



**DER**

**ERFAHRUNG**

**AUF DER**

**SPUR**

**Auflösungsprozesse  
und Konstruktionen  
in Dokumentarfilmen  
von Sergei Loznitsa  
und Aleksandr Rastorguev**

**Jelena**

**Jeremejewa**

Neofelis

Jelena Jeremejewa

Der Erfahrung auf der Spur  
Auflösungsprozesse und Konstruktionen in Dokumentarfilmen  
von Sergei Loznitsa und Aleksandr Rastorguev



**Jelena Jeremejewa** ist Medienkünstlerin, Autorin und Regisseurin für Dokumentarfilm an der Nahtstelle zwischen Forschung und Kunst. In ihrer Arbeit *ORLANDO oder eine kurze Geschichte der Mittelklasse* erfolgt eine literarische Neubegehung des sowjetischen und nationalsozialistischen filmischen Archivbes. In ihren früheren Filmen thematisierte sie Fragen der systemischen Bildungsungerechtigkeit und Chancenungleichheit unter Jugendlichen mit Migrationserfahrung. Zuletzt erschien das Kriegstagebuch *Seit September will ich nach Kiew*. Sie lehrt dokumentarische Filmpraxis an der Bauhaus Universität Weimar und an der Hochschule Darmstadt.

Jelena Jeremejewa

# Der Erfahrung auf der Spur

Auflösungsprozesse und Konstruktionen  
in Dokumentarfilmen von  
Sergei Loznitsa und Aleksandr Rastorguev

Neofelis



# Inhalt

<b>Einleitung</b>	7
<b>I Mikro- und Makrokosmen</b>	
1 Zum Begriff des Autors oder: Autor ohne Autorität	13
2 Die Autoren: ästhetische Vertiefung	41
3 Chronotopoi: Von Rastorguevs Raum der Schuld zu Loznitsas Totalität des Raumes	65
4 Sergei Loznitsas Schlafende und Wartende	77
5 Warten auf... in PEJZAŽ	98
6 Aleksandr Rastorguevs Liebende und Kämpfende	104
7 Die Figurenkonstellation in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ	121
8 Die Ästhetik des männlichen Körpers in ČISTYJ ČETVERG	142
9 Erzählte Zeit und Reinhart Kosselecks Zeitschichten-Theorie – zwischen Erinnerung, Erfahrung und Erwartung	165
<b>II Mit Michel Foucault und Hannah Arendt: Zur Frage der Macht und dokumentarischer Wahrheit</b>	
1 Die Genealogie, die Wahrheit und der Diskurs	171
2 Briefe und ihre Funktionalierung in ČISTYJ ČETVERG	200
3 Macht und Ohnmacht als Erfahrungswerte	221
4 Zyklische Dramaturgie und die stete Wiederholung der Geschichte	230
5 Macht und Identität	243
<b>III Mit Jacques Rancière: zwischen Ästhetik und Pragmatik des Genres</b>	
1 Selbstverortung	267
2 Die dokumentarische Fiktion oder die durchkreuzte Fiktion und ästhetischer Realismus	270
3 Die Politik der (dokumentarischen) Form	276
4 Das Wirken des <i>ästhetischen Regimes</i> bei Aleksandr Rastorguev und Sergei Loznitsa	286
5 Der Krieg, der Mensch, die Erfahrung – die durchkreuzte Fiktion. Bild- und Tongestaltung in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG	290
6 Zeugnisse der Annäherung – Bilder des Unglücks	293

<b>IV Mit Jean-François Lyotard: das Trauma aus dem Off, das Erhabene, das Undarstellbare</b>	
1 Von der Wahrnehmung der Zeit zum Bild	313
2 Die Toten sprechen zu uns	325
<b>V Mit Henri Bergson: Sinnbild der Zeitspaltung</b>	
1 Das Werk und sein Zeitkontext	349
2 Die Differenzierung von Zeit und Dauer ( <i>durée</i> )	352
3 Die Einheit der Dauer und die Vielheit der Raumansichten – die Montage in Sergei Loznitsas PORTRET	355
4 Die Alten	361
5 Bilder als Verdichtungen im Wahrnehmungsprozess und Intuition als Methode	366
6 Vom Bild zum Kristallbild	373
<b>VI Resümee</b>	379
Danksagung	403
Literaturverzeichnis	405
Filmografie	422
Abbildungsverzeichnis	423

## Einleitung

Leider wird unser Land von der Literatur erdrückt, und unser Kino in erster Linie von der Literatur: die Tonspur unterdrückt das Bild. Alles, weil Russland ein literaturzentriertes Land war und bleibt. Der Text war hier stets wichtiger als das Bild. [...] visuelle Kultur hat sich in Russland faktisch nicht eingebürgert, fast hat man den Eindruck, dass die Menschen bei uns Angst haben, die Realität als ein rein visuelles Phänomen anzusehen. Stets brauchen sie Wörter und Sinn, um sich an ihnen festhalten zu können!

Vladimir Sorokin<sup>1</sup>

Im Gespräch mit der Zeitschrift *Isskustvo Kino* revidiert Vladimir Sorokin 2006 seine noch ein Jahrzehnt zuvor formulierte Begeisterung<sup>2</sup> für das Medium Film, das dem Autor<sup>3</sup> – im Gegensatz zur ‚toten‘ Literatur – als einziges und ultimatives, aufgrund seiner Visualität lebendiges Ausdrucksmittel für die Verarbeitung der postsowjetischen Ära geblieben sei. Sorokins Diagnose ist beachtenswert,

1 Vladimir Sorokin: Rossija nekinematografična. In: *Isskustvo Kino*, 5/2006. <https://www.kinoart.ru/archive/2006/05/n5-article16> (Zugriff am 07.08.2021): „Увы, наша страна раздавлена литературой, и наше кино в первую очередь раздавлено литературой: звуковая дорожка подавляет изображение. Потому что Россия была и остается литературоцентристской страной. [...] визуальная культура в России фактически не прижилась. Текст всегда был важнее изображения. [...] Такое впечатление, что у нас люди боятся увидеть действительность как чисто визуальный феномен. Всегда им надо держаться за слова, за смысл!“ (Alle Übersetzungen aus dem Russischen, sofern nicht anders angegeben, J.J.)

2 Vladimir Sorokin / Aleksandr Zeldovic: 'Vozmožnost' byt' ponjatym. Interview. In: *Kino-scenarii* 1 (1997), S. 113–117, hier S. 113.

3 In dieser Studie gelten – sofern nicht anders angegeben – grammatisch maskuline Personenbezeichnungen gleichermaßen für alle Geschlechter.

denn während er jede Kritik und alle Angriffe damit kontert, dass seine Bücher nichts weiter „als Buchstaben auf Papier“<sup>4</sup> seien, verfasste er auch zahlreiche Drehbücher, die zwar verfilmt wurden, ihn als Autor aber unbefriedigt ließen. Über die kritische Distanz eines renommierten Schriftstellers, gepaart mit der Mitarbeit an einem Film, wird auch sein methodisches Interesse erkennbar das über diese Liaison von Außen- und Innenansicht hinausweist. In Sorokins Roman *Der himmelblaue Speck*<sup>5</sup> findet das russische Grotteske unter Elementen der russischen Mythologie, schwer auszuhaltenden Gewaltdarstellungen und fäkalen Phantasien seinen authentischen Ausdruck – es passiert unglaublich viel, ohne dass sich etwas ereignen würde. Diese spezifische Konstellation, die Geschehen und Stillstand gleichzeitig zum Ausdruck bringt, korrespondiert ästhetisch in mehrfacher Hinsicht mit den Filmarbeiten von Aleksandr Rastorguev und Sergei Loznitsa.

Die Argumentation Sorokins, in der er den Widerstreit zwischen Wort und Bild, die Abwehr des Visuellen und den Halt, den Sprache zu bieten scheint, einem ganzen Land attestiert, ist problematisch und aussagekräftig zugleich. Zunächst einmal werden anhand von Sorokins Aussage die Schwierigkeiten deutlich, mit denen sich Autoren und Künstler in der postsowjetischen Ära konfrontiert sahen. Es ging darum, pragmatisch wie künstlerisch zu überleben – einen ehrlichen und wahrhaftigen Ausdruck in einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen und bröckelnder Narrative zu finden. Ideologische und kulturelle Desorientierung gepaart mit existenzieller Unsicherheit dominierten für Generationen von Menschen zunehmend den Alltag.

Unsere Kinematografie bewegt sich sehr unvorhergesehen, wie so viele Prozesse in Russland. Das macht Russland auch so interessant. Hier gibt es sehr viel Grotteskes. [...] Das Grotteske vernichtet die Distanz zwischen Subjekt und Objekt. Dazwischen steht ein ohrenbetäubendes, wildes Brüllen. Die Dezibel des scheinbar ethischen Charakters, sie machen taub und verunmöglichen jegliches Fokussieren. Und das nicht nur bei den Regisseuren. Ich zum Beispiel habe sieben Jahre, von 1991 bis 1998, keine Romane geschrieben. Ich vermisste die Konzentration und den Fokus, um diese sich wild verändernde Realität durchschauen zu können.<sup>6</sup>

4 Aleksandr Genis: Strašnyj son. In: *VLDMMR SKRN*, Oktober 1999. <https://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> (Zugriff am 07.08.2021).

5 Vladimir Sorokin: *Der himmelblaue Speck*, aus d. Russ. v. Dorothea Trottenberg. München: dtv 2003.

6 Sorokin: Rossijsa nekinematografična: „Наш кинематограф движется очень непредсказуемо – так же, как и многие другие процессы в России. Россия этим и интересна. Здесь очень много гротеска, и гротеск существует сам по себе. [...] Гротеск

Sorokins Zeitdiagnose bringt dreierlei zum Ausdruck: Erstens, dass die Umbruchsituation und Krise zum Dauer- bzw. Normalzustand geworden sind, zweitens Sorokins Erwartung an sich selbst als Autor und drittens eine vom Künstler internalisierte und nicht immer reflektierte gesellschaftliche und institutionelle Nachfrage.

Der führende russische Soziologe Boris Dubin bestimmte die vorrangige Aufgabe der Kunstschaffenden dagegen recht funktional. Gerade in Krisenzeiten solle die Kunst

Sinn- und Werteverlust der Gesellschaft aufdecken, entstehende, noch nicht ausformulierte Gesichtspunkte in der öffentlichen Diskussion kritisch beleuchten und sie in Form neuer Texte, visueller Praktiken und Typen des öffentlichen Diskurses gestalten.<sup>7</sup>

Jene Konfrontation und Überfrachtung der Kunst mit diversen Ansprüchen knüpft an die Tradition der sowjetischen Autorenschaft an, die manchen Künstler eng mit der Figur des Oppositionellen und Widerständigen verband. Der formulierte Anspruch ist symptomatisch, denn er verweist auf den Zeitgeist einer Epoche, in der der Film, und der Dokumentarfilm im Besonderen, primär als Waffe im ideologischen Kampf angesehen wurde. Der Fokus der Beurteilung eines künstlerischen Ausdrucks wurde auf die Frage reduziert, ob er als eine Waffe im eigenen Kampf instrumentalisierbar wäre oder ob er – im Gegenteil – dem ideologischen Feind nützlich sein könnte. Diese Reduktion auf eine Aussage, einen pragmatischen Nutzen, auf Unmissverständlichkeit und Klarheit verdrängte die Frage nach der explizit visuellen Sprache und vordergründigen Zweckfreiheit der künstlerischen Äußerung. Ästhetische Kategorien wurden als elitär und überflüssig<sup>8</sup> diskreditiert. Die Komplexität von Wahrnehmungsvorgängen, die gänzlich andere Rezeptoren und Sensibilitäten beim Publikum

уничтожает дистанцию между субъектом и объектом. Между ними стоит дикий рев. Эти децибелы как бы этического характера, они оглушают и мешают сфокусироваться. Не только режиссерам. Я, например, семь лет не писал романы – с 1991 по 1998 год. Я понимал, что не могу сосредоточиться, спокойно разглядеть бешено меняющуюся реальность.“

7 Boris Dubin: Krieg, Macht, neue Ordner, aus d. Russ. v. Susanne Macht. In: *Eurozine*, 02.10.2002. <https://www.eurozine.com/krieg-macht-neue-ordnerdiesem-beitrag-liegt-eine-mitteilung-zugrunde-welche-bei-einem-von-birgit-menzel-im-juni-2001-organisierten-seminar-ander-universitat-germersheim-brd-gemacht-wurde-die-ur/> (Zugriff am 19.08.2022).

8 Dubin schreibt von der Welt der Kunst, die sich von brennenden Themen, Schlüsselmotiven und Weltmustern abwendet und sie nicht diskutiert, kritisiert die „demonstrative Selbstbegeisterung“ und „Konzentration auf Fragen des Geschmacks, der Sprache und des Stils“ (ebd.).

erfordern und mit klassischen empirischen Methoden und Begriffen nur partiell zu greifen sind, wurde somit verkannt.

Die Abstraktionsfähigkeit, die Dubin vermisst und die Sorokin als Auflösung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt diffus formuliert, bedarf einer expliziten Seherfahrung, einer Art ‚Seherschule‘, die sich nicht von selbst in einer Gesellschaft entwickelt, in der das visuelle Bild immer noch untrennbar mit dem realen Objekt verbunden erscheint und quasi seine Fortsetzung bildet.

