SÁTÁNTANGÓ

Satanstango

Land	Ungarn,1991 - 1993
Produktion	Mozgókép Társulás és Alapitvány (György Fehér), Von Vietinghoff Filmproduktion, Berlin, Vega Film AG Zürich
Regie	Béla Tarr
Drehbuch	Béla Tarr und László Krasnahorkai
Vorlage	László Krasznahorkai: ‚Sátántangó'
Kamera	Gábor Medvigy
Musik	Mihály Víg
Ton	György Kovács
Schnitt, Regieassistenz	Ágnes Hranitzky
Ausstattung Kostüme	BélaTarr, Ágnes Hranitzky, Gyula Pauer
Darsteller	
Irimiás	Mihály Víg
Petrina	(Putyi) István Horváth
Estike	Erika Bók
Doktor	Peter Berling
Futaki	Miklós B. Székely
Herr Schmidt	László Fe Lugossy
Frau Schmidt	Èva Almási Albert
Herr Halics	Alfréd Járay
Frau Halics	Erzsébet Gaál
Herr Kráner	János Derzsi
Frau Kráner	Irén Szajki
Schuldirektor	György Barkó
Kelemen	Barna Mihók
Kerekes	Juhász István
Wirt	Zoltán Kamondi
Frau Horgos	Ilona Bojár
Sanyi Horgos	András Bodnár
Hauptmann	Peter Dobai
Uraufführung	18. Februar 1994, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, 1:1.66, Schwarzweiß
Länge	450 Minuten
Kontakt	Vietinghoff Filmproduktion Potsdamer Str. 199 D-10783 Berlin Tel.: (49-30) 2168931 Fax: (49-30) 2158219

Hergestellt mit Unterstützung von Eurimages und Magyar Mozgókép Alapitvány.

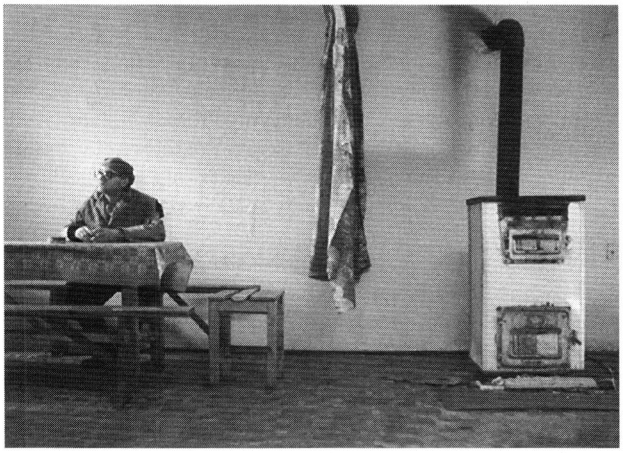
László Krasznahorkai über den Film

Wir befinden uns inmitten einer zynischen Abrechnung als nicht besonders großartige Kinder einer nicht besonders großartigen Epoche, die sich erst dann als abgeschlossen betrachtet, wenn alle in ihr zappelnden Kreaturen sich im tiefsten Schatten der Menschheitsgeschichte hinfläzen und ihr tristes und provisorisch gesehenes klares Ziel, das Vergessen, endgültig erreichen. Vergessen, daß keine fremden Mächte, kein Schicksal, keine verhängnisvolle Einmischung aus der Ferne dafür verantwortlich sind, daß Gott und die Ideale nicht mehr da sind.
Die Unfähigkeit vergessen, die bittere Niederlage würdevoll erlitten zu haben, weil der höllische Rauch und der höllische Alkohol den Charakter aufgefressen haben, weil vom Fernweh des einst metaphysischen Wanderers nach dem Engelreich nichts mehr übriggeblieben ist als schmuddliger Rauch und der ätzende Schnapsgeruch vom Rausch der Besessenheit.
Die Geschichte ist nicht zu Ende, nichts ist zu Ende, wir können uns nicht länger vormachen, daß mit uns irgendetwas zu Ende geht, etwas setzt sich fort und bleibt erhalten. Wir schaffen noch Kunst, aber wir reden nicht mehr darüber wie, so erhaben ist es auch nicht. Als Grundlage dient uns die Substanz der conditio humana, und wir suhlen uns erneut pflichtbewußt, doch einfallslos, streng diszipliniert, aber in Wirklichkeit als Gefangene eines gestrandeten, geistigen Zustands in der Pfütze der darstellbaren Vollkommenheit menschlicher Existenz. Aber wir behaupten nicht, daß unser Urteil am Jüngsten Gericht gefällt wird, wie wir nicht behaupten können, daß es nicht weitergehen werde. Wir können nicht behaupten, in diesen Werken höre die Zeit auf, höre die Geschichte auf, weil in den Dingen kein Sinn mehr steckt, wie wir auch nicht behaupten können, daß sich irgend jemand außer uns auf der Suche nach dem Sinn der Dinge zurechtfinden könnte.
Wir können aber behaupten, daß für uns klar geworden ist: Man kann nicht über die Natur, über die Götter und über sich selbst sprechen, denn man kann nur über die Geschichte der Menschheit sprechen, über den Zustand, in dem die Kinder der Epoche ihre eigenen Früchte abernten.
SATANSTANGO beschreibt diesen Zustand und sagt nur so viel aus, wie er sicher weiß und fragt so viel, wie es noch erlaubt ist. SATANSTANGO hat keine Probleme mit der Zeit, aber er möchte in Erinnerung rufen, wie es ist, wenn diese Zeit eine Vergangenheit hat, und wie es ist, wenn diese Zeit eine Gegenwart hat.
SATANSTANGO nimmt sich so viel vor wie alle seine Vorgänger; er möchte die Zeit festhalten.

