

Repräsentationen von Klasse im Film

Nina Kusturicas
künstlerisches Forschungslabor

Camilla Henrich und Claudia Walkensteiner-Preschl
im Gespräch mit Nina Kusturica

Autosozio biografien sind durch die besondere Art und Weise gekennzeichnet, in der die persönliche Geschichte mit einer soziologischen Perspektive in Zusammenhang gebracht wird. Fragen der Herkunft, der Klasse, des Milieus und des Habitus erhalten eine zentrale Bedeutung, das individuelle und persönliche Leben wird in einen historischen und politischen Kontext gestellt und als soziales Produkt betrachtet. (Vgl. Chantal 2014) In den letzten Jahrzehnten hat sich im literarischen Sektor ein neues Genre um den Begriff der Autosozio biografien gebildet, die bekanntesten Vertreter:innen sind Annie Ernaux, Didier Eribon und Édouard Louis. (Vgl. Blome et al. 2022)

Das Forschungsprojekt *Confronting Realities. Arbeit an filmischen Autosozio biografien* 7 (2021–2024), durchgeführt an der Filmakademie Wien und gefördert vom *Fonds zur Förderung der*

wissenschaftlichen Forschung (FWF) ⁷, geht aus kunstpraktischer und theoretischer Sicht der Frage nach, wie filmische Autosozio-biografien erforscht, beschrieben und produziert werden können, wobei der Fokus auf dem kollektiven Charakter des Filmemachens liegt. Der künstlerische Forschungsprozess manifestiert sich vor allem in den Laboratorien für filmische Autosozio-biografien (LAFA), in denen nicht nur Filmemacher-innen, sondern auch interessierte Künstler-innen aus anderen Berufsfeldern gemeinsam mit den Leiter-innen der Laboratorien an filmischen Autosozio-biografien arbeiten. Nina Kusturica hat mit Formaten des fiktionalen, essayistischen und dokumentarischen Filmes sowie am Theater gearbeitet und sich mit alternativen Arbeitsweisen und den Themen Migration und Flucht auseinandergesetzt. In ihrem ersten künstlerischen Forschungslabor (2021–23) setzen sich die Artistic Researcher Ayo Aloba, Ruchi Bajaj, Denice Bourbon, Laura Ettl, Marius Mertens und Niklas Pollmann mit dokumentarischen, fiktionalen, essayistischen und hybriden filmischen Strategien auseinander und suchen nach Möglichkeiten, neue Einblicke in gesellschaftspolitische Realitäten und Repräsentationen von Klasse zu gewinnen.

Im Zentrum dieses Gesprächs steht die Arbeit mit der ersten LAFA-Gruppe (2021–23).

Claudia Walkensteiner-Preschl: Wie gestaltete sich der Forschungsprozess mit deinem Team im Labor, wie habt ihr begonnen?

Nina Kusturica: Wir haben mit intensiven Diskussionen zum Thema begonnen. Zunächst lag der Fokus unserer Gespräche auf dem Teilen von biografischem Material, von Erinnerungen. Jede-r von uns hat aus der Kindheit und Jugend erzählt, damit wir einander kennenlernen und einordnen konnten, wer wo steht und warum wir für dieses Thema brennen.

Auch die Frage, wie man überhaupt als Künstler·in überleben, also von der Kunst leben kann, beschäftigte einige im Labor Forschende von Beginn an. Bei anderen ging es stark um die Repräsentation in Bezug auf soziale Klasse und Herkunft. Intersektionalität spielte schnell eine große Rolle, die Themen Gender und Race waren von Anfang an präsent und fast nicht zu trennen von Fragen nach sozialer Klasse, zu denen wir immer wieder zurückgekehrt sind. Wichtig war nicht zuletzt das Thema, wer welche Geschichten erzählen darf oder soll.

Es waren sehr intensive und schöne Tage, in welchen es uns als Gruppe gelungen ist, einen Raum, einen Safe Space aufzumachen, gemeinsam mit Studierenden der Filmakademie Wien sowie externen Artistic Researchern, die aus einer diverseren Welt kommen als die Studierenden.

