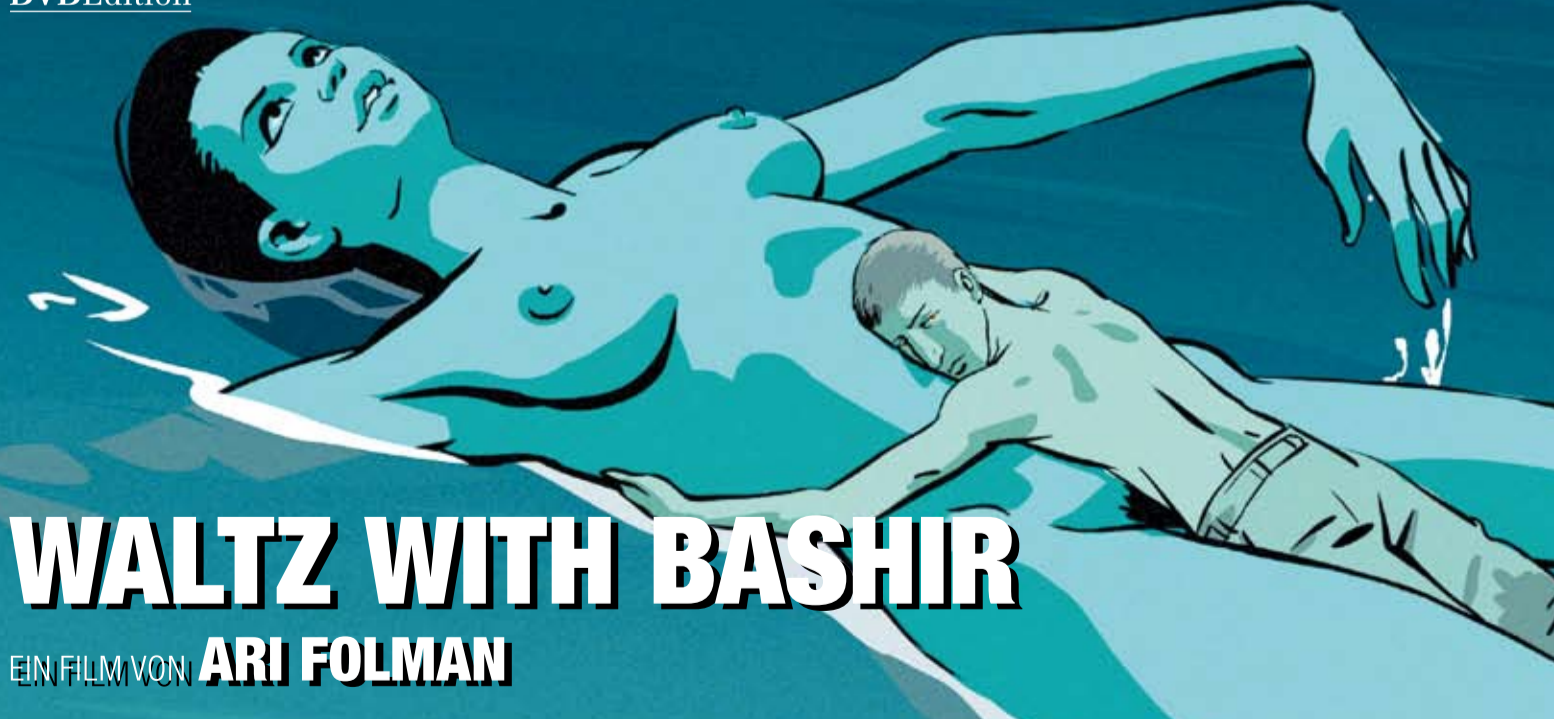
Erlösung und der tiefen Enttäuschung, die Menschen wiederfährt, wenn das Wunder auf sich warten lässt, schildert Hausner anhand der Geschichte von Christine. Das gehbehinderte Mädchen steht dem touristischen Treiben an in den Pyrenäen skeptisch gegenüber. Doch gerade ihr, der Zweiflerin, wiederfährt das seltene Glück; ein Wunder ist geschehen. Die Regisseurin selbst sieht solche Phänomene ambivalent: „Es ist schön, für den, dem es passiert“, aber das willkürliche Moment sei dabei nicht außer Acht zu lassen: „Da es auch ausdrückt, das es jederzeit passieren kann, und zwar irgendwem, das es aber genauso auch vergehen kann.“