Inhalt

Dieser Film spielt in der ungarischen Tiefebene, wo alles waagerecht ist, wo menschliche Siedlungen unendlich weit voneinander entfernt liegen.
Die Helden unserer Geschichte leben auf einer verlassenen landwirtschaftlichen Maschinenstation, die aus jeglicher Produktionstätigkeit ausgeschaltet ist. Für diese Menschen sind alle Werte, an die sie ihren Lebensinhalt knüpfen könnten, längst aufgehoben; alles hat sich in der Zeit aufgelöst im periodischen Wechsel der Jahrhunderte - allmählich sind auch die Menschen in Verwesung übergegangen.
Das alles vernichtende Gefühl des Alleingelassenseins wird nur von einer einzigen Sehnsucht gebrochen, von der immer stärker werdenden Sehnsucht nach Flucht.

Alle schmieden kleinkarierte Pläne, selbstverständlich einer auf Kosten des anderen, alle geben sich der Illusion hin, daß die bessere Zukunft in der Ausplünderung und im Betrügen der anderen liegt.
Doch sind diese niederträchtigen Pläne zum Scheitern verurteilt, weil ihre Urheber an einem fatalen Mangel an Selbstvertrauen leiden und wegen ihrer Unentschlossenheit nichts verwirklichen können.
In der Tat warten alle auf einen Heiland, der sie von dem verkrüppelten Alltag, dem alles verschluckenden Regen, dem Dreck und all ihren Sünden erlöst. (Produktionsmitteilung)



Der Film der ewigen Rückkehr

(...) Je mehr in einem Film passiert, desto weniger sehen wir von der Welt. Je weniger wir von der Welt sehen, desto mehr Filme müssen wir uns ansehen bis zum Erblinden. Ein einziger Film würde genügen, in dem sehr wenig passiert, den wir uns aber so lange ansehen können, bis wir in ihm das Wichtigste erblicken.
Man kann in dreierlei Welten untertauchen: in der sehr schönen, in der sehr häßlichen und in der, die leer ist. Die Meditation durch Schönheit gehört Tarkowski. Die Meditation in der Leere gehört Ozu und dem frühen Antonioni. Die Meditation durch Häßlichkeit gehört Béla Tarr. Wer sich für SATANSTANGO ins Kino setzt, um einen ganzen Arbeitstag mit diesem Film zu verbringen, tut, was er immer hätte tun müssen, insbesondere wenn er sich mit Filmen beschäftigt; er meditiert, versunken in Bildern. Er rennt nicht herum, macht keine Geschäfte, grübelt nicht, er betrachtet nur und versucht zu sehen. SATANSTANGO ist nicht deshalb so lang, weil der Regisseur so viel erzählen oder zeigen möchte. Tarr will wenig sagen und wenig zeigen. Er will, daß das, was er erzählt und zeigt, von uns so verstanden und gesehen wird, wie er es will. Er will, daß wir im Herzen aller Dinge den Verfall sehen. Einst hat der Neorealismus die Erzählung dadurch revolutioniert, daß er das Betrachten mit in das Geschehen hineinkomponierte. Die neorealistischen Geschichten ergeben nur dann einen Sinn, wenn der Zuschauer betrachten kann. Wenn sich der moderne Film nicht im Rausch der Videoclips und der digitalen Tricks auflösen möchte, hätte er eine neue narrative Revolution nötig. Der moderne Film muß sich der Zerspaltung der Zeit und der Ohnmacht der Spontaneität radikal entgegensetzen. Man muß es wieder lernen, die Welt in einer Einheit zu sehen, möge die Lernzeit noch so lange dauern. Wer dafür keine Zeit übrig hat, verliert, ohne es zu wissen, sein Sehvermögen.
András Bálint Kovács