Wir haben uns etwa mit der Frage beschäftigt, wie und ob ein österreichischer Drehbuchstudent einen Film über eine Person mit einer nigerianischen Biografie schreiben darf. Und natürlich waren wir zuerst versucht zu sagen, dass das gar nicht geht, aber als wir einen Destillationsprozess begannen, um zu verstehen, was ihn als Autor antreibt, wurde es konkreter. Warum stellt er diese Frage, was ist ihm wichtig? Wenn ich einen Impuls verspüre, eine Geschichte zu erzählen, dann frage ich: Warum will ich diese Geschichte erzählen? Kommt der Impuls aus einer wenig hinterfragten eurozentristischen Haltung, mit der wir uns einfach der Welt und ihrer Geschichten bedienen? Oder stammt der Wunsch, diese Geschichte zu erzählen, aus einem tiefen künstlerischen und gesellschaftlichen Interesse? Und das ist in diesen Gesprächen passiert, diese Erkenntnis, dass wir uns als Künstler·innen nicht in irgendwelche Identitätsentscheidungen oder Ecken oder Zuschreibungen drängen sollen, sondern uns die richtigen Fragen stellen wollen. Wenn wir etwas machen, fragen wir, warum wir es machen, um dann auch gut in diesen Stoff, in diese Geschichte eintauchen zu können.

Etwas später im Prozess ging es auch um den universitären Raum, den wir kritisch hinterfragt haben. Einige fühlen sich in diesem Raum, der nach zahlreichen ungeschriebenen Regeln zu funktionieren scheint, wie Gäst:innen und für manche hat sich die wichtige Frage gestellt, was überhaupt passieren muss, damit man an so einer Institution studieren kann. Menschen mit welchen Biografien werden an künstlerischen Universitäten bevorzugt? Mein Eindruck war, dass in diesem Kontext die Frage nach der sozialen Klasse die entscheidende war. Ich habe mich auch an meine Aufnahmeprüfung an der Filmakademie Wien erinnert und davon erzählt, was für eine Rolle es gespielt hat, dass mein Vater Dirigent ist und meine Mutter Schauspieler:in. Ich habe mit der deutschen Sprache damals noch gekämpft, ich war 18 und fühlte mich aufgrund der Flucht aus Sarajevo in der ersten Zeit in Wien komplett verloren. Trotzdem habe ich in diesem Moment gespürt, dass die Berufe meiner Eltern für die Aufnahmekommission relevant waren und es mir vielleicht auch eine Tür geöffnet hat. Ich wurde aufgrund der sozialen Herkunft meiner Familie als einer solchen Institution zugehörig gesehen.

Camilla Henrich: Kannst du uns mehr über die Arbeit mit filmischen Autozoziobiografien erzählen?

Nina Kusturica: Im Labor hatten wir eine Diskussion darüber, wie wir als Künstler:innen von uns selbst erzählen können. Wir sind natürlich immer wieder zur autozoziobiografischen Literatur zurückgekehrt, zu Annie Ernaux, Édouard Louis und anderen. Viele von uns kennen einen Klassenwechsel oder vielleicht auch ein Beharren oder eine Fixierung auf eine Klasse, die ungewollt ist oder in die wir hineingeboren sind.

Wie können wir von unseren Geschichten erzählen, von unseren Klassengeschichten, in diesem Medium Film, in welchem wir doch ganz stark mit unserem Körper – auch wenn das nicht der Körper

im Bild ist, im *Picture* – präsent sind, durch unseren Blick, durch unsere Position, durch unsere Perspektive, durch unser Voiceover, das sehr oft zum Einsatz kommt? Wie können wir davon erzählen, aber trotzdem den künstlerischen Ausdruck, die künstlerische Form finden und dabei verhindern, dass es nicht bloß ein Ausstellen der eigenen Geschichte wird? Das war und ist für mich noch immer die wichtigste Frage. Auch jetzt, wo ich an meinem Kinodokumentarfilm »Marienhof« arbeite, der der Arbeit im Labor zum Teil entspringt. Du bist gleichzeitig Material, im Sinne des Inhalts, und Formende, sozusagen gleichzeitig Objekt und Subjekt, Benennende und Benannte. Es sind sehr unterschiedliche Dimensionen, die da zusammenkommen. Das hat uns beschäftigt, auch im Hinblick auf die Ergebnisse: Mit welchem Projekt möchten wir uns genau beschäftigen? Wenn eine Idee herangereift ist, das Produkt nach außen geht, hinterlässt das auch ein spezifisches Bild von der Person selbst. Und im Medium Film bleibt es fixiert.