Das Forschungsinteresse dieser Arbeit gründet auf einem Filmverständnis, das Bedeutung, Wissen und Erfahrung als etwas Prozessuales und nie in Gänze Fassbares betrachtet. Die Interpretation der Filme und ihre Kontextualisierung erfolgen in der Rückkoppelung an die ästhetischen Vektoren beider Autoren sowie in der Erarbeitung ihrer Affinitäten zu bestimmten Themen, Menschen und nicht zuletzt Orten.

An den Problemkomplex der Fremd- und Eigenkategorisierung knüpft die vorliegende Arbeit an, indem sie zweierlei Aspekte in den Vordergrund rückt: Zunächst wird die Frage nach der spezifischen Filmästhetik Rastorguevs und Loznitsas als Ausdruck einer gesellschaftlichen Seismografie aus soziologischer Perspektive detailliert beleuchtet.

Ästhetische Entscheidungen von Autoren verweisen bei genauerer Betrachtung vorrangig auf zumeist nur schwer verbalisierbare, vor- oder unbewusste, oft verdrängte und zumeist schmerzvolle Erfahrungsräume einer Zeit und einer Gesellschaft. Die daraus resultierende Fokussierung auf das rein Visuelle baut auf diese Hypothese bzw. dieses Verständnis des Gegenstands auf, klammert aber die sprachliche Ebene keinesfalls aus, sondern behandelt sie paritätisch zum Bild. Das Gewebe eines jeden Films ist weit komplexer, als die unzulässige Reduktion auf die Konkurrenz beider Sphären zu fassen vermag. Am Beispiel von Loznitsas und Rastorguevs Filmen habe ich ästhetische Entscheidungen nachverfolgen können, Auflösungs- sowie Konstruktionsprozesse, die zur weiteren Schwerpunktsetzung führten. Das Erkenntnisinteresse lag unter anderem auch auf der Erforschung eines charakteristischen Protagonistentypus, der in den ausgewählten Filmen vertreten ist, seiner visuellen und dramaturgischen Kontextualisierung bis hin zu seiner Abwesenheit.

Die Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert, von denen sich das erste mit der Frage der Funktion eines Autors in Abgrenzung zu seiner Person befasst und seine spezifische Autorität im Zusammenhang der dokumentarfilmischen Praxis thematisiert. Die Entscheidung, weder die Theorie noch den Autor oder die Zuschauenden, sondern allein die Filme in den Mittelpunkt der Forschungsfrage zu stellen, empfand ich auch im Hinblick auf meine eigene Praxiserfahrung als

eine angemessene Methode. Ein durch das Prisma der Theorie angereicherter, aber nicht verstellter und verkomplizierender Blickwinkel sollte durchweg beibehalten werden.

In Kapitel II nähere ich mich den Filmen und ihren Kontexten mit der Foucault'schen Diskursanalyse und untersuche die Machtpraxis oder, mit Rastorguev, ‚die Machtkreise‘, die Verknüpfung von familiärer und historischer Realität und zugleich auch den Aspekt der Körperlichkeit im Film.

Kapitel III untersucht den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Pragmatik des dokumentarischen Genres anhand des von Jacques Rancière erarbeiteten und für den aktuellen Dokumentarfilmdiskurs wesentlichen Komplexes von Politik und Geschichte. Dabei bin ich phänomenologisch vorgegangen. Vom Filmmaterial ausgehend bin ich erkenntnistheoretischen Aspekten der den konkreten Filmen inhärenten Ästhetiken nachgegangen und führe hierfür anfangs in Rancières, später auch in Gilles Deleuzes Theorie ein. Insbesondere geht es mir um ihre zum Teil divergierenden, aber auch sich anteilig deckenden Gedankenbilder der Subalternen, der zur politischen oder auch einfach sprachlichen Selbstartikulation Unfähigen. Diese korrespondieren auf vielfältige Weise mit den ästhetischen Verfahren beider Filmregisseure.

In Kapitel IV wende ich mich dem bildtheoretischen Ansatz Jean-François Lyotards zu und lote den Zwischenraum zwischen Evidenz und Undarstellbarkeit aus. Die Hinwendung zum Erhabenen fokussiert auf das Trauma als eine universelle, aber undarstellbare Erfahrung der postsowjetischen Gesellschaft.

Zuletzt gehe ich in Kapitel V dem Unterschied zwischen der homogenen und quantitativ messbaren empirischen Zeit und der gelebten Zeit der menschlichen Erfahrung nach, die in Henri Bergsons Begrifflichkeit der Dauer enthalten ist.

Wie jedes Thema, jedes Phänomen und jedes künstlerische Artefakt bietet auch jeder Film eine Vielzahl von potenziell möglichen Zugängen und Annäherungen. Hierbei stellte sich von Anbeginn die Frage nach der fachspezifischen, aber auch biografischen Heimat und Verortung im Sinne des Referenzrahmens, nicht zuletzt auch von mir als Forscherin. Weder ich noch mein Forschungsgegenstand sind in Westeuropa zu Hause. Der Blick auf das Eigene, der durch den Filter der deutschen ‚Nicht-Muttersprache‘ gegangen ist, verunklart die Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Denn es ist ein fundamentaler Perspektivenunterschied, der die Beziehung zum Forschungsgegenstand entscheidend prägt und sie von jeglicher Exotik befreit, die zuweilen den Blick auf das Fremde, verstanden als das grundsätzlich Andere, dominiert.

Eine Fokussierung hat die Arbeit durchgängig beibehalten – das oft ernüchternde Bewusstsein für die Praxis der dokumentarischen Filmproduktion, die

mal mehr, mal weniger vordergründig, aber stetig die Ausgangsbasis für weitere Gedankenschritte und für die sorgfältige Auswahl an theoretischen Fundamenten und Rahmen bildete.

Infolgedessen habe ich mir einen distanzierten Blick auf die Tätigkeit des Autors/Regisseurs, auf die wissenschaftliche Wissensproduktion, vor allem aber auf die durchgängige Dominanz der eurozentrischen Perspektive erarbeitet. Ein Standpunktwechsel führte zum Hinterfragen von Fiktionen und Mythen um die Besonderheit und Wichtigkeit der Rolle des Autors in der Gesellschaft. Als Reflexion über die Wechselbeziehung aus Überlegenheit und Abhängigkeit, Macht und Ohnmacht, Erinnerung und Vergessen will diese interdisziplinär angelegte Arbeit wirken. Die Erfahrung der eigenen praktischen Tätigkeit als Filmautorin gab mir vor Jahren den entscheidenden Impuls, mich im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit auch theoretisch mit dem Thema der dokumentarischen Autorschaft und den an sie anknüpfenden Diskursen zu befassen.

Bei der wissenschaftlichen Transliteration der russischen Eigennamen und Titel wurde die DIN 1460 (1982) Norm des Deutschen Instituts für Normung und des Deutschen Bibliotheksinstituts, die von der Person bevorzugte Version (z. B. Sergei Loznitsa) oder die im Deutschen gebräuchliche Variante (z. B. Lew Tolstoi) verwendet.

## I

### Mikro- und Makrokosmen

#### 1 Zum Begriff des Autors oder: Autor ohne Autorität

In der Analyse eines Dokumentarfilms nimmt der Autor eine zentrale Rolle ein, daher ist es nötig, sich einen Begriff von ihm, seiner Funktionsweise und seiner realen oder vermeintlichen Autorität zu machen. Während die Bezeichnung ‚Regisseur‘ in Bezug auf den Film spezifischer zu sein scheint, klingt mit dem Begriff ‚Autor‘ eine literaturtheoretische Debatte an, die hier in Hinblick auf die ambivalente Rolle, das Selbstverständnis und den Habitus des Dokumentarfilmers in ihren Ansätzen vorgestellt werden soll. Zugleich soll der Wechselwirkung innerhalb der Triade Autor – Werk – Zuschauer nachgespürt werden. Hermeneutische und biografische Untersuchungsansätze, aber auch die der russischen Formalisten Boris Tomaševskij und Michail Bachtin<sup>1</sup>, die den Autor im

1 Roland Barthes' Essay „Der Tod des Autors“ ist in intensiver Auseinandersetzung mit strukturalistischen Denkmodellen entstanden. Autoren als Ursprünge aller Bedeutung werden im Poststrukturalismus abgelöst durch Schreiber, die lediglich „auf die Wörterbücher ihrer Kultur zurückgreifen“ (Roland Barthes: Der Tod des Autors, aus d. Franz. v. Matias Martinez. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193, hier S. 190). Diesen historischen Befund verbindet Barthes mit seiner Texttheorie. Michail M. Bachtins Arbeit *Das Werk François Rabelais' und die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance* (die erste Ausgabe wurde 1938–1940 verfasst, aber erst 1965 veröffentlicht) hingegen wird zurecht als eine Reaktion auf die Entstehungsmechanismen einer totalitären Gesellschaft verstanden, als eine Suche nach theoretisch möglichen kontrafaktischen (Aus-)Wegen. Wenn Barthes von unserer Gesellschaft spricht, meint er den Kulturraum seiner Zeit, die aufgeklärte westliche Welt, der die Realerfahrung der marxistischen Utopie verwehrt blieb: „Der Autor ist eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie am Ende des Mittelalters im englischen Empirismus, im französischen Rationalismus und im persönlichen Glauben der Reformation den Wert des Individuums entdeckte – oder, wie man würdevoller sagt, der ‚menschlichen Person‘“ (Barthes: Der Tod des Autors, S. 186.) Dagegen haben sowjetische Literaturtheoretiker wie Bachtin aus einem ganz

Zentrum ihrer Theorien verankern, wurden in den 1970er Jahren durch diskursanalytische Ansätze ergänzt.

Nach einer kurzen Erläuterung ihrer Standpunkte werde ich auf einen modifizierten hermeneutischen Ansatz fokussieren, der weniger die Biografie, die Psyche oder die soziale Situation eines Autors als vielmehr den Filmtext und damit die verwendeten Methoden, Optiken, Drehsituationen und Montageverfahren betont.

Mit Hilfe literatur- und diskurstheoretischer Fragen lässt sich die Rolle des dokumentarischen Autors genauer spezifizieren. Deshalb scheint es notwendig, die Instanz des Autors, als den für sein Werk Verantwortlichen<sup>2</sup>, nicht nur im Rahmen der von Literatur- oder Filmtheorie geführten Debatte, sondern auch vor dem Hintergrund der von Jean-François Lyotard vorgenommenen Analyse des postmodernen Wissens zu betrachten. Inwiefern können Filme als narrative oder ästhetische Wissensanordnungen aufgefasst werden? Und wie verhalten sie sich zu den, nach Lyotard gescheiterten, ‚großen Erzählungen‘? Was ersetzt die Suche nach einer Autorität, die alles legitimiert und ergründet? Von diesen Zerfallsprozessen bleibt die Frage nach der Einheitlichkeit des Werks, nach Möglichkeit und Sinn einer punktgenauen Differenzierung zwischen den Konzepten, die mit Autor, Werk und Zuschauer bezeichnet werden, nicht unbeeinflusst.<sup>3</sup> Somit kann man Film als Teilhabe an einer Lebensform auffassen, die keiner Legitimation bedarf, weil sie die (Spiel-)Regeln entschieden aus der Perspektive eines Autor setzt, der sich seiner Intuition und Vernunft bedient und stets aus der jeweiligen Situation heraus selbstbestimmt agiert.

Michel Foucault und Jean-François Lyotard waren diejenigen, die die gesellschaftlichen Wissenskonglomerate, ihre Praxis und Prozesshaftigkeit sezieren,

anderen sozialhistorischen Raum argumentiert. Weil der Wert des Menschen, seiner Person und seiner potenziellen Subjektivität zugunsten des Kollektivs beinahe eliminiert wurde, wurde in der gleichen Zeit so vehement an ihm festgehalten.

2 Aus der Frage der rechtlichen oder auch ethischen Verantwortung lässt sich der dokumentarische Regisseur nicht so leicht entlassen wie ein literarischer Autor, der deutlicher im fiktiven Bereich operiert. Allein der Vorwurf, warum man ‚tatenlos‘ zugeschaut habe, wie dieses oder jenes sich ereignete, markiert die Performanz zwischen Funktionsbestimmung / Rolle und Mensch. Das Team von Rastorgue und er selbst nahmen handfeste und schmerzhaft Konsequenzen in Kauf, als seine damaligen Arbeit- und Auftraggeber den Film, seine Gestaltung und Aussage zensieren wollten.