Falsche Propheten und Untergeher

Bereits 1984, ein Jahr bevor der Roman von László Krasznahorkai in Ungarn in Druck ging, faßte Béla Tarr den Entschluß, diese grandiose Untergangsvision zu verfilmen. Ganze zehn Jahre hat die Verwirklichung dieses Traums gebraucht, Phasen der Resignation und Verzweiflung mußten überwunden und Geldgeber von diesem kühnen Projekt überzeugt werden.
Die Ehepaare Schmidt, Kráner und Halics, der Doktor und der rebellische Futaki verbringen trostlos ihre Tage. Ihre Siedlung wurde aufgelöst, sie sind allein zurückgeblieben. Gefangen in ihrem Alltag, wissen sie nicht mehr weiter, verzehren sie sich nach einem neuen Leben, in das sie mit blinder Verzweiflung aufbrechen wollen. Doch dieser Aufbruch endet katastrophal. In einer düsteren Kaschemme, wo Spinnen ihr Unwesen treiben, warten sie auf ihren Retter, ihren Erlöser Irimiás. Er soll den Exodus aus ihrer Sklavenexistenz anführen. Irimiás, ein ehemaliger Dorfbewohner, ist aber nur ein kleiner Betrüger, der gerissen aus den Sehnsüchten dieser Leute Kapital schlägt. Für die Vermittlung von Arbeit, Unterkunft und Verpflegung zieht er ihnen ihr gesamtes Geld aus der Tasche.
Béla Tarrs SÁTÁNTANGÓ beginnt völlig unspektakulär. In einer mehrere Minuten langen Einstellung verlassen die Kühe einen Stall, bewegen sich im Trott über den Bauernhof. Die Menschen, die in diesem gottverlassenen Landstrich leben, verschwinden beinahe in der Natur. Sie nehmen sich wie Silhouetten aus, wie feine Striche auf weißem Papier. In einer Sequenz läßt Béla Tarr einen seiner Untergeher über den Bauernhof gehen - er wird dabei vollständig von einem unförmig wirkenden Tierleib verdeckt. Die Dorfbewohner sind längst dem Stumpfsinn erlegen. Ihr Leben bewegt sich in ausgetretenen Bahnen, sie erleiden ihr Leben, wie man eine Krankheit erträgt.
Die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Privatbereich und öffentlichem Raum hebt Béla Tarr bereits am Beginn von SÁTÁNTANGÓ auf. Man hat den Eindruck, als würde die Kamera das Haus der Schmidts von außen aufnehmen, doch je näher die Kamera dem Fenster kommt, desto fließender vollzieht sich der Übergang in den Innenraum. Durch diesen Perspektivenwechsel, den Béla Tarr immer wieder vornimmt, werden Seelenlandschaften entworfen. Ungeordnete Phantome tauchen auf, geistern durch das zerrüttete Bewußtsein der Protagonisten. Die Zeit mit ihrem pulsierendem Rhythmus kommt dabei zum Stillstand. Die Tage und Monate erstarren zu einem Einerlei. Das Leben zerfällt einfach in disparate Bruchstücke, die zu keinem vollständigen Bild mehr zusammengesetzt werden können. Die eigenen Empfindungen gehen im Vergessen unter, werden einfach ausgelöscht. Béla Tarrs Verlierer haben keine Zukunft, weil sie keine Vergangenheit haben.
Frau Schmidt betrügt ihren Ehemann mit Futaki, einem einsamen Mann, dem sich die Verzweiflung ins Gesicht eingegraben hat. Schnell verläßt Futaki die karge Behausung, als Herr Schmidt plötzlich auftaucht. Er flieht hinaus in einen herbstkalten Tag. Später wird die Kamera die Schmidts und Futaki zu einem Dreieck zusammenschweißen, sich ihnen aus unterschiedlichen Blickwinkeln nähern. Sie werden schweigen, und der müde Rebell Futaki wird in seinem Innern jener Erkenntnis nachsinnieren, daß es nicht das Schlimmste ist zu leiden, sondern unter der Qual des Lebens empfindungslos geworden zu sein.
Die zehnjährige Estike will mit dem vertanen Leben der Erwachsenen nichts zu tun haben. Estike, die die sogenannte Zukunft noch vor sich hat, bringt sich um. Der Selbstmord ist für sie die einzig mögliche Erlösung aus der eintönigen Gemeinheit des Lebens. Die Erwachsenen machen

weiter, gehorchen blind der Ideologie des Überlebens. Estike ist im Ungarischen die Verkleinerungsform für Abend. Für dieses Mädchen mit den abstehenden Ohren kommt die Nacht der Seele bereits in den Tagen ihrer Kindheit. Nach dem Selbstmord sieht man die kleine Estike noch einmal durch die Fensterscheibe in das Innere der Kneipe blicken. Das Grauen dieser Szene ergibt sich aus dem Perspektivenwechsel. Dieses Mal sieht man Estike von der Kneipe aus, wie sie in völliger Einsamkeit und mit stummen Entsetzen die Erwachsenen beim Saufen und Tanzen beobachtet.
Der Doktor hat von jedem Dorfbewohner ein Heft angelegt, in dem er genau Protokoll führt über ihren Lebenswandel. Alkohol und Zigaretten sind dem Doktor die stets kaufbaren Gefährten auf dem Weg in den Verfall. Der Doktor bricht zusammen, fällt, wie todkranke Alkoholiker fallen. Wie ein Stück Fleisch wird er auf ein Fuhrwerk geladen und ins nächste Krankenhaus gebracht. Das wichtigste Ereignis, der Aufbruch der Dorfbewohner in die Stadt, entgeht seiner dokumentarischen Obsession. Wenn der Doktor wieder in seine schäbige Behausung zurückkehrt, sind die Dorfbewohner längst dem falschen Propheten Irimiás gefolgt. Er sieht nur noch die Spuren der Zerstörung, die dem Aufbruch vorausging, deuten kann er sie nicht. Er richtet es sich in seiner Beobachterposition ein, stellt den Alkohol bereit, blickt hinaus und sieht doch nichts. Der Doktor setzt seine Aufzeichnungen fort, bleibt alleine mit seinen Heften zurück.
Béla Tarrs SÁTÁNTANGÓ zeichnet das düstere Bild eines irreparablen Verfalls. Sein opus magnum entwirft eine nicht nur ungarische Apokalypse. Die Ehepaare Schmidt, Kraner und Halics sind Untergeher. Ihr Leben ist aus allen Fugen geraten, der Schwung der Jugend einem monströsen Stumpfsinn gewichen. Der Aufbruch ist kein Exodus, er führt nur noch tiefer in die Sklaverei hinein. Sie werden zur Schlachtbank geführt.
Gábor Medvigys Kamera betrachtet die Protagonisten, als wären sie Fossile aus einer längst untergegangen Epoche der europäischen Zivilisation. In minutenlangen Einstellungen gleitet die Kamera an Menschen und Behausungen vorüber, verweilt einige Augenblicke bei ihnen, zieht ruhelos weiter. In diesem Verfallsprozeß entzieht sich alles dem festhaltenden Blick. Hermetische Nahaufnahmen fragmentieren die Personen, selbst die weiten Landschaften erscheinen wie ein düsterer Kerker, das Leben als ein Dasein ohne irgendeinen Sinn.
SÁTÁNTANGÓ ist eine grandiose Reise in die Finsternis, eine kinematographische Apokalypse. In regenverhangenen Schwarzweiß-Bildern entwirft Tarr den Stillstand der Seele. Das Leben erstarrt zu einer endlosen Monotonie. Jeder ist sich selbst überlassen und der Trostlosigkeit, sich am Leben zu fühlen.
Am Ende mündet der Erzähl- und Bilderstrom in den Ausgangspunkt von SÁTÁNTANGÓ ein. Und man weiß nicht, ob die beobachtende Wirklichkeit auf einem realen Geschehen gründet oder eine Phantasmagorie des Doktors ist. Mit einfachen Holzbrettern nagelt der Doktor sein Beobachtungsfenster zu. Die Außenwelt interessiert ihn nicht mehr, es gibt nichts mehr, was sich zu dokumentieren lohnte. Die Leinwand, das Fenster zur Welt, versinkt in einer völligen Finsternis.