Doch noch viel mehr Fragen haben sich herauskristallisiert in der ersten Phase. Regelmäßig hat uns die Frage begleitet, was eine Autozoziobiografie überhaupt ist. Handelt das autozoziobiografische Erzählen automatisch vom Klassenwechsel, von *transclasse*? Sind das immer Aufstiegsnarrative? Und falls ja, geschieht das, weil wir in einer Aufsteiger-innengesellschaft leben? Wo sind die anderen Geschichten zu finden? Wir haben uns mit vielen Texten und Filmen beschäftigt, haben viel gelesen, gesichtet und besprochen. Ungefähr nach einem Drittel der Projektzeit, als wir das Gefühl hatten, wir kennen uns bereits besser, haben wir ausführlich über Filme gesprochen und sind ins Museum gegangen. Zum Beispiel in die Ausstellung von Belinda Kazeem-Kamiński in der Kunsthalle Wien im Jahr 2022. Unser Artist Researcher Ayo Aloba war in ihrer Videoarbeit »Fleshbacks« (2021) Teil der Ausstellung. Belinda Kazeem-Kamińskis Kunstwerke haben uns auch in ihrer politischen Dimension inspiriert: Sie schaffen Bedingungen und Räume,

in denen die Vergangenheit reflektiert, die Zukunft imaginiert und die Gegenwart kritisch betrachtet wird.

Um einen Überblick über die Fülle des schon vorhandenen künstlerischen Diskurses zu unserem Thema zu bekommen, sammeln wir in einem großen gemeinsamen Online-Ordner Dokumente, Notizen und Links zu Podcasts, Fernsehsendungen, Beiträgen und Filmen. Dieser gemeinsame Ordner wächst immerzu. Basierend auf dieser Fülle von Materialien konnten wir unser Wissen und unsere Gespräche immer wieder vertiefen.

Dann stellte sich die Frage nach der praktischen Umsetzung unserer Ideen. Ich kenne diesen Prozess vom Theater, wo man so lange am Tisch sitzt und Texte liest, über Gott und die Welt spricht, recherchiert und ins Thema eintaucht, bis dann irgendwann dieser Schritt passiert, um »in den Körper zu kommen«, in Theatersprache gesprochen. Der Schritt auf die leere Bühne und die Frage: Okay, was machen wir jetzt aus diesem Ganzen? Am Anfang ist man immer ein bisschen blockiert. Es ist eine Übertragung aus einer Ebene in die andere, aus dem Intellekt, aus dem Kopf heraus, auch ein bisschen aus der Sicherheit heraus natürlich, in der man sich durch das viele Sprechen befunden hat. Was machen wir jetzt damit? Wie wird daraus eine praktische Sache? Ich habe den Artist Researchern das Angebot gemacht, in Hausübungen mit künstlerischen Anleitungen zu arbeiten, und da ich sie im Prozess gut kennengelernt habe, hat jede-r eine eigene Aufgabe bekommen, etwas zu entwickeln und zu verwirklichen. Damit ist der Stoppel sozusagen aufgegangen und die künstlerischen Prozesse haben gestartet.

Zum Beispiel habe ich Denice Bourbon darum gebeten, einen künstlerischen Beitrag zum Thema »Die Erinnerung an Silvester 1989/90« zu machen. Bei Marius Mertens war das Thema »Die Erinnerung an einen der ersten Abschiede«, bei Niklas Pollmann »Was ich werden sollte«. Bei Ruchi Bajaj war es »Die Erinnerung an den Lieblingsplatz in meiner Jugend«, bei Ayo Aloba und bei mir

»Über die Hände meiner Mutter«. Laura Ettel bekam die Anleitung, zum Thema »Die Erinnerung an ein Weggehen mit Umdrehen« zu arbeiten. Wir wollten beginnen, etwas zu erzählen und zu gestalten und danach darüber sprechen. Wenn die Artist Researcher mit dem vorgeschlagenen Thema nichts anfangen konnten, haben wir das auch als Material betrachtet und darin eine gute Möglichkeit gesehen zu erforschen, warum jemand mit diesem Thema nichts anfangen kann oder auch will. Sie konnten die Impulse als Ansporn nehmen, um thematisch woanders – im Rundherum, im Davor oder im Danach – zu landen. Den Umfang betreffend war alles möglich, von 30 Sekunden bis 30 Minuten, von drei Sätzen bis 30 Seiten. Formate und Medien standen offen: Foto, Video, Text, Musikalisches oder auch verschiedene Formen wie Videonotiz, Audionotiz, (Video-)Tagebuch, Brief, Essay(film), Performatives. Diese Arbeiten waren sehr schöne Türöffner, um den Prozess starten zu können, auf Basis dieses großen angeeigneten Wissens und des vielen Nachdenkens über Auto-soziobiografie in der ersten Phase des Projekts in die Praxis, in die Umsetzung zu gehen.

Claudia Walkensteiner-Preschl: Diese Aufgaben für die Artistic Researcher hast du aus euren Gesprächen und dem gemeinsam Erarbeiteten entwickelt?