3 Einheitlichkeit oder Widerspruchsfreiheit als mentale Konstruktion beruht im aristotelischen Sinne auf einer narrativen Geschlossenheit, die keiner der betrachteten Filme aufweist, weil diese keine Chronologie besitzen und zumeist zyklisch aufgebaut sind. Anfang, Mitte und Ende, als die klassischen Charakteristiken einer Ganzheit, erweisen sich als wenig hilfreich, dem Ausschnittcharakter der Filme gerecht zu werden. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, aus d. Altgriech. übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Berlin: Langenscheidt 1914, S. 93–94.

aber auch die Krise der großen Erzählungen der Aufklärung, des Kommunismus, des Humanismus und der Emanzipation, in ihren Schriften überzeugend thematisiert haben. Die Verallgemeinerungen der Wahrheits- und Legitimationsdiskurse, Lyotard spricht von *Metanarrativen* und *Erzählungen*, sind von einer unübersichtlichen Vielfalt heterogener Sprachspiele abgelöst worden.<sup>4</sup> Die Frage nach dem Autor – im Sinne eines bewussten Gestalters oder Ordnungsprinzips innerhalb des radikalen Pluralismus der aneinander vorbeiredenden Diskursarten – scheint zumindest für den Dokumentarfilm weder trivial noch naiv, sondern recht hilfreich zu sein, weil an ihr gesellschaftliche Erwartungshaltung und Selbstverständnis eines Autors sich kreuzen. Eben weil sie die allgemeine Skepsis gegenüber diesen Metadiskursen, in der auch Schriften von Roland Barthes, den russischen Formalisten und einigen Dokumentarfilmtheoretikern anzusiedeln sind, in eine Ununterscheidbarkeit zwischen eigentlichen und potenziell möglichen Bedeutungen von Aussagen, Filmen und Ereignissen überführte.

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit von Lösungsvorstellungen in der Moderne auf ihre Unschärfen und Leerstellen sowie die Verdrängung *einer* Erzählung durch einen Widerstreit der Diskurse fand ihre Entsprechung in der Autonomie einer subjektiven Wirklichkeitskonstitution im Werk – als ein kreatives Ringen um Erstbedeutungen innerhalb von bestehenden und alles bestimmenden Redestrukturen und Diskursarten. Auch die ausgewählten Filme lassen sich in einem solchen Analyserahmen betrachten, denn das ästhetische Regime nach Rancière, in dem sie operieren, erschließt die Hermeneutiken des Sinns über die Ebene der alltäglichen Praktiken<sup>5</sup> und nicht über die Allmacht einer rationalen Beweisführung, die klar zwischen Ursache und Wirkung, Auslöser und Folge zu unterscheiden vermag. Vielmehr reißen die Filme inmitten geschlossener und monolithischer Formationen Frakturen auf. Zweifelsohne können Filme viel mehr als Wissen produzieren, nicht zwingend, indem sie erzählen oder argumentieren, sondern indem sie subjektiv Wahrgenommenes und Erfahrenes teilen.<sup>6</sup> In diesem Sinne tangieren sie auch zugleich die Ebene des *Erhabenen*, die

4 Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, aus d. Franz. v. Otto Pfersmann. Wien: Passagen 2015, S. 54–55, vgl. auch S. 73–74, 99–100.

5 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus d. Franz. v. Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b\_books 2008.

6 Zur Erfahrungsästhetik (nicht spezifiziert auf den Dokumentarfilm, jedoch auf Körperlichkeit) vgl. Drehli Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film-Theorie*. Mainz: Bender 2007, S. 246–280; Thomas Elsaesser / Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007, S. 148–149.

für diese Arbeit in einem anderen Zusammenhang noch eine Rolle spielen wird.<sup>7</sup> Welches Gewicht dabei dem dokumentarischen Autor und Regisseur zukommt, versucht das Kapitel im Folgenden zu zeigen.

Zwei Bezeichnungen, die für die Beschreibung der Rolle eines Filmemachers geläufig sind und die oft synonym verwendet werden, sind ‚Autor‘ und ‚Regisseur‘. Jeder von ihnen liegt eine Bandbreite an amorphen Mythen und handfesten Diskursen zugrunde, auf die hier nur eingeschränkt bzw. punktuell eingegangen werden kann. Zunächst tritt bei beiden Begriffen der enorme Gestaltungswille in den Vordergrund. Dieser wird allerdings im dokumentarischen Kontext zumeist durch ein genreimmanentes Regelwerk mehr oder weniger eingeschränkt. In vielerlei Hinsicht markiert das Konstrukt ‚Autor‘ im dokumentarischen Film eine klare Abgrenzung zu jenem im fiktionalen mit seiner ihm eigenen ökonomischen und ideologischen Wirkungsweise, die mit Inszenierung, Schauspielkunst und Kulissenbau einhergeht, um nur einige ihrer Aspekte zu nennen.<sup>8</sup>

Einem Pendel gleich lassen sich die vielen Strömungen und Bewegungen des Genres als eine Öffnung und Schließung der Form begreifen, in Abhängigkeit vom jeweiligen Zeitgeist. Durch den Missbrauch dokumentarischer Bilder im Ersten und Zweiten Weltkrieg zu Propagandazwecken wurde dem italienischen Neorealismus, der britischen und amerikanischen New-Cinema-Bewegung, der

7 Alles, was man weder sprachlich noch visuell von sich mitteilen kann, definiert Lyotard in Erweiterung des Kant'schen Modells als erhaben. Darin zeichnet sich der Abschied von der Einheit des Subjekts zugunsten seiner Frakturierung ab, aus der wiederum eine eingeschränkte Erkenntnis- und Erfahrungsfähigkeit abgeleitet werden kann. Filme behandeln und verhandeln zwar Inhalte, verweisen aber nur indirekt auf ein Wissen als etwas Evidentes und Unhinterfragbares. Dies geschieht beispielsweise in ihrer Distanzierung von klassischen Erzählstrukturen, die an sich Formationen des Wissens darstellen können. Dieser Verzicht deutet eher auf ein Unwissen hin, auf eine Energie der (Irr-)Suche und ist viel wirkmächtiger als ein affirmatives Bestätigen und rationales Erkennen.

8 Klaus Wildenhahn formulierte in den 1970er Jahren eine Filmtheorie, in die er seine Idee von einer unmittelbaren Realitätsabbildung, zu der ein Dokumentarfilm in der Lage sei, integrierte. Wildenhahn nahm eine ideologische Differenzierung der Filmgenres vor, in denen er, marxistischen Dogmen folgend, ‚Kapital‘ und ‚Arbeit‘ verwirklicht sah. Demnach entsprechen der Dokumentarfilm einer Arbeit, wohingegen der Spielfilm eine Industrie verkörpere, die eine Konsolidierung des Kapitals zum Ziel habe. Politisch vertrete der Spielfilm die Herrschenden, während der Dokumentarfilm hingegen dezidiert die Seite der Beherrschten repräsentiere. Sozial diene der Spielfilm der Legendenbildung und der Dokumentarfilm der Information und Diskussion. Methodisch unterscheiden sich die Genres fundamental einerseits durch Beherrschbarkeit und Wiederholung der filmischen Realität im Spielfilm, andererseits durch die Unterordnung des Dokumentarfilms unter die Einmaligkeit der historischen Realität. Vgl. Klaus Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden (1975). Vierte Lesestunde. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 128–141, hier S. 128–129.

französischen Nouvelle Vague und dem Direct Cinema der Weg geebnet, wobei letzteres den radikalen Anspruch einer unverfälschten Realitätsabbildung vertrat. Wahrnehmung eines Films wurde gleichbedeutend mit der Teilnahme an und Erfahrung von den in ihm festgehaltenen Realitätsfragmenten.

Gegen diese spezifische Bevorzugung der dokumentarischen Referenzialität, aus der eine besondere Beziehung zur Realität abgeleitet wurde, argumentierten Theoretiker des filmischen Realismus wie Siegfried Kracauer oder André Bazin<sup>9</sup>. Auch Dziga Vertovs Intervallbegriff, den er in seinen Schriften zur Montage entwickelte, unterwanderte durch die Erkenntniskritik jede noch so vordergründige ontologische Bindung an das reale Geschehen, da bereits durch die vielfältigen Möglichkeiten der Kadrage selektiv und interpretierend Stellung bezogen wurde.<sup>10</sup> Sinn entstünde demnach nicht allein zwischen zwei Einstellungen, sondern auch zwischen dem Bild und seiner Bedeutung, die der Dokumentarfilm-Regisseur als vorrangiger *Zuschauer* konstruiert. Sein Abhängigkeitsverhältnis der außerfilmischen Wirklichkeit gegenüber und die Unterordnung unter das Material sind dafür konstitutiv.

Die Entschlüsselung der Mannigfaltigkeit der Bedeutungen verlagerte sich in Folge dieser Entwicklungen auf eine andere Instanz, die der Zuschauenden. Der Fokus richtete sich, weg von der Manifestation schöpferischer Kreativität des Autors, auf die Rezeptionsarbeit als immer neue Produktion des filmischen Textes. Demnach durchschauen die Zuschauenden und Interpretieren das Bedingungsgefüge des Films als ein Zusammenwirken von Zeitkontext, Protagonist und Autor. Zugleich wird er von ihm eingenommen, wiegt die Faktualität stets gegen die Fiktionalität ab. Das Wissen um die Medialität seiner Wahrnehmung, in der Menschen, Dinge, soziale Praktiken oder das Soziale als Artefaktstrukturen begriffen werden, wird essenzieller Teil des Verstehens.<sup>11</sup> Die Bedeutungen der Aussagen haben ihren Ursprung dabei nicht bei den Autor-Subjekten (Sender) oder bei den Zuschauer-Subjekten (Empfänger), weder in ihrem Bewusstsein

9 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, aus d. Engl. v. Friedrich Walter / Ruth Zellschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; André Bazin: *Was ist Film?*, aus d. Franz. v. Robert Fischer / Anna Düpee. Berlin: Alexander 2004.

10 Vgl. Dziga Vertov: Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“ (Aus den Anfangsgründen der Kinoki). In: Ders.: *Schriften zum Film*, aus d. Russ. v. Sergej Drobaschenko. München: Hanser 1973, S. 74–81, hier S. 78: „Montieren heißt, die Filmteilstücke (Bilder) zu einer Filmsache zu organisieren, mit aufgenommenen Einstellungen eine Filmsache zu ‚schreiben‘, und heißt nicht, Teilstücke zu ‚Szenen‘ (Theaterabweichung) oder Teilstücke zu Zwischentiteln (Literaturabweichung) zurechtzusuchen“. Vertov propagierte eine ‚absolute‘ Kinematografie ohne theatralische, literarische, schauspielerische oder narrative ‚Stützen‘.

11 Im Sinne des Interesses am *Wie* des Dokumentarfilms, an seiner handwerklichen und praktischen Machart.

noch in der Intention, sondern sind nur in ihrer Abhängigkeit von den kulturellen Sprachstrukturen und Diskursarten greifbar. Der Dokumentarfilm offenbart das Interesse seines Autors, seine Intention hingegen bleibt fragil, weil sie sich als Verkörperung der Strukturen und Regelsysteme, in die er eingeflochten ist, zeigt.

Die Herausforderung bei der Suche nach Bedeutung und nach ihrem Ursprung ist ihre fundamentale Instabilität, die die Spielregeln des Dokumentarischen wohl am deutlichsten kennzeichnet, weil sie auf einer „Bodenlosigkeit“<sup>12</sup> gründet. Es stellt sich die Frage, wo der textuelle Rahmen aufhört und wo die Grenze zum Außertextuellen verläuft. Ihre Performanz ist ihr entscheidendes Charakteristikum. Im Gegensatz zur „Metarealität einer Traumfabrik“<sup>13</sup> katapultieren Rastorguevs und Loznitsas Filme, bei all ihrer Unterschiedlichkeit, die Zuschauenden in ebenjene bekannte, aber nicht erkannte, weil nicht gesehene, übersehene oder nicht wahrgenommene Hyperrealität ihrer Alltagswirklichkeit. Weder der Autor, noch das Werk, noch die Zuschauenden sind aus dem jeweiligen historischen oder soziopolitischen Diktum herauslösbar oder gar gänzlich frei.

Wie Foucault anmerkt, werden die Zuschauenden mit „Zeichen ohne Gebrauchsregeln“<sup>14</sup> konfrontiert, deren „psychologisierende Projektion“<sup>15</sup> gleiche einem Hilferuf nach Orientierung innerhalb der zunehmenden Rasanz und Regellosigkeit. Der Sinn einer Einstellung wird in keinem der Filme durch einen sprachlichen Kommentar vorgegeben, sondern muss stets im Rückgriff auf *das Eigene* erschlossen werden.

Der Dokumentarfilmautor kann mit seiner Vorgehensweise in einer solchen Konstellation als Garant für Glaubwürdigkeit fungieren oder vielmehr fundamentale Zweifel auslösen. Zweifel ist damit ein integraler Bestandteil eines ästhetischen Urteils und entsteht aus einer Verunsicherung, die das Gesehene mit der eigenen Verfassung oder Verortung in Einklang zu bringen versucht. In der Verunsicherung überlassen sowohl Rastorguev als auch Loznitsa die Zuschauenden gern sich selbst, ebenso bei der Herausforderung, ihre jeweilige Position und ihren Umgang mit dem Gesehenen zu finden.

12 Maxime Scheinfeigel: Abzeitige Bilder (1995). In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 232–240, hier S. 238.

13 Georg Seeßlen: *David Lynch und seine Filme*. 4., erw. u. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2000, S. 128.

14 Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zur historischen Narratologie*. Berlin/Boston: de Gruyter 2004, S. 23.

15 Vgl. Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: Einleitung zu Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 194–197, hier S. 195.