Zur Gliederung des Romans und des Films:

Im ersten Teil von SÁTÁNTANGÓ wird das dumpfe Warten der Dorfbewohner auf ihren Erlöser Irimiás und der Aufbruch aus ihrer kleinen Ortschaft gezeigt. Im Krebsgang, in der die Kapitel-Chronologie umkehrenden Reihenfolge, zeichnen Béla Tarr und László Krasznahorkai im zweiten Teil das Scheitern aller Hoffnung. Die ‚Tanzordnung' - so nennt László Krasznahorkai das Inhaltsverzeichnis seiner Romane - beschreibt die Kreisfigur der Stagnation. Mit visionärer Genauigkeit nehmen Béla Tarr und László Krasznahorkai jene Erschütterungen wahr, die ein ganzes Dorf, eine ganze Nation, in den Abgrund besudelnder Alltäglichkeit stürzen.

Tanzordnung

Erster Teil

I. Die Nachricht, daß sie kommen
II. Wir erstehen auf
III. Etwas wissen
IV. Das Werk der Spinne (1)
Liegende Acht
V. Das Netz zerreißt
VI. Das Werk der Spinne (2)
Teufelszitzen, Satanstango

Zweiter Teil

VI. Irimiás hält eine Rede
V. Die Perspektive, wenn von vorn
IV. Himmelfahrt, Fiebertraum?
III. Die Perspektive, wenn von hinten
II. Nichts als Sorgen, nichts als Arbeit
I. Der Kreis schließt sich

Verfall des Lebens, Sterben der Sprache

Ein Porträt von Béla Tarr

Ein düsteres Kohlenrevier in Ungarn. Ein trüber, eintöniger Herbsttag. Teilnahmlos starrt Karrer aus einem Fenster seiner Wohnung. In einen ausgehöhlten Tag blickt er, in eine leere Zukunft. Förderkörbe ziehen in regelmäßigen Abständen an seinem Fenster vorüber. Als Karrer seine Wohnung verläßt, verbrennt im Stiegenhaus eine Zeitung. Eine fremde Trostlosigkeit lastet auf seinen Tagen, die Traurigkeit des Lebens zerfrißt wie eine unheilbare Krankheit sein Herz und seine Gedärme. Karrer ist ein Mann mittleren Alters, ein mit seiner Nichtigkeit alleingelassener Mensch. Bereits die Eröffnungssequenz von *Verdammnis* (1988) ist durchdrungen von der Angst eines drohenden Untergangs, von der Furcht vor der eigenen Auslöschung.
In einem Café in der Nähe vom Berliner Kino ‚Arsenal' treffe ich Béla Tarr zu einem Gespräch. Das ‚Arsenal' hatte die erste Retrospektive seiner Filme gezeigt. In dieser Filmschau war zu spüren, wie sehr Tarr Geschichten verabscheut. Tarrs Aufmerksamkeit konzentriert sich auf Verfallsprozesse, auf den Mahlstrom des Lebens.
Der ‚Held' von *Verdammnis* ist für Tarr „ein sehr, sehr einsamer Mensch. Er ist von der menschlichen Gesellschaft schon vollkommen abgeschnitten. Er bekommt noch einmal Kontakt zur Gesellschaft, als er sich in eine Sängerin verliebt. Als diese Beziehung zerbricht, stürzt er in die Tiefe. Wohin er dann stürzt, ist noch tiefer, als es sein Leben in der Einsamkeit war. In diesem Zustand gibt es keine Sprache mehr. Da gibt es nur noch den Regen, aber keine Sprache mehr."
In Pécs 1955 geboren, dreht Tarr seit dem 16. Lebensjahr Amateurfilme. Einmal wird er vorübergehend verhaftet, als er mit einer Super-8-Kamera filmen wollte, wie eine Arbeiterin aus ihrer Wohnung geworfen wird. Das Schicksal und die Nöte einfacher Menschen sind die Themen seiner ersten Dokumentar- und Experimentalfilme. Nach dem Abitur arbeitet Tarr zwei Jahre als Hilfsarbeiter auf einer Schiffswerft und danach für ein Jahr als Portier in einem Kulturhaus.
Tarrs Filmerstling *Familiennest* (1977) schildert die Einsamkeit und Verzweiflung eines jungen Ehepaares, das aufgrund der Wohnungsnot bei den Eltern des Mannes leben muß.