Nina Kusturica: Ja, ich kenne das auch von mir, manchmal stehe ich vor so vielen Möglichkeiten, dass ich nicht weiß, wohin. Vor allem, wenn man sich lange theoretisch mit etwas auseinandersetzt, wenn die Recherche umfangreich ist, wenn man dann das Gefühl hat, dass das Thema sehr groß ist, und sich die Frage stellt, ob man ihm überhaupt gewachsen ist. Wie kann ich das künstlerisch fassen? Es gibt einen schönen Spruch von Ernst Strouhal, der sagt: »Man kann die Welt über jeden Gegenstand betreten.«

(Vgl. Zahlmann 2021) Man kann auch mit jedem oder durch jeden Gegenstand einen künstlerischen Prozess betreten, finde ich. Und da wir einander so gut kennengelernt haben, war das möglich. Diese vielen Gespräche, die es auch im Theater oft braucht, helfen uns sehr. Beim Film sitzt oft Regie oder Autor-in alleine da, auch diese einsame Phase ist mir bekannt. Am Ende steht da hoffentlich etwas ganz Einfaches. Aber man musste viele Wege gehen, um zu so einer Klarheit im Ausdruck zu kommen. Wir stehen mit einigen neuen Artistic Researchern noch vor diesen Aufgaben. Laura Ettel hat an einer Fotostrecke gearbeitet, Marius Mertens hat ein Musikstück komponiert, Denice Bourbon und Niklas Pollmann haben Texte basierend auf ihren Jugenderinnerungen geschrieben, Ruchi Bajaj hat einen Ort ihrer Jugend aufgesucht und eine Videoarbeit darüber gemacht. Basierend auf dem Film hat sie sich für das Format Video-Diary begeistert und eine Trilogie in Vorbereitung, der dritte Film ist noch in Arbeit. Ayo Aloba hat einen sehr visuellen, filmischen Text über die Hände seiner Mutter geschrieben und in einem Videoformat vorgelesen. Als Schauspieler ist es für ihn das richtige Format, den Text auch zu sprechen.

Ich habe die Hände meiner Mutter während alltäglicher Arbeiten im Haushalt gefilmt. Es gibt dazu 15 Minuten Rohmaterial und ich werde damit ein paar Minuten filmisch gestalten. Das waren unsere Wege hinein in die praktische Arbeit.

Claudia Walkensteiner-Preschl: Wie sehr und wann waren spezifisch filmische Gestaltungsmöglichkeiten ein Thema? Ging es zum Beispiel in der Umsetzung auch um die Frage nach fiktivem respektive dokumentarischem Erzählen? Welche Perspektiven wurden eingenommen und wie habt ihr das diskutiert?

Nina Kusturica: Ja. Das haben wir diskutiert, etwas später im Prozess und auch je nach Fachgebiet der Artistic Researcher.

Die Performer:innen wollten mehr über Narrative sprechen und die, die an der Filmakademie Wien in Ausbildung sind, haben sich mit Fragen zu filmischen Werkzeugen beschäftigt. Es war schon klar, dass die Gruppe unterschiedliche Expertise und Interessen mitbringt. An diesem Punkt habe ich gespürt, dass es verschiedene Zugänge zu der Frage gibt, was Film ist. Wir haben uns durch ganz viele filmische Formate durchgearbeitet und darüber nachgedacht. Was kann ein *Essayfilm*, was kann ein *Spielfilm*? Ab wann ist ein Spielfilm, der von der eigenen Jugend erzählt, auto-soziobiografisch? Was ist das richtige Alter, um so einen Film zu machen? Ab wann kann man reflektierend gut zurückblicken? Wir haben festgestellt, dass die besseren Coming-of-Age-Filme, die von sozialer Klasse erzählen, von älteren Filmemacher:innen gemacht wurden. Was schafft diese Distanz? Wir haben auch über Dokumentarfilme gesprochen, über performative Dokumentarfilme, die mit einem Moment des Empowerment verbunden sind. Weil man auch die eigene Geschichte nicht eins zu eins übernimmt, aus einem imaginären oder pseudoobjektiven Erzählstandpunkt heraus, der trotzdem geprägt ist von ganz vielen Haltungen, mit denen wir durch die Welt gehen. Was macht das Performative in einem Dokumentarfilm sichtbar? Was schafft es für ein Gefühl, wenn man dieser Subjekt-Objekt-Frage nicht ausgeliefert ist?