Gewichtung und Auswahl der Informationen, Nähe und Distanz zum Gegenstand der Betrachtung, letztendlich die Schlüsse, die gezogen werden, führen nach dem überwundenen Zweifel zu *Vertrauen*, einer zweiten zentralen kategorialen Modalität. Die Zuschauenden werden stets mit einer filmischen Wirklichkeit konfrontiert, der sie ihr Vertrauen schenken oder wieder entziehen können. Der Autor tritt bei der Produktion als eine ordnende Instanz hervor, die das zufällige Bruchstück, ein Fragment und eine Facette subjektiviert und *sinnvoll* in einen kausalen Zusammenhang einordnet – insofern man anerkennt, dass der Autor als ein Funktionsprinzip nicht zwingend eine Gefahr für die Vielfalt der potenziellen Bedeutungen darstellt.

Der Autor ohne Autorität, selbst fragend, orientierungslos und auf der Suche, hat nur wenig mit der Funktion gemeinsam, die Foucault vor Augen hat, wenn er in *Was ist ein Autor?*<sup>16</sup> gegen ihn polemisiert. Verstehen, im Sinne des Erkennens einer Aussageabsicht, wird hier von einer singulären Bedeutung gelöst; Kohärenz und logische Beschaffenheit sind keine alleinigen Kriterien der Beurteilung eines Films mehr. Seine Widerspruchsfreiheit ist kein Indiz für Authentizität und Qualität. Es setzt eher „eine Gruppe der Regeln, die man anerkennen muß, um das spekulative Spiel zu spielen“<sup>17</sup>, voraus. Die Zuschauenden treffen somit mit ihrer Gattungserwartung, ihrem pragmatischen Wissen und ihrem Erfahrungsraum im Akt der Rezeption auf die Zeichen, die mittelbar auf den Autor verweisen. Dieser ist den Zuschauenden insofern immer voraus, als jene im Hinblick auf den Protagonisten und sein Leben/den Sachverhalt/das Ereignis keine Möglichkeit einer Überprüfung oder eindeutigen Zuordnung von Original und Bild hat. So bewegt sich die Bedeutungsproduktion in einem Kontinuum zwischen Wissen und Glauben, Vertrauen und Zweifeln.

Während die Bezeichnung ‚Autor‘ vor allem mit dem Schreiben verknüpft ist, beinhaltet die Aufgabe oder das Selbstverständnis des Regisseurs im Dokumentarfilm die Interpretation des Lebens eines Menschen, einer Familie, eines Ereignisses. Es ist ein zutiefst persönlicher Prozess, bei dem es für den jeweiligen Autor unmöglich ist, sich auf der Suche nach einem Ausdruck für *seinen Eindruck* vom Protagonisten, für sein Schicksal oder seine Lebenssituation nicht selbst mit zum Ausdruck zu bringen.<sup>18</sup>

16 Michel Foucault: Was ist ein Autor?, aus d. Franz. v. Karin Hofers / Fotis Jannidis. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 198–229, hier S. 217.

17 Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 101, vgl. auch S. 108–109.

18 Im Sinne Jean-Luc Godards, der Montage als Inbegriff und Grundlage der filmischen Erzählung betrachtet, definiert die Perspektive des Blickenden den Ausschnitt stets auf der Schwelle zwischen Fiktion und Realem entscheidend mit. „Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der

Die dokumentarische Diskursivität, in ihrer Eigenschaft, Realitäten darzustellen und neu zu strukturieren, lässt sich, wie Foucault in Anlehnung an die Begründung der Psychoanalyse durch Sigmund Freud ausführt, als Schaffung „unbegrenzter Möglichkeiten zum Diskurs“<sup>19</sup> verstehen. Die *Diskursivitätsbegründer* haben „Raum gegeben für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben“<sup>20</sup>. Im Rückblick auf die Brüder Lumière, auf den anthropologischen Film von Jean Rouch oder auf Dziga Vertovs „Fabrik der Fakten“<sup>21</sup> können Rastorguevs und Loznitsas Arbeiten als diskursive *Modifikationen* aufgefasst werden. Im post- und kontrafaktischen Zeitalter des medialen Überflusses, inmitten der Fernseh-, YouTube- und virtuellen Realität, erfüllen, begründen, ermöglichen oder schlichtweg erkämpfen die Filme und ihre Autoren verlorene gegangene oder vergessene Räume für Widersprüche und Fragen, die mal in ihrer Ambivalenz, mal in ihrer spröden Eindeutigkeit ihren Aussagewert haben. Die fundamentale Brüchigkeit von Fakten und Menschen wird von „einer falschen und schlechten Fülle“<sup>22</sup> verdrängt. Im sowjetischen und postsowjetischen Kontext kann von einem methodischen, planmäßigen Vergessen oder einer kontrafaktischen Artikulation gesprochen werden. In ihren Lücken und Zwischenräumen

kommt [man] auf den Text selbst zurück, auf den Text in seiner Nacktheit und zugleich auf das, was im Text als Loch, als Abwesenheit, als Lücke markiert ist. Man kommt zurück auf eine gewisse Leere, die das Vergessen umgangen oder maskiert hat, die es mit einer falschen oder schlechten Fülle zugedeckt hat, die Rückkehr muß diese Lücke und diesen Mangel wieder aufdecken [...].<sup>23</sup>

Eine Rückkehr zum dokumentarischen Text verändert den Text und macht es unmöglich, seinen Sinn abschließend zu bestimmen. Unter Rückkehr verstehe

Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.“ (Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, aus d. Franz. v. Frieda Grafe / Enno Patalas. Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 126–128.)

19 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 219.

20 Ebd., S. 220.

21 Dziga Vertov: Die Fabrik der Fakten. Ein Vorschlag. In: Ders.: *Schriften zum Film*, aus d. Russ. v. Sergej Drobaschenko. München: Hanser 1973, S. 32–33.

22 Foucault: Was ist ein Autor?, S. 223–224.

23 Ebd.

ich auch eine Abkehr von dem Zwang, eine Geschichte zu erzählen, von dem Zwang zu bedeuten, Zuschauererwartungen zu entsprechen und den Prozess zu beherrschen, d. h. kontrollieren zu wollen. Darüber hinaus referiert zwar der Filmtext auf die Realität oder gar das *Reale* als eine unerschöpfliche epistemologische, psychologische oder soziale Frage, behandelt aber je nach Lesart „ein endloses philosophisches Problem; es ist buchstäblich bodenlos, und das dokumentarische Bild gründet genau auf dieser ‚Bodenlosigkeit‘. Und von dort aus kommt es auf uns zu als ein zunächst abzeitiger Akt“.<sup>24</sup>

Inmitten der Fülle an Inhalten, inmitten von Sinnzusammenhängen, die beabsichtigt *falsch* sind, narrativen geschichtlichen Lügen und Mythen, die konkreten Interessen entspringen, die nicht allein das mediale Umfeld bestimmen, bietet jede der Positionen Rastorguevs und Loznitsas eine Angriffsfläche, in der der Autor vorrangig seine Helden und nachrangig sich selbst exponiert. Wenn man die Arbeit am Film als ebensolches Exponieren begreift, bringt die Aussage von Barthes „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“<sup>25</sup> den Bezugswechsel in doppelter Hinsicht zum Vorschein. Der Tod des Dokumentarfilmautors bedeutet zunächst das Eingeständnis und die Reflexion über die eigene Autorität, verstanden als eine Macht, darzustellen und zu ordnen, zu exponieren.

Er bedeutet aber zugleich das Eingeständnis eigener Unzulänglichkeit und teilweise eigener Hilflosigkeit angesichts der fundamentalen Schwierigkeit zu urteilen und zu entscheiden. Das Problem des Autors, seinen Ort und seine Positionierung im Fluss des Lebens eines anderen zu finden, wird nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil aufgehoben, um die ‚Geburt eines Lesers‘ zu ermöglichen. Denn ein Leser im Sinne eines Zuschauers kann nur dann ‚geboren‘ werden, wenn er seine Fragen und Zweifel einbringt, diese ‚Geburt‘ impliziert seine potenzielle Mündigkeit, ein elementares Verständnis der Zusammenhänge, seine Fähigkeit zu Empathie und Emanzipation, auch vom Autor.

So wie die Schrift „jeden Ursprung zerstört“<sup>26</sup>, so vermag auch das dokumentarische Bild nur ansatzweise sein Objekt zu erfassen, seine Oberflächen anzudeuten. Für die Analyse lässt sich weder unter Rückgriff auf den Autor noch auf den Rezipienten konsensfähiges Wissen zur Ermittlung einer Bedeutung generieren, vielmehr kann versucht werden, vielschichtige und teilweise widersprüchliche Sinngebungen aufzuzeigen. Die Diegese des Filmtextes lässt sich wie folgt skizzieren: Das Filmbild ist die einzige faktisch greifbare Gegebenheit, die, losgelöst von ihrer Quelle und objektiviert durch die Aufnahme, kontextualisiert durch

24 Scheinfeigel: Abzeitige Bilder, S. 238.

25 Barthes: Der Tod des Autors, S. 193.

26 Ebd., S. 185.

Montage, in einen neuen und anderen Zusammenhang gestellt wird. Wenn nach Lyotard<sup>27</sup> das Unsagbare und das Schweigen in der Sprache dieser erst zu ihrem wirklichkeitskonstituierenden Wesen verhelfen, dann lassen sich die visuellen Leerstellen, ihre Bildstille, das Weiß, das Schwarz oder die Reduktion einer farblichen und bewegten Welt auf Graustufen und Starre als Entsprechungen im Ringen um das per se Undarstellbare, wie die *Wahrheit* des anderen oder sein Welt- und Gerechtigkeitsempfinden, auffassen.

Eine solche textinterne Unsicherheit verweist auf die Produktionsbedingungen eines Dokumentarfilms, die wenig mit Macht, Besitzanspruch und Deutungshoheit gemein haben. So erschafft Rastorguev im Film selbst seine Präsenz als Gegenüber, als Fragender und als Zuhörender, und legt für die Interpretation eine unmissverständliche und konstruktive Spur, die aber nicht dazu dient, die Zuschauenden zum Folgen zu bewegen, sondern eher im Gegenteil die Distanz und Konfrontation mit den eigenen Fragen befördert. Als subjektiv und perspektivisch Blickender ist der Regisseur in MAMOČKI<sup>28</sup> oder in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ<sup>29</sup> „als wahrnehmbarer Hintergrund des [...] Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf“<sup>30</sup>, greifbar. Der hier zitierte Ansatz Boris Tomaševskijs macht es in diesem speziellen Fall möglich, die Person des Autors als filminternes Faktum, als Gestaltungs- und Erzählvehikel zu begreifen und erschwert eine theoretische Trennung von Person und Funktion.

Dagegen erweiterte der tschechische Ästhetiker und Literaturtheoretiker Jan Mukařovský – innerhalb der strukturalistischen Linguistik, aber auch innerhalb der formalistischen Filmtheorie – das reduzierte semiotische Modell, das sich ausschließlich den Zeichen widmet, um eine gesellschaftliche Komponente.<sup>31</sup> Somit konnte sowohl die Autonomie des Kunstwerks als auch seine

27 „Die Sprechakte, die für dieses Wissen relevant sind, werden also nicht nur vom Sprecher, sondern auch vom Angesprochenen und ebenso vom Dritten, von dem die Rede ist, ausgeführt. Das Wissen, das sich aus einem solchen Dispositiv ergibt, kann, im Gegensatz zu jenem, das wir ‚entwickelt‘ nennen, als ‚dicht‘ erscheinen. Es läßt klar erkennen, wie die Tradition der Erzählungen gleichzeitig jene von Kriterien ist, die eine dreifache Kompetenz definieren, Sagen-Können, Hören-Können, Machen-Können, in der sich die Beziehungen der Gemeinschaft zu sich selbst und zu ihrer Umgebung einspielen.“ (Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 67.)

28 MAMOČKI (MÜTTERCHEN / MUMMIES, R: 2001, R: Aleksandr Rastorguev).

29 ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ (TENDER'S HEAT. WILD WILD BEACH, R/D 2005 / 2007, R: Aleksandr Rastorguev).

30 Boris Tomaševskij: Literatur und Biografie, aus d. Russ. v. Sebastian Donat. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 49–61, hier S. 57.

31 Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: Einleitung zu Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 62–64, hier S. 62.

Vermittlerfunktion zwischen dem Autor und dem Leser/Zuschauer mit berücksichtigt werden. Im Autor als Person sieht Mukařovský zwar einen Verursacher der Zeichen, aber nicht mehr den alleinigen Maßstab ihres richtigen Verstehens, da er, dem Zuschauer gleich, in soziale und ökonomische Zwänge, Traditionen, aber auch Ideen seiner Zeit eingebunden ist.

Wir empfinden es [das Werk] als ‚gemacht‘, als absichtlich. Und die *Absichtlichkeit* braucht das Subjekt, von dem sie ausgeht, das ihre Quelle ist; sie setzt also den Menschen voraus. [...] das Subjekt ist das eigentliche Prinzip der künstlerischen Einheit des Werks.<sup>32</sup>

Das Diktat der Verständlichkeit, die Experimentierfreude und die Spiellust, mit denen jeder Künstler im Schaffensprozess ringe und mit Hilfe derer er den Bezug zum Aufnehmenden herstelle, verorte beide, den Schaffenden und den Aufnehmenden, in einem gemeinsamen Koordinatensystem.