Die Beziehung dieser jungen Leute zerbricht. Die Eltern siegen in ihrem Stumpfsinn.
Auch in *Betonbeziehung* (1982) lebt ein junges Ehepaar in beengten Verhältnissen, dieses Mal auf sich allein gestellt. Unentschiedenes Abschiednehmen und halbherzige Versöhnungen treiben diese Ehe in die völlige Sprachlosigkeit. Am Ende sitzen die beiden Eheleute auf der Ladefläche eines Lastwagens. Eine Waschmaschine haben sie sich gerade gekauft. Das Leben soll dadurch leichter werden. Die Kamera begleitet diesen stummen Aufbruch in ein neues Leben - in das Wohngebiet einer Trabantensiedlung.
Den Menschen am Rande der Gesellschaft ist Tarr treu geblieben. Die Perspektive hat sich aber im Laufe der Jahre verändert. Standen am Beginn soziale Probleme im Vordergrund, so wendet Tarr sich mit *Herbstalmanach* (1983/84), *Verdammnis* (1987) und *Das letzte Schiff* (1990) metaphysischen Fragen zu. Die Natur des Menschen will Tarr mit *Herbstalmanach* erforschen, den Grund seelischer Deformationen und Verkrüppelung erkennen. Ein krankes Rot und der kalte Blauton einer Leichenhalle sind die Grundfarben dieser Chronik menschlicher Einsamkeit: „*Herbstalmanach* ist ein viel traurigerer Film, ein viel nüchternerer Film als *Familiennest*. In *Herbstalmanach* ist die Sexualität nur mehr ein Mittel. Und in *Verdammnis* hat die Sexualität keine größere Bedeutung als ein Glas Sekt zu trinken."
Für das ungarische Fernsehen erarbeitet Tarr 1982 einen einstündigen *Macbeth*. In einem gespenstischen Kellergewölbe, im Abgrund von Gier und Leidenschaft taumelt Macbeth seinem tragischen Ende entgegen: „Wir haben ‚Macbeth' ziemlich reduziert, auf das Verhältnis zwischen Lady Macbeth, Macbeth, und ihre Beziehung zur Macht. Daß sie den König erledigen wollen, hat als Ausgangspunkt sexuelle Hintergründe. Sie können sich dann von dieser Tat nicht befreien. Und jagen einander in den Wahnsinn...Alles ist im Menschen. Der Mensch kann das schrecklichste Schwein sein."
Nach einer langen schöpferischen Pause entstand 1987 *Verdammnis*. Kein Produzent vertraut Tarr. Die Vorbereitungsphase ist eine Zeit des Schreckens und des Bettlertums. Béla Tarr muß sich von einer Werbefirma Kamera und Scheinwerfer leihen, um diesen Film realisieren zu können. Von ‚Libération' befragt - „Warum filmen Sie?" - spricht Tarr vom Zwang, einen Film drehen zu müssen, sonst habe er nicht das Gefühl zu existieren: „Verzweifelt klammere ich mich an die Kamera, die einzige Treuhänderin einer angeblichen Wahrheit (...) Es bleibt nur eine undefinierbare Unruhe. Ich fliehe von der Verzweiflung in eine andere: den Film. Wahrscheinlich mache ich Filme, um mein Schicksal herauszufordern. Um der am meisten erniedrigte und zugleich der freieste Mensch zu sein."
Tarr beschreibt in dieser Untergangsvision nicht nur den bodenlosen Sturz seiner Hauptfigur, sondern auch die Erstarrung einer ganzen Gesellschaft. Mit ausdruckslosen Gesichtern steht eine große Menschenmenge in einer Kneipe. Die Kamera fährt an diesen Menschen vorüber, als wären sie Figuren aus Stein: Diese Menschen sind traurig bis in den Körper hinein. Ihre Augen müde, ihre Seelen erschöpft, ihr Leben arm und leer.
Auch in seinem Beitrag zu *City Life* (1990), einem Kompilationsfilm europäischer Regisseure über ihre Hauptstadt, hat Tarr ein traumatisches Bild seiner Heimat gezeichnet. *Das letzte Schiff* heißt diese 35minütige Schreckensvision. Kein Leben ist in diesem Land mehr möglich, alles ist an ein Ende gekommen. Tarrs Untergeher müssen unter Polizeiaufsicht ein Schiff besteigen, sie werden evakuiert. Durch die Überreste einer zerstörten Zivilisation reisen sie der nächsten Nacht entgegen. *Das letzte Schiff* entstand nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von László Krasznahorkai, dem Drehbuchautor von *Verdammnis*. Den Schluß dieser Kurzgeschichte zieht Tarr im Laufschrift mitten durch das Schreckensbild einer gesellschaftlichen Apokalypse: „Noch immer benommen von der Müdigkeit lagen wir da, als sich die nächste Nacht herabsenkte, und nur ein dumpfes Murren antwortete, als einer von uns plötzlich den Kopf hob, aufstand, zum Heck des Schiffes ging und auf die in tiefe Finsternis versunkene, nun für immer verschwindende Landschaft deutend mit bitterer Erleichterung rief: ‚Leute, das dort war Ungarn'."
Béla Tarrs Kamera ist mitleidlos. Die Menschen werden wie Insekten unter ein Mikroskop gelegt, ihre Gefühle bis in die kleinsten Regungen seziert. In langen Einstellungen und kaltblütigen Nahaufnahmen kreist Tarr seine Figuren ein. Er läßt ihnen keine Möglichkeit zur Flucht: „Ich denke, jeder Mensch ist ein kosmisches Wesen. Und je näher wir an ihn herankommen, desto größere Perspektiven eröffnen sich. Es kann ganz wichtig sein, ein kleines Zucken des Gesichts oder ein Augenzwinkern einzufangen. So kann zum Beispiel durch den Blick eines Menschen deutlich werden, daß er lügt, daß seine Worte von seinen Interessen diktiert werden. Er will schließlich morgen auch leben. Und er wird morgen auch Geld brauchen. Ans Geld kommt er nur dadurch, daß er einen anderen besiegt. All das ist in einem Blick zu erwischen."
Aggressiv eingesetzter Ton verschärft diesen unnachsichtigen Blick auf die Zerstörung des Individuums und der Gesellschaft. Béla Tarr geht es um die Abtötung von Illusionen und Lebenslügen. Und um die Zerstörung des eigenen Lebens, wenn keine Chance besteht, es zu verändern: „In Ungarn leben jetzt sehr viele Menschen an der Grenze zu diesem Zustand. Ungarn befindet sich momentan in einer sehr harten Situation, sowohl wirtschaftlich als auch moralisch: Die vollkommene Zerstörung der Werte."
(...) Ob er seine Filme als ästhetische Schnittfläche zwischen Fassbinders Sozialkritik und Tarkowskijs metaphysischer Sehnsucht versteht, frage ich Béla Tarr am Ende unseres Gesprächs: „Ja, das stimmt so. Ich würde das nur noch dadurch ergänzen wollen, daß der deutsche Rationalismus und die slawische Sentimentalität bei mir gleichermaßen gewirkt haben."