Nicht unerklärlich ist das Interesse, das Hausners Film bereits im Vorfeld der diesjährigen Mostra in Venedig auslöst. Denn die Regisseurin verweist nach einem Gespräch mit dem für den Wallfahrtsort zuständigen Bischof darauf, daß sie doch die selben Fragen wie die Kirche selbst stelle: „Was soll das ganze eigentlich und wo führt mich mein Leben hin?“. Mit einem kleinen Unterschied, denn die Filmemacherin betont ihre Freiheit, dass „ich mich vielleicht weigere die Antworten zu geben, und kirchliche Würdenträger eine Antwort für Gläubige parat haben sollen.“ Im Winter 2009 startet *Lourdes* bundesweit in heimischen Kinos.

Impressum Telefonische Reservierungen Kino 712 62 76 (Während der Kassaöffnungszeiten) Büro 522 48 14 (Mo. bis Do. 8.30–17.00 Uhr Fr. 8.30–14.00 Uhr) 1070 Wien, Spittelberggasse 3 www.stadtkinowien.at / office@stadtkinowien.at **Stadtkino** 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76 **Herausgeber, Medieninhaber** Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3 **Graphisches Konzept** Markus Raffetseder **Redaktion** Claus Philipp **Druck** Goldmann Druck, 3430 Tulln, Königstetter Straße 132 **Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982 Nach § 25 (2)** Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H. **Unternehmensgegenstand** Kino, Verleih, Videothek **Nach § 25 (4)** Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos. **Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555 Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.**



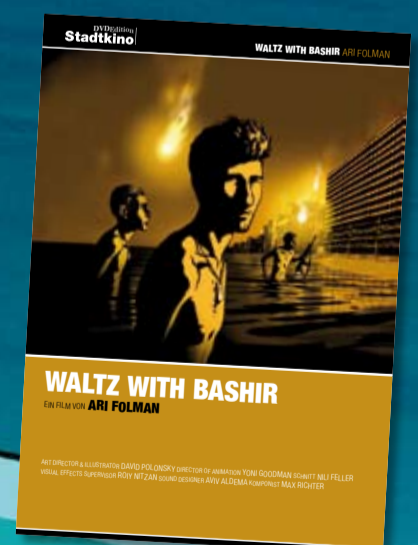
Stadtkino
DVDEdition



WALTZ WITH BASHIR

Ein Film von **ARI FOLMAN**

DERZEIT IM HANDEL UND AN UNSEREN KINOKASSEN • 19,99



RIMINI

EIN FILM VON PETER JAITZ

StadtkinoFilmverleih
PRÄSENTIERT

MIT ANDI WINTER, ROBERT REINAGL, SISSI NOË,
LARA FELSENREICH, CLEMENS VON BAECKMANN
DREHBUCH PETER JAITZ, LIBERTAD HACKL KAMERA MICHAEL SCHINDEGGER
KOSTÜM SHAWN R. HOFER AUSSTATTUNG STEFANIE SOURIAL, NIC PROKESCH
SCHNITT ANJA SCHÜRENBERG TON/SOUND DESIGN THOMAS EGGER, LAURA ENDRES
MUSIK ALEXANDER KRAL MISCHEUNG ALEX KOLLER REGIE PETER JAITZ
PRODUKTION LUCIA SCHRENK
HERGESTELLT AN DER FILMAKADEMIE WIEN
FARBKORREKTUR JIMMY HENNRICH

WWW.RIMINI-FILM.COM

DIAGONALE 2009
BESTEKÜNSTLERISCHE MONTAGE
NOMINIERT FÜR DEN FIRST STEPS AWARD
ABENDFÜLLENDER SPIELFILM
NOMINIERT FÜR DEN
MAX OPHÜLS PREIS 2009



AB
25.
SEPTEMBER
IM KINO!

Carante.com