Paradoxerweise erweist sich die Unterordnung einer vielschichtigen Filmrezeption unter die aus heutiger Perspektive fragwürdigen Konzepte von Rationalität, Intentionalität und Identität, in der Mukařovský jene Vermittlungsfunktion des Werks erfüllt sieht, bei genauerer Betrachtung als Vorwegnahme der poststrukturalistischen Wende mit der Dekonstruktion der Idee jeglicher Subjekthaftigkeit.<sup>33</sup> Unter ‚Persönlichkeit des Autors‘ versteht Mukařovský „keine Summe von Einflüssen, sondern deren wechselseitiges Gleichgewicht, deren gegenseitige Unter- und Überordnung“<sup>34</sup>, also eine flexible Hierarchie. Das Subjekt und sein Wollen als wechselseitiges Gleichgewicht von Einflüssen zu fassen, die nicht unmittelbar auf ihre Quelle oder ihren Ursprung verweisen, bedeutet ein freies und unabschließbares Spiel von Bedeutungskonstruktionen zugunsten einer pluralistischen Auffassung. Aus diesem Blickwinkel erweist sich Mukařovskýs Konzeptualisierung der Rolle des (Autor- oder Zuschauer-)Subjekts als anschlussfähig an ihre fundamentale Dekonstruktion nach Lyotard, der sie von Diskursarten und Satzstrukturen erfüllt sieht, und ihre Intentionen auf fundamentale Abhängigkeit von kulturellen Regelsystemen zurückführt.<sup>35</sup>

32 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, aus d. Tschech. v. Herbert Grönebaum und Gisela Riff. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 65–79, hier S. 72.

33 Mukařovskýs Beitrag „Die Persönlichkeit in der Kunst“ geht auf einen 1944 gehaltenen Vortrag zurück. Die Veröffentlichung erfolgte erst 1966.

34 Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, S. 79.

35 Vgl. Lyotard: *Das postmoderne Wissen*; Hubertus L. Dreyfuß / Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz 1994.

Unsere ‚Absichten‘ sind die Spannungen bei gewissen ‚Verkettungsweisen‘, die die Diskursarten auf die Empfänger und Sender von Sätzen, auf deren Referenten und Bedeutungen übertragen. Wir glauben, daß wir überreden, verführen überzeugen, gerecht sein, glauben machen, Fragen veranlassen wollen – doch zwingt nur eine dialektische, erotische, didaktische, ethische, rhetorische, ‚ironische‘ Diskursart ‚unserem‘ Satz und ‚uns‘ selbst ihren Verkettungsmodus auf. Es gibt keinen Grund, diese Spannungen Absichten und Willen zu nennen.<sup>36</sup>

Das handelnde Subjekt ist hier die Diskursart, nicht ein Autor. So verlockend und radikal Lyotards These ist, in der Inhalte und Intentionalitäten ihren Ursprung verlieren, innerhalb dessen Sender und Empfänger, Referent und Sinn situiert werden – seine Aussage eliminiert zwar die Rolle und damit die Autorität des Sprechenden, aber nicht seine Funktion, die um ihre eigenen Legitimationsregeln bemüht ist. Wie kann, fragt Lyotard, Aussage ohne Aussagenden, „die Illusion des Aussageakts [*énonciation*], erklärt oder wenigstens beschrieben werden?“<sup>37</sup> Die Idee, die Verkettung zwischen Ursprung und Satz aufzulösen, so abstrakt sie auch sein mag, wird in Werken beider Regisseure konkretisiert. Sie trennen die Quelle, also den aussprechenden Menschen bzw. dessen Gesicht vom Ausgesagten und sie thematisieren die Folgen von einem Geschehen, ohne sich festzulegen. Damit offenbart sich eine Verkettung, die über das klassische Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger hinausweist und das Kommunizierte stärker fokussiert bzw. seine Verbindungsfäden kapt.<sup>38</sup>

36 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, aus d. Franz. v. Joseph Vogl. 2., überarb. Aufl. München: Fink 1989, S. 226, §183.

37 Ebd.

38 Auf den Ausschluss des Bewusstseins des Individuums aus dem Formbegriff der Kommunikation wird innerhalb der Sozialphilosophie verwiesen von Friedrich A. Kittler: *Die Nacht der Substanz*. Bern: Benteli 1989; Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; ders.: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 25–34. Hierbei wird „der Kommunikationsbegriff, als ein Begriff gedacht, [...] der für Information, Mitteilung und Verständigung primär nicht die Referenz auf das Bewußtsein, sondern zunächst eine soziale Referenz in Anspruch nimmt und erst in der Abhängigkeit von dieser sozialen Referenz auch das Bewußtsein wieder ins Spiel bringt. Der Kommunikationsbegriff ist nur insofern ‚gegenstandslos‘, als es schwerfällt, diese soziale Referenz unabhängig von den beteiligten Individuen und Subjekten zu beobachten und zu denken.“ (Dirk Baecker: Kommunikation. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: Harmonie–Material, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 384–426, hier S. 386.) Die Infragestellung der Verkettung von einem Autor und seiner möglichen Erzählabsicht verweist auf die Frage, dass etwas ‚kommuniziert‘, auch ohne dass ein Bewusstsein intentional beteiligt sein müsste – der große nicht artikulierte oder mehr oder weniger deutlich artikulierte ‚Rest‘ aus Diskurspartikeln, Sprache, Bild, Erinnerung und Erwartung, Vor- und Unbewusstem, diversen

So wichtig es ist, die universale Idee der „Verkettungsweise“<sup>39</sup> im Hinterkopf zu behalten, so wenig hilfreich erweist sie sich in der pragmatischen Anwendung bei der Analyse eines konkreten Werks. Das Werk bildet jenes Universum, es kommuniziert und zitiert andere, es zeigt oder verschleiert die Zeichen, die auf seinen Autor verweisen. Die endlosen Dekonstruktionen stoßen hier auf die unverschnörkelte Pragmatik einer filmischen Praxis, ein Handwerk, das in der Regel noch eines Autors bedarf, der sich zu einer *real* existierenden Wirklichkeit in Beziehung setzt.

Entscheidenden Einfluss auf den Diskurs über die Rolle des Autors und seine Intention übten drei für den englisch- und französischsprachigen Kulturraum paradigmatische Texte aus, deren Kernthesen nun um dokumentarfilmtheoretische Überlegungen ergänzt werden sollen.<sup>40</sup>

Die subjektkritischen Strömungen pulverisierten die Auffassung von einem richtigen oder endgültigen Sinn eines Werks zugunsten eines strukturalistischen ‚Gewebes von Zitaten‘ (Barthes)<sup>41</sup>, einer ‚psychologisierenden Projektion‘ (Foucault)<sup>42</sup> oder der Theorie der Intertextualität (Kristeva)<sup>43</sup>. Barthes’ Theorie zufolge hat ein Text keine feste Bedeutung, sondern gleicht vielmehr einem „violdimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen“<sup>44</sup>. Roger Odins semiopragmatische Formulierung geht sogar noch weiter und denkt beides mit. Sie fokussiert einen

Hierarchien, Kontexten, einem banalen Pragmatismus und Ökonomie, um nur einige wenige mögliche Kategorien zu benennen, und die zwingend offen lassen muss, was Kommunikation ist.

39 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, S. 226.

40 Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*; Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*; William K. Wimsatt / Monroe C. Beardsley: *Der intentionale Fehlschluss*, aus d. Engl. v. Bettina Raaf. In: Jannidis / Lauer / Martinez / Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 84–101.

41 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*, aus d. Franz. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; ders.: *S/Z*, aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

42 Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969; ders.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971; ders.: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

43 Vgl. Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer Athenäum, 1972; dies.: *Semio-logie – kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik*. In: Peter v. Zima (Hrsg.): *Kristeva, Eco, Bachtin u. a. Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 35–53; dies.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus d. Franz. u. mit einer Einleitung versehen v. Reinhold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

44 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 190.

„dokumentarisierende[n] Kommunikationsraum“<sup>45</sup>, der grundsätzlich offen ist und sowohl aus dem Filmraum als auch aus dem Raum der Zuschauenden begehbar, erfahrbar wird. Im Film selbst, so Odin, sei dessen Rezeptionsmodus enthalten. Aus ebendiesem leitet er auch die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms sowie die Funktion des Regisseurs ab.

Wirft man einen Blick auf die Entstehungsgeschichte des Dokumentarfilms, der aus dem Bedürfnis zu informieren entsprang und sich in einer Kampfansage an die Monopolstellung des Unterhaltungsfilms etablierte, von dem er sich durch seinen Wirklichkeitsbezug abgrenzte, fällt die Vehemenz sowohl der Theoretiker als auch der Praktiker auf, mit der versucht wurde, ihren Gegenstand von Fiktion freizuhalten.<sup>46</sup> Inzwischen lässt die Heterogenität des Genres es kaum mehr zu, vom Dokumentarfilm im Allgemeinen zu sprechen – die unklare Begriffsbestimmung des Fiktionalen, aber auch von Realität, erfordern von Film zu Film eine stets aktualisierte und neue Positionierung innerhalb der Realitätsbezüge des Dokumentarischen.

An die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms, die schwer von einem konkreten Film zu lösen ist, ist die Funktion und Rolle des Dokumentarfilmregisseurs gebunden, der mit seinem Selbstverständnis und seiner Wahrnehmung in die Kette der Sinnggebung eingebunden ist. Das Verhältnis zwischen dem Film und dem Leben verbinde sich längst in einer gegenseitigen *Produktion*, so Jean-Louis Comolli, in der nicht klar auszumachen sei, inwiefern und wann der Film die Welt oder die Welt den Film produziere.<sup>47</sup> Der Zusammenbruch der stabilen Differenz, die die Begriffsbestimmung des Dokumentarischen als Abbildproduktion/Aufzeichnung von etwas Authentischem, Purem, Echtem erst möglich machte, vollzieht sich in immer neuen und hybriden Formen, von denen

45 Roger Odin: Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre (1984), aus d. Franz. v. Robert Riesinger. In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 286–303, hier S. 286–287.

46 Einen fundierten Überblick über die Theorie des Dokumentarfilms bietet Eva Hohenberger in *Bilder des Wirklichen*. Sie unterscheidet zwischen den frühen *normativen Theorien*, die den Dokumentarfilm an ein Ideal knüpfen, mit dem Impetus seiner Funktionsbestimmung, die ideologisch durchaus divergieren konnte (Dziga Vertov und John Grierson, Paul Rotha, Joris Ivens, Klaus Wildenhahn), den *reflexiven Theorien*, die lediglich Aspekte der normativen Theorien aufgreifen und jeweils an anderen Ebenen des kommunikativen Gefüges ansetzen (Bill Nichols, Vivian Sobchack, François Jost, Maxime Scheinfeigel), aber auch den *dekonstruktiven Theorien*, die sich durch strikte Ablehnung einer ontologischen Beziehung zwischen Dokumentarfilm und Wirklichkeit auszeichnen (Jean-Louis Comolli, William H. Guynn, Noël Carroll, Roger Odin, Trinh T. Min-ha).

47 Jean-Louis Comolli: Der Umweg über das *direct* (1969), aus d. Franz. v. Stefan Barmann, Eva Hohenberger. In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 242–265, hier S. 264–265.

Vereinigung und Kampf, die Barthes anführt, nur die äußersten Spitzen markieren.

Rastorguev begreift sich selbst als „Protokollant“<sup>48</sup> (*летописец*) einer Existenz. Mit „unverzichtbare[r] Unpersönlichkeit“<sup>49</sup> sowie maximaler Zurückhaltung der Wirklichkeit und ihren Untiefen gegenüber arbeitet dagegen Loznitsa. In den diametral entgegengesetzten Haltungen der beiden Regisseure spiegeln sich zwei Eckpunkte der Diskussion um die Implikationen des Autordiskurses wider. Rastorguev demonstriert eine Selbstverständlichkeit und Bereitschaft, sich zu zeigen. Hier offenbart sich methodisch seine Haltung, dass er als Autor und gleichzeitig Gegenüber selbstverständlich in die Sinnproduktion und in die Kette der Inhalte eingebunden ist, die einerseits durch den Protagonisten, sein Selbstbild und seine Maske flankiert wird, andererseits durch das vorgegebene Umfeld und den Raum, in dem sich die Bilder entfalten.

Es erscheint demgegenüber sinnvoll zu differenzieren und den Film als Ergebnis des Zusammentreffens von gestalterischer Absicht des Autors mit der wie auch immer gearteten Haltung des Protagonisten zu begreifen, die von Willenlosigkeit oder Indifferenz bis zur ausgesprochenen Lust am Spiel mit der Selbstdarstellung (*ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ*) reichen kann. Der Protagonist erlebt Freude und das Gefühl einer Aufwertung der eigenen Existenz (‘endlich interessiert sich jemand für mich und meine Situation, Ansichten, Probleme’) bis hin zu Macht (schließlich ist der Autor eines Dokumentarfilms immer auf ein Wohlwollen und die Kooperation des Protagonisten angewiesen und befindet sich während der Recherche oder dem Dreh in einem Abhängigkeitsverhältnis als ‚kreativer Bittsteller‘). Die Begegnung zwischen Autor und Protagonisten kann als ein *ästhetisches Ereignis* aufgefasst werden, „es treten der Held und sein Autor hervor, und das Lebensereignis ihrer Differenzierung, des Kampfes und der Wechselbeziehungen ergießt sich in ein abgeschlossenes Kunstwerk und erstarrt in ihm.“<sup>50</sup>

48 Michail Ratgaus: Zametki o Rastorgueve. In: *Seance*, 16.07.2009. <https://seance.ru/articles/zametki-o-rastorguev/> (Zugriff am 08.08.2021).