Klaus Dermutz, Frankfurter Rundschau, 25. April 1992

„Es gibt für uns keinen Hafen, nur das Wasser"

Ein Gespräch mit dem Romancier und Drehbuchautor László Krasznahorkai

Frage: Sie haben nach Ihrer Schulzeit in mehreren einfachen Berufen gearbeitet, sind durchs Land gezogen, haben in verschiedenen Städten und Ortschaften gelebt, und haben nach diesen Wanderjahren zu schreiben begonnen. Wie sind Sie über die verschiedenen Brüche in Ihrem Leben hinweggekommen?

L.K.: Ich habe eigentlich nie daran gedacht, ein sogenannter Schriftsteller zu werden. Besonders in meiner Teenagerzeit, aber auch danach, ungefähr bis 25, lebte ich ganz einfach in den Tag hinein. Ich dachte nicht daran, daß ich die Erfahrungen aus dieser Zeit einmal fürs Schreiben benutzen werde. Der Kontakt zwischen meinen Erfahrungen und meinen schriftstellerischen Methoden ist kein direkter. In meinen Erzählungen und auch in meinen Romanen schreibe ich nie ganz reale Geschichten, sondern immer nur die Essenz von Geschichten aus dem Leben.

Frage: In den Todesnovellen, die 1988 unter dem Titel ‚Gnadenverhältnisse' in deutscher Sprache erschienen sind, beziehen sich einige der ‚Helden' sehr stark auf Gott, und

auch das Inhaltsverzeichnis von ‚Satanstango' weist auf zentrale christliche Begriffe hin, auf Auferstehung und Himmelfahrt.

L.K.: Ein Kritiker schrieb einmal, daß wir für die wesentlichen Dinge im Leben eigentlich keine anderen Begriffe als christliche haben (...).

Frage: Wenn Gott, wie Nietzsche meint, als oberster Wert stürzt, dann fallen auch alle anderen Werte. Resultiert der allgemeine Werteverfall in ‚Satanstango' aus einem Gottesverlust?

L.K.: Meiner Meinung ist die dichterische Tätigkeit eine ewige Suche. Die Grundfragen haben sich in den letzten Jahrtausenden nicht verändert. Es gibt also in der Literatur keine Neuigkeiten. Wir versuchen immer, auf diese Grundfragen eine Grundantwort zu finden. Natürlich ohne Erfolg, weil man nur mit der Seele, mit dem Herzen eine Antwort geben kann, nicht aber mit dem Intellekt. In diesem Prozeß der Suche gibt es eine Grenze, wo der Sucher spürt, daß der nächste Schritt nicht mit dem Intellekt gemacht werden kann, sondern nur mit dem Herzen, mit der Ur-Seele.

Frage: Ist Irimiás - er stürzt in ‚Satanstango' die Dorfbewohner in eine triste Existenz - ein falscher Prophet?

L.K.: Irimiás ist die rumänische Variation von Jeremias; aber dieser nationale Hintergrund bedeutet nichts. Die einzige Gemeinsamkeit zwischen Irimiás und Jeremias besteht darin, daß beide falsche Propheten sind.

Frage: Im Alten Testament versucht Jeremias sein Volk aus der Sklaverei zu führen. Aber man erkennt ihn deshalb als einen falschen Propheten, weil er das Heil individuell herbeiführen will. Wenn im Alten Testament von Heil gesprochen wird, ist immer das Heil der ganzen Glaubensgemeinschaft gemeint. Irimiás löst in ‚Satanstango' die sozialen Konflikte individuell, indem er den Dorfbewohnern Arbeit und Unterkunft in der Stadt vermittelt.

L.K.: Der Grund, warum ich diesen Namen gewählt habe, warum ich dieses Irimiás-Jeremias-Problem bekommen habe, ist folgender: Im Jahr 1978 arbeitete ich als Nachtarbeiter in einer Pußta. Meine Arbeit war eine Tierpflegearbeit während der Nacht. Und nach einer solchen Nachtarbeit, um vier, halb fünf im Sommer, schon im Morgengrauen, kam ein Tierarzt. Er hatte nur eine Spritze bei sich. Er war groß, hatte eine graue Jacke und eine graue Hose an, auch eine Krawatte, das war merkwürdig in der Pußta. Seine Kleidung war städtisch. Ich mußte ihm helfen. Ich sah ihn, wie er arbeitete und über seinem Kopf die Sonne aufging. Eine braune Sonne. Dieses wahnsinnige Bild blieb ganz tief in mir. Und daraus entstand der ganze ‚Satantango'-Roman. Dieser Mann hieß Irimiás. Deswegen habe ich diesen Namen gewählt.

Frage: Ist mit diesem Bild auch der Wunsch nach einer ganz anderen Morgenröte verbunden?

L.K.: (lacht) Diese braune Sonne war eine Krone auf Irimiás' Kopf. Es war eine kranke Sonne. Ich hatte Angst vor Irimiás. Ich hatte in diesem Morgengrauen eine sehr tiefe Angst, als ich sah, wie Irimiás mit der Spritze in die armen, kleinen Schweine stach. Diese mörderische Arbeit mit der Spritze, diese Kleidung, die große Nase im Gesicht, seine blauen, eiskalten Augen. Er sprach fast nichts. Das war wirklich ein Alptraum. Und zu diesem Bild kam hinzu, daß die Sonne so braun war, wie ich sie sonst noch nie gesehen hatte.

Frage: Wird an Irimiás die Zerstörung einer natürlichen Ordnung sichtbar?