Dann haben wir mit der Kamerafrau Laura Ettel und Ruchi Bajaj, die auch Schauspieler:in ist, das Verhältnis zwischen Kamera und Spieler:in geprüft und beobachtet, was der Körper macht, und das sehr genau analysiert. Wir haben eine kleine Dialogszene auf verschiedene Arten gefilmt. Das war wie eine Kamera-Regie-Spiel-Übung, aber trotzdem auch eine gute Möglichkeit, um zu analysieren, in welcher Art von Film wir welche Art von Kamera einsetzen würden und warum. Warum gehen wir etwa bei einem Telefongespräch mit dem Arbeitsservice automatisch davon aus, dass wir eine Handkamera brauchen? Und was macht es, wenn wir eine

ruhigere Kamera einsetzen, die wir eher einem Arthouse-Spielfilm zuschreiben würden, mit bestimmten Schärfen- oder Unschärfenverhältnissen? Was macht das mit der Spielerin? Wie fühlt sie sich? Wie verstehen wir dann die Textur, die Visualität, den Stil des Filmes? Wir haben mit den Mitteln des Filmes gespielt.

Claudia Walkensteiner-Preschl: Was würdest du als Erkenntnis nach diesen zwei Jahren formulieren?

Nina Kusturica: Was für mich am stärksten hervorsteht, ist der Gedanke, dass die intensive Beschäftigung mit der eigenen Biografie in Bezug auf die soziale Klasse ein Wissen mit sich bringt. Wie tief muss man in andere Geschichten eintauchen, um sie gut erzählen zu können, um nicht an der Oberfläche zu operieren? Bevor ich jetzt ein neues Projekt entwickle, gehe ich mit dem Wissen darüber, wie tief wir gegraben, was wir alles berücksichtigt haben, welche Fragen wir uns gestellt haben über Figuren, über Welten, über Blicke, Bilder, Perspektiven, Narrative, Formen und Formate in Zukunft anders an meine Projekte heran und lese vielleicht andere Projekte, wenn ich sie berate, auch anders.

BIOGRAFIEN

Camilla Henrich schloss 2017 das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit einer Dissertation über die freie Theaterzene Wiens in den 1970er- und 1980er-Jahren ab und arbeitet seitdem in der Theaterproduktion und Projektorganisation.

Nina Kusturica ist Film- und Theaterregisseurin. Ihre Filme wurden auf vielen internationalen Festivals gezeigt und sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Sie forscht als Artistic Investigator am künstlerischen Forschungsprojekt »Confronting Realities. Arbeit an filmischen Autozoziobiografien« an der Filmakademie Wien und lehrt regelmäßig zu Film, Regie und Filmschauspiel an verschiedenen Universitäten. Sie hat an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst: Filmakademie Wien Regie und Schnitt studiert.

Claudia Walkensteiner-Preschl ist Universitätsprofessorin für Medien- und Filmwissenschaft am Institut für Film und Fernsehen, Filmakademie Wien an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zentrale Schwerpunkte ihrer Forschung, Publikationen und Lehre sind Geschichte und Theorie des Filmes, feministische Filmgeschichtsschreibung, Gender Studies, künstlerische Forschung. Sie ist Projektleiterin des künstlerischen Forschungsprojekts »Confronting Realities. Arbeit an filmischen Autozoziobiografien«.

LITERATUR

Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hg.) (2022). *Autozoziobiografie. Poetik und Politik*, Heidelberg/Berlin: J. B. Metzler.

Jaquet, Chantal (2018): *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*. Übersetzt von Horst Brühmann, Konstanz: Konstanz University Press.

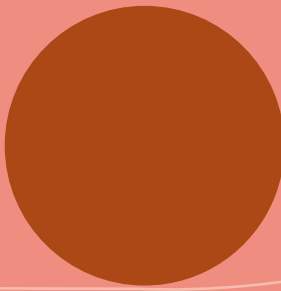
Zahlmann, Stefan (2021): *Die Wirklichkeit der Steine*, Weitra: Bibliothek der Provinz.

VERWEISE

↗ Dem **Forschungsprojekt** gehören außerdem Barbara Wolfram, Elena Meilicke, Claudia Walkensteiner-Preschl, Camilla Henrich und Christina Wintersteiger-Wilplinger an, <https://www.mdw.ac.at/confrontingrealities/>

↗ Im Rahmen des **FWF-Programms** Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK), Projekt AR 628.

↗ Beispielsweise der **Spielfilm** von Martin Scorsese »Mean Streets« (1973), basierend auf seinen eigenen Erfahrungen als italienisch-amerikanisches Kind in New Yorks Little Italy, oder der **Essayfilm** »Agnès' Strände« (Originaltitel: Les plages d'Agnès) von Agnès Varda (2008).



Wer darf hier von der Zukunft träumen?