49 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 186.

50 Michail Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, aus d. Russ. v. Hans-Günter Hilbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 57 und: „Момент живания и момент объективации [...] хронологически неразделимы. Моменты живания и объективации взаимно проникают в друг друга.“ (Michail Bachtin: *Raboty 20-ch godov*. Kiev: Next 1994, S. 22–23.) / „Der Augenblick der Einfühlung [in den Helden] und der Objektivierung sind nicht chronologisch zu trennen, sie durchdringen einander.“

## 1.1 Der Protagonist als Co-Autor

Das diachrone Modell mit dem Autor bzw. Team auf der einen Seite und den Zuschauenden auf der anderen kann im Dokumentarfilm um eine dritte Instanz ergänzt werden – die des sich mitteilenden, als real repräsentierenden und vor der Kamera handelnden Protagonisten.

Die Verschmelzung von Autor und Protagonist, die gegenseitige Durchlässigkeit und Performanz ihrer beiden Kontexte – des lebensnahen des Protagonisten und des formal-ästhetischen des Autors – betrachtet Michail Bachtin in *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*.<sup>51</sup> Für ihn ist ebenjene Untrennbarkeit von Autor und Protagonist als Gestalter und Mitwirkender eines „ästhetischen Ereignisses“<sup>52</sup> grundsätzlich. Das Ereignis ist eine zentrale Kategorie in Bachtins Ästhetik, in der der Held und seine Welt über eine unabhängige und feste Realität verfügen und nicht lediglich durch einen Autor erschaffen werden können. Ebenso wenig sei die feste oder ungebändigte Realität des Helden allein auf eine Material- oder Objektfunktion reduzierbar.<sup>53</sup>

Bill Nichols spricht vom ‚sozialen Akteur‘, der eine außertextuelle Autonomie besitze, und grenzt sie von der Funktion eines Kommentars oder der Aussage von Experten und Sprechern ab. Der fundamentale Unterschied besteht zwischen einer Aussage über sich selbst bzw. einer stummen ‚Offenbarung‘ im Handeln oder im Porträt und rahmenden Aussagen von Dritten, beispielsweise Autoren oder Experten als vermeintlich legitimen Autoritäten. Der dokumentarische Protagonist Rastorguevs beispielsweise ist – im Unterschied zur fiktiven literarischen oder filmischen Figur – somit kategorial nichts anderes als dieselbe Person in der lebensweltlichen Wahrnehmung; er ist Mit-Autor eines Werks. Entsprechend wird

51 Die Arbeit entstand in den 1920er Jahren und blieb unvollendet. Bachtin: *Raboty 20-ch godov*.

52 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 76.

53 Die monologische Autorität eines Autors weicht bei Bachtin einem Dialogismus, der prinzipiell nicht auf eine Offenbarung endgültiger Wahrheit ausgerichtet ist. „Das Andere tritt für Bachtin weniger als Bedrohung auf, sondern eher als Chance, wirklich angenommen, gerechtfertigt und von außen bewahrt zu werden, das heißt wiederum theologisch“, schreibt Boris Groys über Bachtins Denken in *Die Erfindung Rußlands*. Boris Groys: *Die Erfindung Rußlands*, z. T. aus d. Russ. v. Annelore Nitschke / Gabriele Leupold / Johanna Roos. München: Hanser 1995, S. 32. Bachtin schreibt weiter zur Beziehung von Autor und Held: „Doch hat diese Beziehung hier lediglich einen besonderen Charakter – sie ist vom reuevollen Wunsch geprägt, der Held fürchtet sich nicht und schämt sich nicht ausgedrückt zu werden. Der Autor braucht mit ihm nicht zu kämpfen, sie sind gleichsam in einer gemeinsamen Wiege füreinander geboren. [...] Das lyrische seelische Ereignis kann einerseits zu einer psychischen Episode entarten und andererseits kann es zu etwas Falschem werden: zur nicht zu Ende gedachten, nicht völlig zu Ende gefühlten Beziehung zwischen dem Helden und dem Autor, zu ihrem wechselseitigen Mißverständnis, zur Furcht einander in die Augen zu sehen und [...] seine Beziehungen stets offen zu durchgründen. Und daneben treten [...] Töne auf, die nicht im Ganzen aufgelöst sind, die herausfordernd dissonieren.“ (Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 50.)



Abb. 1: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ,  
00:13:45 min.

im Abspann zu ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ der Name des Protagonisten zusammen mit allen, die an dem Film gearbeitet haben, genannt. Der Protagonist wird somit auf die Ebene der Macher gestellt, und damit dem Regieanspruch über das eigene Leben Rechnung getragen. Evgenij ist beides zugleich: ein *Ich* als reale Person und ein fiktiver, vom Autor wahrgenommener Charakter.

Dennoch können die Aussagen im Dokumentarfilm mindestens zwei Sprechern zugeordnet werden: zuerst dem Menschen, der die Aussage ausspricht und seine Gedanken, seine Geschichte, seine Zeugenschaft äußert, und darüber hinaus dem Autor, der diese Aussage für seine eigene Formulierung benutzt, indem er sie im Filmraum verortet. Der Protagonist braucht keinen Regisseur, der seinem (Er-)Leben Sinn verleiht, umgekehrt benötigt ein Dokumentarist aber einen Menschen, ein Gegenüber, ein Objekt der Bearbeitung, um mit, an und über ihn *seinen* Gedanken formulieren zu können. Im Werk sind diese beiden Perspektiven amalgamiert und nicht klar voneinander zu unterscheiden. Am Beispiel der Protagonistin Valentina soll die Problematik nachvollzogen werden.

Deren Konstruktion in Rastorguevs Epos ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ erweist sich als karikatureske Simulation ihrer inneren Sehnsüchte und Vorbilder. Sie präsentiert sich entsprechend und wird gleichzeitig filmisch so codiert: Indem sie einem Regisseur gegenübertritt, erfüllt sich ihr unerreichbarer Traum von der Schauspielkarriere. Die reale Valentina wird im Spiel mit der Kamera zum Stereotyp einer nach Angesehen- und Begehrtwerden heischenden Frau. (Abb. 1) In der komplexen Wechselwirkung zwischen den dokumentarischen Codes und den Codes der Wirklichkeit (deren Übereinstimmung zu dem von Jean-Louis Comolli so genannten Effekt des „wahrer als wahr“<sup>54</sup> führt) ist der

54 Comolli: Der Umweg über das *direct*, S. 264–265.

Produktionsaspekt, das heißt, die Rolle des Regisseurs, greifbar. Während Rastorguev Momente und Ereignisse scheinbar beiläufig einfängt, produziert er sie im Lichte seiner Präsenz, seines Interesses, seiner Aufmerksamkeit. Es stellt sich die Frage, *was* oder vielmehr *welche* der möglichen Realitätsebenen ein Film als *real* anbietet.

Allerdings schwingt bereits in der Legitimation der eigenen Vorgehensweise der Aspekt der Wahrnehmung mit, die stets ein wahrnehmendes Subjekt voraussetzt, denn subjektlose Technik baut keine Beziehung zum Menschen vor der Kamera oder dem Thema auf. Diese aber macht den diskursiven Akt der Bedeutungsproduktion aus, den Autoren und Filmregisseure, aber auch Historiker vollführen. Erst im Wahrnehmungsprozess – zuerst durch den Regisseur, dann durch den Zuschauer – entsteht die filmische Struktur bzw. der Filmtext. Der dokumentarische Diskurs konstituiert sich nicht durch technische Transparenz, die ontologische Qualität garantieren soll, und auch nicht durch Aufrechterhalten des Gegensatzes zwischen ‚falscher Fiktion‘ und ‚wahrer Dokumentation‘. Er resultiert vielmehr vorwiegend aus der Entstehungsweise, aus den Charakteristiken des Materials und des filmischen Textes, die im Prozess der Rezeption die Erwartungen der Zuschauenden individuell formieren.

Die Besonderheit der dokumentarischen Indexikalität wird erst im Rückgriff auf den Autor zu fassen sein.<sup>55</sup> Denn das Spezifische liegt nicht im Material *per se* – auch italienische Neorealisten haben an realen Orten ohne Kulissenbau gedreht und reale Menschen (Laien) inszeniert, ohne Dokumentarfilme gemacht zu haben. Dokumentarisches Material bekommt durch die Absicht und Perspektivierung eines Autors, der sich gestaltend zu dem Geschehen vor der Kamera in Beziehung setzt, seine dokumentarische Qualität. Demnach erscheinen die Versuche der Autoren, ihre eigene ästhetische Praxis innerhalb der gestellten Fragen und Aspekte zu verorten, als hilfreich und wegweisend zugleich. Denn hinter dem Interesse am Autor und seinem künstlerischen Selbstverständnis verbirgt sich das Interesse am *Wie*, am Gemachtsein des Dokumentarfilms. Aus dieser Überlegung resultiert in der Analyse die Notwendigkeit einer paritätischen Verlagerung der Gewichtung, weg vom Ausgangsmaterial und seinen Ursprüngen

55 Unter Indexikalität wird im Allgemeinen der spezifische Bezug filmischer Bilder zur Wirklichkeit verstanden, eine differenzierte Betrachtung des Abbildungsverhältnisses. Nach der Definition von Charles Sanders Peirce erlaubt jeder Film ein Gefühl der indexikalischen Zeit/Dauer, so wie jede Fotografie die Oberfläche des Augenblicks erfasst. In seiner Zeichentriade unterscheidet Peirce zwischen ikonischem (auf Ähnlichkeit basierendem), indexikalischem (auf Kausalität beruhenden) und symbolischem (durch Konvention etabliertem) Bezug. Vollständigkeit erlangen die Zeichen erst im Akt ihrer Rezeption. Vgl. Charles Sanders Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. u. aus d. Engl. v. Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 124–125.

hin zu den genuin dokumentarfilmischen Methoden und menschlichen Haltungen, die im Film nachvollzogen werden können.

Die „unverzichtbare Unpersönlichkeit“<sup>56</sup> nach Barthes, der das Genie des Autors auf *die Funktion* des Schreibens reduziert sehen wollte, findet ihre Entsprechung im Dokumentarischen nicht auf der gestalterisch-schöpferischen Ebene, sondern im Bemühen einer möglichst unverstellten Annäherung an die Wirklichkeit, bei der die Funktion des Dokumentarfilmautors zunächst in der ästhetischen Wahrnehmung begründet liegt. Die wahrnehmende Persönlichkeit des Autors soll hier weder negiert noch besonders gewichtet werden. Denn sowohl die Sichtbarmachung als auch Verschleierung seiner Begegnung mit dem Protagonisten und seiner Welt kann als eine Sinngewinnungsstrategie ebenjenes Dokumentarfilmautors interpretiert werden. Die restlose Auflösung der Identität des Autors im Werk, die Barthes vorschwebt, weicht in den Dokumentarfilmen Loznitsas und Rastorguevs einer Manifestation zweier oder mehrerer Identitäten im *Ereignis ihrer Begegnung*, wie Michail Bachtin es theoretisch fasste.<sup>57</sup>

Diese Begegnung kann bei Rastorguev die Rolle des Protagonisten und seine eigene Rolle gänzlich neu definieren. Die Begegnung des Autors mit dem Fotografen in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* vollzieht sich auf dem Feld einer Geschichte, die auf Entscheidungen und Handlungen des Menschen vor der Kamera aufbaut. Diese werden von Rastorguev selektiert, perspektiviert und dramatisiert, behalten aber dennoch ihre schmerzvolle Faktizität bei. Umso weniger überrascht der Abspann, der eine abschließende und doch unvermittelte Beichte des Strandfotografen an den Regisseur, an den Zuschauer, der in die Rolle des Richters oder gar Priesters versetzt wird und sich scheinbar an eine höhere, schuldvergebende Instanz richtet:

Kuznecov. Mein Name ist Kuznecov. Ich werde nichts und auch niemanden mehr etwas sagen. Ich bin ein Fotograf. Was kommt, wird alleine die Geschichte wissen. Dass die Kinderchen es gut haben, der Rest, wie es Gott vorsieht. Vergebt meiner sündigen Seele, ich bin nun mal ein Nichtsnutz. Ein Nichtsnutz bin ich, ein Mistkerl, ein Nichtsnutz, ein Vieh!<sup>58</sup>

56 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 187.