L.K.: Ja, sicher. Ich glaube, daß sehr viele menschliche Tätigkeiten die Natur zerstören. Wegen unserer Dummheit. Wir passen nicht auf, was wir machen. Der Ausweg wäre, nicht so weiter zu machen. Meiner Meinung nach gibt es keinen Ausweg. Die menschliche Dummheit ist keine historische Sache. Die menschliche Dummheit existiert allgemein, sogar bis in alle Ewigheit hinein. Diese Dummheit gehört zum Menschen. Sie ist eine strukturelle Angelegenheit.

Frage: Was ist dann die Aufgabe der Kunst?

L.K.: Das weiß ich nicht. Ich kann nur sagen, was die Kunst für mich bedeutet. Sie ist eine ewige Form der Antwortsuche nach den letzten Fragen. Es gibt auch ein praktisches Ziel in der künstlerischen Arbeit: Ohne diese tägliche Arbeit, ohne daß ich etwas benenne, ohne diesen Prozeß könnte ich wahrscheinlich nicht weiterleben. Ich möchte mich nicht mit Kafka vergleichen, aber Kafka schrieb auch deswegen. Das Schreiben ist ein absolut praktisches Medikament.

Frage: Schreiben Sie, um die Schrecken Ihres Lebens auszuhalten?

L.K.: Nein, nicht um die Schrecken auszuhalten, sondern um sie zurückzuhalten. Die ganze künstlerische Existenz, auch das Schreiben, ist ein Selbstschutz. Wenn ich denke, setze ich eine Kraft gegen die chaotische Undefinierbarkeit des Lebens.

Frage: Um in dieses Chaos eine ‚Tanzordnung' zu bringen. ‚Tanzordnung' nennen Sie das Inhaltsverzeichnis von ‚Satanstango'.

L.K.: Diese ‚Tanzordnung' ist eine Geschichtslinie, wie die Linie in einem menschlichen Leben, wie ein individueller Lebenslauf. Das menschliche Leben hat ein Ritual. Das nenne ich die ‚Tanzordnung' des Lebens.

Frage: Das Leben als Kreislauf?

L.K.: Ja, von Geburt bis zum Tod. Denken Sie an den berühmten Satz von Beckett, in dem es heißt, daß die Mütter über dem Grab sitzen und uns gebären. Am Beginn von ‚Satanstango' sieht sich Futaki „gepeinigt zuckend am Holzkreuz von Wiege und Sarg".

Frage: Im dritten Kapitel von ‚Satanstango' wird die Stellung des Doktors im Dorf reflektiert. Der Doktor gehört einerseits zu den Dorfbewohnern, aber andererseits ist er durch seine Beobachterposition von ihnen getrennt. Wird über diese Figur die Existenzweise eines Dichters reflektiert?

L.K.: Ja, aber diese Figur muß kein Schriftsteller sein. Ein Künstler ist für die Gesellschaft gefährllich. Ein Künstler revoltiert gegen die gesellschaftliche Tanzordnung. Deswegen muß die Gesellschaft ihre Künstler domestizieren, zu einem Haustier machen.

Frage: Sind Sie schon domestiziert?

L.K.: Natürlich. Wenn Sie mich fragen, wer sind Sie, antworte ich: Ich bin ein domestizierter Künstler.

Frage: Der Doktor dokumentiert in ‚Satanstango' Verfallsprozesse.

L.K.: Der Doktor benutzt seine ganze Tätigkeit als einen Kampf gegen den Verfall. Sie sehen es ganz richtig. Für den Doktor bedeutet das Schreiben einen Schutz gegen den Verfall. Diese dokumentarische Tätigkeit hilft, ein Gedächtnis zu schaffen, daß es hier auf Erden wirklich menschliches Leben gegeben hat. Das ist völlig unpathetisch gemeint. Das gilt für den Doktor im Roman, nicht für mich.

Frage: Ich hatte gedacht, Sie versuchen dies auch.

L.K.: Ein Gedächtnis der menschlichen Existenz zu sein, ist für mich heute eine zu pathetische Formulierung. Vielleicht wäre es das Beste, diese ganze Sache zu vergessen, kein Denkmal zu schaffen.

Frage: Das wäre Ihre eigene Auslöschung?

L.K.: Ja. Überhaupt nichts mehr zu machen. Nicht nur nicht mehr zu schreiben, auch nicht mehr zu leben. Ich habe ‚Satanstango' zwischen 1980 und 1985 geschrieben und heute fühle ich mich anders. Der Doktor ist eine pathetische Figur. Er schreibt Tag für Tag alles auf, was er sieht, weil er wirklich ein Gedächtnis aufbauen will. Heute denke ich ein bißchen anders. Wenn ich ein bißchen zynisch sein darf: Wozu? Lieber vergessen wir alles.

Frage: Béla Tarr hat einmal gemeint, daß das Einzige, was uns helfen könnte, wäre ein tiefer Blick nach Innen, die Suche nach uns selbst. Ist das wirklich eine Hilfe?

L.K.: Für mich nicht, aber die Welt von Béla Tarr baut auf diesem immer tiefer werdenden Blick nach innen auf. Das ist die Hoffnung von Béla Tarr, daß er am Ende, ganz tief unten in uns, etwas finden kann. Bei mir funktioniert der Prozeß des Betrachtens anders. Der wesentliche Unterschied zwischen dem Zen-Buddhismus und meiner Betrachtungsweise besteht darin, daß ich mich mehr für meine Sehfähigkeiten interessiere. Ich kann über die Realität des Objekts nichts sagen, nur etwas über mich. Ich kann nur sagen: Ich sehe etwas.

Frage: Woher kommt das Vertrauen in das ‚Ich'?

L.K.: Das ist kein Vertrauen, sondern der Anfangspunkt eines Gedankensprozesses. Meine letzte Meinung wird eventuell sein, daß das Ich auch nicht existiert, sondern nur eine Prämisse ohne Existenz ist.

Frage: Das erkennende Ich, wie es sich in Descartes' „Cogito, ergo sum" findet, wurde durch Nietzsche und Freud zerstört.

L.K.: Ich bin mit Ihrem Einwand einverstanden. Wenn Sie sich an die erste Einstellung von Béla Tarrs *Verdammnis* erinnern: Dort sitzt ein Mann vor einem Fenster, es vergeht wahnsinnig viel Zeit, fünf Minuten sitzt er dort, er sieht hinaus, er macht absolut nichts, er sieht nur. Die Zuschauer des Films sehen, daß außerhalb des Fensters Förderkörbe transportiert werden. Später spricht Karrer, der ‚Held' von *Verdammnis*, über diese Situation, daß er dort gesessen und hinausgesehen hat. Aber er spricht nicht darüber, daß er diese Förderkörbe gesehen hat, sondern nur, daß er aus dem Fenster gesehen hat und sich so fühlte, als ob er in der nächsten Minute verrückt werden würde. Karrer sagt nicht, daß er etwas gesehen hat, er spricht nicht über die Objektwelt, weil er sie nicht sieht. In diesem Bild kommen die Gedanken von Béla Tarr und mir sehr gut zum Ausdruck. Für Béla Tarr bedeutet dieses Bild, daß Karrer in seine Seele, in seine Tiefe sieht. Für mich bedeutet dieses Bild, daß Karrer hinaussieht, aber draußen sieht er nichts.

Frage: Im Gegensatz zu Ihnen haben sich für Béla Tarr alle Geschichten überholt, „sie sind zu Gemeinplätzen geworden, sie haben sich in sich selbst aufgelöst. Das einzig Reale ist wahrscheinlich die Zeit. Die Jahre, die Tage, die Minuten, die Sekunden. Sie sind das einzige Maß aller Dinge."

L.K.: Ja, Béla Tarr ist ein Filmemacher. Das ist ein großer Unterschied zwischen uns beiden. Die Zeit gehört für mich zu den Begriffen, die nicht mehr benutzt werden können. Obwohl Béla Tarr immer meint, die Bilder seien seine Realität, meine ich, daß er nicht mit Bildern arbeitet, sondern mit der Zeit. Béla Tarr dokumentiert jede Minute. Für ihn ist nur wichtig, daß eine Minute im Film auch eine reale Minute bedeutet, ohne Betrug. In dieser Minute darf man nur absolut wahre Sachen sehen, ein Gesicht ohne Betrug, einen Blick ohne Betrug.

Frage: Béla Tarr hat auf die Frage von ‚Libération' - Warum filmen Sie? - aber geantwortet: „Verzweifelt klammere ich mich an die Kamera, die einzige Treuhänderin einer angeblichen Wahrheit. Aber was gibt es zu filmen, wenn alles nur Lüge ist? Ich kann nur die Apologie der Lüge, des Verrats und der Infamie betreiben."

L.K.: Béla Tarr glaubt wirklich, daß alles nur Lüge ist, aber er filmt nicht die Lüge, er sucht die Wahrheit in dieser ganzen Verlogenheit.

Das Interview mit László Krasznahorkai erschien in gekürzter Form in der „Frankfurter Rundschau" am 31.12.1993. Von Klaus Dermutz

Biographie

László Krasznahorkai, 1954 im südostungarischen Guyla geboren, ist ein Wanderer zwischen den Welten. Bevor er die Mikroprozesse untergehender Gesellschaften zu seinem Kardinalthema erkor, verdiente er sich mit Gelegenheitsjobs seinen Lebensunterhalt.
In seinen Romanen ‚Satanstango' (dt. 1990), ‚Die Melancholie des Widerstands' (dt. 1992) und ‚Der Gefangene von Urga' (dt. 1993) und in dem Erzählband ‚Gnadenverhältnisse' (LCB-Editionen 99, 1988) wird in brillanten Variationen die metaphysische Unzulänglichkeit des menschlichen Lebens erörtert. László Krasznahorkai hat gemeinsam mit Béla Tarr auch die Drehbücher zu *Verdammnis* und *Das letzte Schiff* geschrieben.
Seit 1982 freischaffender Schriftsteller. 1987-88 DAAD-Stipendiat in Berlin. 1993 Literaturpreis des Südwestfunks Baden-Baden.

Biofilmographie

Béla Tarr wurde 1955 in Pécs geboren. Nach dem Abitur arbeitete er von 1973 -1975 als Hilfsarbeiter auf einer Schiffswerft und dann über ein Jahr als Portier in einem Kulturhaus. Das Studium an der Budapester Akademie für Bühnen- und Filmkunst begann er 1977. Als Amateurfilmer wurde er Mitglied des Béla-Balázs-Studios. Seit 1981 Regisseur bei Mafilm. 1979-80 Vorstandsmitglied des Filmstudios junger Filmschaffender, des Béla-Balázs-Studios. 1981-85 künstlerischer Leiter des Filmstudios ‚Társulás'. 1989-90 DAAD-Stipendiat in Berlin, seit 1990 Gastdozent an der Berliner Filmakademie.

Filme:

1977	*Családi tüzfészek* (Familiennest)
1978-88	*Sechs Bagatellen* (Episodenfilm von B. Tarr, G. Bódy, I. Dárday, G. Feher, A. Jeles, P. Wilt)
1980	*Szabadgyalog* (Der Außenseiter)
1982	*Panelkapcsolat* (Betonbeziehung)
1982	*Macbeth* (Video)
1984	*Öszi almanach* (Herbstalmanach)
1987	*Karhozat* (Verdammnis, Forum 1988)
1989	*Az Utolsó Hajó* (Das letzte Schiff, Forum 1990)
1991-93	SATANTANGO/SATANSTANGO

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin. Druck: graficpress