57 Bachtin: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, S. 59–76.

58 *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ*, Abspann: „Кузнецов. Фамилия моя Кузнецов. Больше я ни о чем никому не скажу. Я фотограф. Что будет дальше, будет об этом знать только одна история. Пускай деткам будет добро а остальное все как Бог даст. Простите мою душу грешную, ну непутевый я сволочь, вот непутевый я скотина я!“

Die Entschiedenheit, mit der die Verweigerung zu reden, sich zu erklären, vorgetragen wird – die Taten und Beobachtungen sollen für sich sprechen –, mündet in eine vernichtende Eigenbilanz. „Ich bin ein Fotograf“, als solcher sollen Kuznecovs Entscheidungen und auch seine Tragik nachvollzogen werden, als völlige Verschmelzung von Person und Beruf. Der Beruf hat ihm seine Entscheidungen abverlangt, den Menschen Kuznecov ausgefüllt, ihn womöglich in einen ‚Nichtsnutz‘, in ‚Vieh‘ verwandelt. Sein Bezug zur Geschichte, die Einordnung der Episode auf dem Zeitstrahl, referiert auf die Unmöglichkeit einer endgültigen Beurteilung. Im Zusammenhang von Kuznecovs Schuld am Tod eines Kamels wird die Reflexion zum verzweifelten Versuch, sich hinter dieser Unmöglichkeit zu verstecken, zu entkommen, dem Verantwortungsbereich zu entwischen. Der Beruf als Maske, die Geschichte als nicht auflösbare, nicht greifbare Totalität werden vorgeschoben, um dann am Ende einen anonymen Zuschauer-Richter um Vergebung zu bitten. Das Eingeständnis der eigenen Sünde, seine Deutung als Missgeschick, der Glauben an Gott und an seine Gerechtigkeit kommen aus dem Off und sind von Rastorguev ausgewählte Sätze, um dem Bild des Fotografen doch noch eine Spur Ambivalenz hinzuzufügen. In den letzten Worten räumt er dem Protagonisten die Möglichkeit und den Raum ein, abschließend sich und dem *Ereignis der Begegnung* seinen Sinn zu verleihen. Nicht minder ist es aber auch eine subtile Selbstreflexion des Regisseurs über das professionalisierte Zuschauen, seine eigene menschliche Rolle und Verantwortung darin.

Auf der Metaebene tritt Rastorguev als ein ebensolcher Fotograf-Chronist auf, der für einen ‚guten‘ Film über Leichen gehen können muss – auch er hält mit seiner Kamera Vergängliches fest, formt es und nimmt schmerzliche Verläufe oder unbequeme Konsequenzen in Kauf, begegnet Vorwürfen und Beschimpfungen, die seitens der Zuschauer auf ihn als Autor, sprich Verantwortlichen projiziert werden. Die Rollen des beichtenden Sünders und des vergebenden Priesters sind somit nicht in Stein gemeißelt, sondern austauschbar.

Bei Loznitsa untersteht das Ereignis der Begegnung anderem Regelwerk, weil er sich als Autor nicht als ein Gegenüber, sondern zuallererst als eine Funktion begreift. Er möchte unsichtbar und unscheinbar werden, sich eliminieren, um die vorfilmische Wirklichkeit nicht mit seinem Blick, seiner physischen Präsenz, seinen inneren Fragen und Absichten durcheinanderzubringen. Die Poesie seiner Strategie der Zurückhaltung referiert nicht auf *eine* Wahrheit, offenbart nicht einen empirischen, sondern einen kausalen Zusammenhang zwischen Form und Inhalt. Das ästhetische Interesse Loznitsas liegt, ähnlich dem von Rastorguev, im Bemühen, eine autarke, authentische Form für das zu finden, was sich vor der Kamera ereignet. Die Wege sind aber grundverschieden. Im absoluten Rückzug,

in der Absage an die klassische Narration, die im Dokumentarfilm, so Loznitsa, nur Falschheit produziere, verleugnet dieser seinen personalen und menschlichen Anteil zugunsten einer scheinbar emotionslosen und kühlen Darstellung und Fixierung von Themen, Menschen, Gegenständen.

Dieser Eskapismus – mit dem hohen Anspruch begründet, klar zwischen dokumentarischen und fiktionalen Erzählweisen zu unterscheiden – offenbart die Angst des dokumentarischen Autors, etwas Artifizielles entstehen zu lassen, etwas, das vorher nicht da war und nicht aus sich heraus sprechen kann, weil es nunmehr ausschließlich auf den Autor und Urheber verweist. Von Loznitsas Dokumentarfilmen als *Erzählungen* zu sprechen, ist schlichtweg unmöglich, weil sie jede Narration bereits im Ansatz und mit allen Mitteln torpedieren. Das Ziel des Autors und sein Selbstverständnis sind hier scheinbar bescheiden: Sie bestehen darin, durch die Auswahl von Ort, Kameraperspektive und Zeit den nichtfilmischen – also realen – Menschen inmitten seiner Praktiken auf eine ikonische Analogie zu reduzieren. Dieser konsequente Verzicht auf die Diegese im Film erlaubt und befördert umso stärker eine Rezeption, die ihre Bedeutung erst finden muss.

## 1.2 Vom Autor zur kollektiven Produktion

Bereits 1971 formulierte Siegfried Kracauer – nicht nur als Vertreter des Realismus, sondern auch als Überlebender des Nationalsozialismus – in *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, dass „Filme niemals das Produkt eines Individuums“ seien, sondern Gemeinschaftsproduktionen, die sich „an die anonyme Menge“ richteten.<sup>59</sup> So ist in der Tat ein Filmherstellungsprozess von vielerlei Faktoren geprägt, die nicht alle in der Person des Autors als Urhebers begründet sind, wie es etwa im literarischen Text zwar eingeschränkt, aber dennoch geläufig ist. Dokumentarfilme sind betont gemeinsame Schöpfungen – Kameralaute, Dramaturgen, Tontechniker, Schnittmeister und Produzenten wirken ebenso stark, gleichberechtigt und autonom am Endprodukt mit wie der Urheber der Idee, der Regisseur selbst. All diese Menschen werden, zumeist vom Regisseur, keinesfalls zufällig, sondern aufgrund ihrer fachlichen und menschlichen Kompetenzen in das Projekt einbezogen. Nicht zu vergessen sind die Protagonisten selbst, die einen entscheidenden Beitrag zum Gelingen eines Films leisten. Dies geschieht einerseits durch ihr Exponieren im Vertrauen auf ein Gegenüber, wie bei Rastorguev, das das Eintauchen in eine reale Welt eines Anderen ermöglicht – nicht zwingend im Sinne einer Fiktion, sondern

59 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, aus d. Engl. v. Ruth Baumgarten / Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 11.

im Sinne einer radikalen Subjektivität, Interpretation und Meinung, die in dem Aufeinandertreffen von Protagonist und Autor ihren Ausdruck findet. Auf der anderen Seite steht die gänzliche Abwesenheit des Menschen und die verstärkte Präsenz des Raumes und der Zeit, wie bei Loznitsa.

In dieser Hinsicht sind die Dokumentarfilme beider Regisseure entschieden Autorenfilme, denn in ihnen ist eine methodische Handschrift erkennbar. Der Regisseur, der mit der Kamera schreibt „wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter“<sup>60</sup>, ist näher an der „dokumentarische[n] filmische[n] Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt“<sup>61</sup> – dem zentralen Gedanken aus Dziga Vertovs „Kinoglaz“-Theorie. Der „planmäßige[n] Organisation“ des Materials aus dem „übrumpelten Leben“ geht seine Wahrnehmung und Aufzeichnung voraus, in der „Lebensfakten“ zu „Filmfakten“ gerinnen, der Filmemacher zum Autor wird, also zu einer strukturgebenden und ordnenden Instanz, der andere Instanzen zuarbeiten.<sup>62</sup>

Die Autor-Instanz als analytisches Mittel impliziert somit eine Vereinfachung des komplexen und mehrschichtigen Zusammenspiels von Menschen, Inhalten, Einstellungen und vorbereiteten Zufällen. Diese gerinnen zum Konzept des Autors, auf den die Struktur und die Hierarchie eines Films zurückführbar sind. Im Formalen, Visuellen, Akustischen und auch auf einer Metaebene, die angelegte und verdeckte, bewusste oder vorbewusste Strukturen enthält, konstituiert der dokumentarische Regisseur seine Protagonisten in ihren Räumen und Zeiten mit: durch die Perspektive wie auch die Auswahl und Dauer der Einstellungen. Darin drücken sich unweigerlich ihre Standpunkte und Haltungen zu dem, was gefilmt wird, aus und somit die Fiktionalität des Dokumentarischen.

Wie anfangs erwähnt, lässt sich abschließend die Problematisierung des Autors als eine Instanz in einer kulturphilosophischen und kulturkritischen Gedanken-tradition verorten, die ihrerseits in der Unhaltbarkeit und Brüchigkeit der Konzepte von Repräsentation, Identität und Subjektivität wurzelt. Die Vorstellung vom Subjekt als idealistischer Konstruktion geriet dadurch zunehmend unter Druck, und durch die Schriften von Barthes und Foucault bröckelte auch die Idee von der Autonomie des Autor-Subjektes. Filmtheoretische Diskurse der Semiotik basierten mit Christian Metz noch auf der strukturalistischen Vorstellung von wissenden und erkennenden Subjekten – Zuschauern wie Autoren.

60 Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter, aus d. Franz. v. Annemarie Czaschke. In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute. München: Piper 1964, S. 111–115, hier S. 114.

61 Vertov: Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“, S. 77.

62 Ebd.

Auch sie erwiesen sich als nur eingeschränkt auf den dokumentarischen Text anwendbar.<sup>63</sup>

Denn selbst wenn die Funktionalisierung des Dokumentarfilms im Sinne einer Weltverbesserung, Aufklärung oder Handlungsanweisung von der formalen Reflexion der Filmwissenschaft, der Metz'schen Semiotik, verdrängt wurde, ließ sich die Spezifik des dokumentarischen *fait filmique* in der Ausschließlichkeit, in der Metz den Gegenstand seiner Filmtheorie fasste, nicht greifen. Ohne die Bezüge, die die Filme explizit und implizit zu historischen, sozialen und politischen Aspekten der Wirklichkeit herstellen, können ihre Methoden und Verfahren, also das *Wie*, nicht erschöpfend, sondern nur oberflächlich und schematisch thematisiert werden. Gerade die in der semiotischen Perspektive gestellte Frage nach dem indexikalischen Charakter des dokumentarischen (Ab-)Bildes, als der kausalen Verbindung zwischen Zeichen und Objekt, führt zum Ursprung und zur Genealogie des Materials und nicht zwingend zum Autor oder zu der Technik, die angewendet wird.<sup>64</sup> Erfundenes Material ist in mehrfacher Hinsicht fiktiv. Material aus der Wirklichkeit, die selbst nicht fiktionsfrei ist, ist als ein dokumentarisches zu verstehen. Denn es operiert in einem anderen ethischen und ästhetischen Regime und formuliert Bedeutungen, ohne einen Anspruch auf finale Wahrheit zu erheben, wie Trinh T. Minh-ha in *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung* ausführt:

Selbst wenn man Wahrheit ‚in Aktion‘ erwischt, gibt sie sich weder durch Benennung noch im Filmbild preis; und man sollte die Bedeutung davor bewahren, sich mit dem Gesagten und Gezeigten zu vollenden. Wahrheit und Bedeutung: es ist wahrscheinlich, daß beide gleichgesetzt werden, und doch ist das, was als Wahrheit bezeichnet wird, häufig nichts anderes als eine Bedeutung.<sup>65</sup>

Bedeutungen und Wissen zu dekonstruieren, heißt nicht, diese zu leugnen, denn in dem Zwischenraum zwischen Wahrheit und Bedeutung, so Minh-Has Interpretation des Vertov'schen Intervalls, das je nach Rezipient sehr individuell gestaltet werden kann, bewahre das Bild seine Lebendigkeit jenseits von Kategorien wie wahr und gelogen, richtig oder falsch. Denn es geht hier stets um

63 Christian Metz: *Semiotologie des Films*, aus d. Franz. v. Renate Koch. München: Fink 1972.

64 Material, das beispielsweise mit versteckter Kamera aufgenommen wurde, offenbart nicht automatisch eine tiefere Wahrheit als Material, das mit offensichtlicher technischer Präsenz generiert wurde.

65 Trinh T. Minh-Ha: *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung* (1993), aus d. Engl. v. Mo Beyerle / Eva Hohenberger. In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 304–326, hier S. 304.

Erstbedeutungen, die in Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen, zumeist medial, Wirklichkeiten und Protagonisten konstituieren. Kracauer spricht im Rekurs auf psychosomatisches oder viel mehr phänomenologisches<sup>66</sup> Wahrnehmen von „verborgenen Wirklichkeitsbereichen“ und „namenlose[n] Erregungen“<sup>67</sup> als Verkörperungen von etwas Unbestimmtem oder der Suche danach.

Die poststrukturalistische Wende blieb weder für die Dokumentarfilmtheorie noch für die Funktionsbestimmung des Autors folgenlos, da sie grundlegende Entitäten – wie Wahrheit und Identität – hinterfragte und ihre Singularität pluralisierte. Das Objekt der Beobachtung – der Mensch – wurde kategorisiert, nun nicht mehr im Hinblick auf Wahrheit und Identität, sondern in seiner Referenz *auf* oder gar Auflösung *in* tatsächliche Zustände und Situationen, die ihm widerfahren, und Praktiken, die eine Frage nach Identität (wessen Identität?) und Wahrheit (wessen Wahrheit?) überflüssig erscheinen ließen.

Die Diversität des dokumentarischen Diskurses und seine Loslösung aus einem Korpus von Traditionen mit ihren Regeln und Manifesten referiert auf Lyotards Plädoyer für einen experimentellen philosophischen Diskurs<sup>68</sup> ohne Erkenntnisregeln, denn „[d]as postmoderne Wissen [...] verfeinert unsere Sensibilität für die Unterschiede und verstärkt unsere Fähigkeit, das Inkommensurable zu ertragen“.<sup>69</sup> Dabei erweist sich gerade das Bedürfnis nach Handfestem, nach Klarheit und Information durch alle Zeiten hindurch als eine Konstante, mit der eine unausgesprochene Erwartungshaltung einhergeht: die Erwartung einer Legitimation der Wahrheit unserer Urteile, der Möglichkeit einer Überführung von intellektuellem Erkennen in moralische Verantwortung.<sup>70</sup> Der Film, und gerade der

66 Kracauer bezieht sich stark auf Edmund Husserl; vgl. dessen *Logische Untersuchungen*, Bd. 1: Prolegomena zur reinen Logik. Leipzig: Veit 1900, S. 128.

67 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 217.

68 Im Gegensatz zu Lyotards ausgesprochen konsenskritischer Perspektive – beispielsweise auf die Regellosigkeit des Diskurses oder den unaufhebbaren Widerstreit zwischen verschiedenen ‚Sprachen‘ – hält Foucault in seinen späten Schriften an der Reflexivität und Freiheit des Subjekts, als neuen transformierten Weisen der Subjektivierung, den eigentlichen „Techniken des Selbst“, fest, die seine Festlegung unmöglich machen. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 105; ders.: Das Subjekt und die Macht. In: Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, aus d. Engl. v. Claus Rath / Ulrich Raulff. Weinheim: Beltz 1994, S. 243–264.

69 Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 26.

70 Tobias Kniebe: Gefühlte Wahrheit. In: *Süddeutsche Zeitung*, 09.11.2016, S. 11. Kniebe plädiert für eine Rückbesinnung auf die ‚Urwerkzeuge‘ des Dokumentarischen: journalistische Expertise, weitreichende und konsequente Recherche. Er spricht sich gegen die ästhetische Selbstbeschränkung und für den Willen zur Klarheit aus, die den nötigen Gegendruck gegen mögliche Bösewichte, Politiker, Banker etc. erzeugen, Bewegung in die Köpfe und Herzen und Impulse zum Handeln bringen soll. Bilder, die ‚nur‘ für sich und ‚aus sich‘ sprechen, besitzen,

Dokumentarfilm, soll zugleich Handlungsanweisung und Entscheidungshilfe sein oder wenigstens die medialen Informations-, Bilder- und Stimmenfluten, die nur Bestürzung und Irritation auszulösen vermögen, zugunsten von Klarheit und Eindeutigkeit reduzieren.

Die Vielschichtigkeit einer Bedeutungsproduktion im Dokumentarfilm als einem semiotischen System entwickelt sich vorrangig auf der Grundlage von Selektion. Der Autor, die Kameraleute und Cutter treffen stets Entscheidungen auf der Grundlage ihres Wissens- und Erfahrungsraums.

Die Dekonstruktion des Autors in seine Strukturmerkmale, die Reduktion auf seine Funktion und Entscheidungskompetenz, zieht im Dokumentarischen nicht automatisch eine Emanzipation des Zuschauers nach sich. Ebenso führt der Abschied von *einer* essenziellen Bedeutung des Films, die in der Aussageabsicht des Autors wurzelt, zur potenziell unabschließbaren Vielfalt der Möglichkeiten, wie das Werk interpretiert und verstanden werden könnte. Diese Vielfalt ist kein Zufall und beruht auf vielschichtigen Verfahren, die sie erst möglich machen, und sie unterwandert jeden Besitzanspruch und jede Absicht, die Bedeutung festzulegen. Die Emanzipation des Zuschauers muss seitens des Regisseurs ermöglicht und seitens des Zuschauers selbst geleistet werden. Sie ist ein aktiver Akt.

So kann dieser zum Beispiel in einem Film mit Kommentarebene wesentlich schwerer Gebrauch von seiner potenziellen Freiheit und Mündigkeit machen. Der Einsatz von Musik manipuliert ebenso unterschwellig und versetzt das Geschehen in eine dramaturgisch gewählte Stimmung.

Der Bezug zur Praxis des Dokumentarfilms in ihrer Komplexität erweist sich für die Analyse als hilfreich, um die Vielfältigkeit der Rollen des Autors umreißen zu können. Diese Praxis variiert in Abhängigkeit vom Interesse des Regisseurs zwischen Präsenz und Rückzug, Provokation und zurückhaltender Beobachtung, fragender und verstehender, empathischer und distanzierter Haltung. Die Haltung zieht logischerweise bestimmte Arten des Materials nach sich, denen wiederum technische Entscheidungen zugrunde liegen – etwa die Verwendung von Fest- oder Zoomoptiken, die Verwendung von oder Absage an zusätzliche Beleuchtung, Richtmikrofone, die die Sprache zugunsten des Tons lokalisieren

so der Autor, bei politisch und gesellschaftlich brisanten Themen nicht die Kraft, das Chaos zugunsten von Verständlichkeit zu beseitigen. Eine Bemühung, die Widerstreite und den Dissens als solche auszuhalten, erkennt Kniebe genauso wenig wie einen entschiedenen Verzicht der Autoren auf den exklusiven Anspruch, gesichertes Wissen mit Expertenmeinungen zu konstituieren. Im Grunde erwartet er von Filmen die Produktion einer mentalen Welt mit festen Regeln und Ursache-Wirkung-Zusammenhängen, eine Welt der Fiktion, in ihrem negativen Sinn, weil sie die Wahrheit auf die Beweisbarkeit, Zustimmung und Überzeugung des Zuschauers reduziert.

und beschränken, um nur einige wenige zu nennen. Darüber hinaus durchziehen das Material mehrere Dominanten, die argumentativ, narrativ, rhetorisch oder erforschend sein können und die bestimmte mentale, sinnliche und emotionale Investitionen der Zuschauer befördern.

Stilistische Entscheidungen, Adressierungsweisen und die Frage der Wissensvermittlung (was weiß der Regisseur, was weiß der Zuschauer (noch) nicht) verweisen ihrerseits auf eine Ideologie, und sei es lediglich die Ideologiehaltigkeit der filmischen Technik. Diese spiegelt – etwa durch eine Zentralperspektive – einen alles andere als neutralen Blick auf ein Thema und einen Menschen wider oder verunmöglicht eine Rand- oder Seitenansicht. Auch die Beziehungen der ‚zerstückelten‘ und ‚aufgelösten‘ Protagonisten zu ihren realen Existenzbedingungen beispielsweise in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG<sup>71</sup> und Loznitsas FABRIKA<sup>72</sup> können als Repräsentation oder gar Manifestation einer Ideologie<sup>73</sup> aufgefasst werden. Denn jede Realität wird durch Ideologie mitgeformt und produziert, etwa dadurch, wie sie Wissen als solches erkennt und vom Unwissen unterscheidet. Denn nach jedem der Filme könnte sich der Zuschauender fragen, inwiefern er jetzt mehr weiß oder mehr versteht. Die Energie des Wissen- oder Verstehenswollens kann eine starke Motivation sein, die Filme zu rezipieren. Auf welchen Wegen dies geschieht, ob abseits des semiotischen Wissens, der historischen Periodisierung oder der pragmatischen lebensweltlichen Weisheit, mit oder ohne das Wissen um die Autorität und Aufrichtigkeit des Autors, wird in der jeweiligen

71 ČISTYJ ČETVERG (GRÜNDONNERSTAG / MOUNDY THURSDAY, R 2003, R: Aleksandr Rastorguev).

72 FABRIKA (DIE FABRIK / FACTORY, R 2004, R: Sergei Loznitsa).

73 „Es ist dahin gekommen, daß Lüge wie Wahrheit klingt, Wahrheit wie Lüge. Jede Aussage, jede Nachricht, jeder Gedanke ist präformiert durch die Zentren der Kulturindustrie. Was nicht die vertraute Spur solcher Präformation trägt, ist vorweg unglaubwürdig, um so mehr, als die Institutionen der öffentlichen Meinung dem, was sie aus sich entlassen, tausend faktische Belege und alle Beweiskraft mitgeben, deren die totale Verfügung habhaft werden kann. Die Wahrheit, die dagegen anmöchte, trägt nicht bloß den Charakter des Unwahrscheinlichen, sondern ist überdies zu arm, um in Konkurrenz mit dem hochkonzentrierten Verbreitungsapparat durchzudringen.“ (Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitw. v. Gretel Adorno / Susan Buck-Morss / Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 122, § 71.) Den Begriff der Ideologie verwende ich entsprechend der Definition von Adorno im Sinne einer Verklärung oder Verschleierung der sozialen Realität und der ihr zugrunde liegenden Herrschaftsverhältnisse. Auf die Subjekte wirke Ideologie vereinnahmend, indem sie als ‚Realitätsfilter‘ Wahrheiten und bürgerliche Versprechen nach Freiheit und Gleichheit generiere. Nach Louis Althusser ist Ideologie „das System von Ideen und Vorstellungen, das den Geist eines Menschen oder einer gesellschaftlichen Gruppe beherrscht“; sie manipuliere die Menschen nicht nur, sondern konstituiere sie als Subjekte, darin habe sie „eine materielle Existenz“. (Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, aus d. Franz. v. Peter Schöttler / Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA 2010, S. 71, 79.)

Organisation des Filmmaterials entschieden und nicht jeder Dokumentarfilm operiert auf der diskursiven Ebene.

Denn im Gegensatz zu einer narrativen Struktur bedarf ein Diskurs nicht eines Erzählers oder Autors. Demnach kann der dokumentarische Autor zwar als Instanz mit einer Meinung oder einer Frage aufgefasst werden, die in den Filmraum einführt, aber nicht zwingend als erzählende Instanz. Insofern scheint es legitim, in dem Zusammenhang vom Enunziator<sup>74</sup> zu sprechen, der Worte oder Bilder nicht direkt äußert, die aber dennoch als Ausdruck seiner Haltung oder seines Blickwinkels verstanden werden können.<sup>75</sup> Dies führt zur Frage nach dem Ausgangspunkt der filmischen Kommunikation – wer oder was nutzt/benutzt den Film als Sprachrohr?

Ebenso wie die privaten inneren Zustände eines Menschen sich der Kommunikation verweigern können, lässt sich über *die* Intention des Regisseurs nur spekulieren. Vielmehr erscheint sein Interesse, im Sinne einer leitenden Energie, als werkkonstitutiv. Es vermag viel klarer, aber auch bisweilen ambivalenter, auf das Wesentliche im Werk zu verweisen. So lässt sich Sinnüberschuss deutlicher auf ein Interesse zurückführen als auf eine konkrete und unmissverständliche Absicht, der stets etwas Manipulatives anhaftet.

Die Funktionen beider Autoren, so verschieden sie auch arbeiten, lassen sich am ehesten in der folgenden Metapher präzisieren: In dem Sinne, in dem ein Autor Sinn und Bedeutung vervielfältigt und pluralisiert, kommt er einem Sämann nahe, der Sinn-Samen sät und Erträge mehrt, nicht reduziert. Der Filmtext wird,

74 Der Metz'schen Theorie zufolge sollen alle politischen, ökonomischen und sozialen Aspekte ausgeschlossen werden und lediglich die filmischen Ausdrucksmittel den Gegenstand einer Filmtheorie bilden. In dieser Fokussierung werden aber zentrale Elemente des dokumentarischen Diskurses negiert. Enunziator und Enunziatär sind für Christian Metz, nach Emile Benveniste, „filmisch-textuelle, rekonstruierbare Figuren, die keinesfalls mit dem empirischen Autor und Zuschauer verwechselt werden dürfen. So gesehen informiert uns die eher metadiskursive [...] Enunziation *nicht* über bestimmte Gegebenheiten *außerhalb* des filmischen Texts, sondern vielmehr *über den Text*, der in sich selbst seine Quelle und seine Zielrichtung trägt.“ (Zit. n. Frank Kessler / Sabine Lenk / Jürgen E. Müller: Christian Metz und die Analyse der enunziativen Figuren im Film. In: Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, aus d. Franz. v. Frank Kessler / Irmela Schneider. Münster: Nodus 1997, S. vii–xiv, hier S. xi.)

75 In einem späteren Text mit dem Titel „Kunst und Ästhetik“ differenziert Roger Odin weiter zwischen fiktivisierender und dokumentarisierender, aber auch ästhetisierender Lektüre, in der die Produktion und nicht das Produkt, sprich der Film, vordergründig wirke. Die theoretische Unterscheidung der Lesarten berücksichtigt nicht einen Regisseur, der in seinem Film zu sehen ist und somit stets auf die Performanz zwischen Produktion und Produkt verweist. Vgl. Roger Odin: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, aus d. Franz. v. Barbara Heber-Schärer. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11,2 (2002), S. 42–57.

metaphorisch gesprochen, zum fruchtbringenden Acker, den der Autor nun als Pflüger bearbeitet und deren Methoden seine Fläche durchziehen.

Besonders attraktiv wird diese Metapher dadurch, dass sie die Filmarbeit nicht nur als intellektuelle und künstlerische Anstrengung, sondern vor allem auch als Arbeit des *Körpers* begreifen lässt.

Vor dem Hintergrund der angestellten Überlegungen erscheint es nicht nur legitim, sondern auch für die Analyse ungemein fruchtbar, im Hinblick auf die ausgewählten Filme den Autor mitzudenken. Die Stärke seiner Präsenz oder seines Rückzugs lässt sich in den filmischen Zeichen nachverfolgen. Seine Aporie läuft im Herstellungsprozess darauf hinaus, eine Abhängigkeit vom Gegebenen und vom Gegenüber nicht allein als Einschränkung zu begreifen, sondern sie in eine radikale Unabhängigkeit im ästhetischen Denken zu überführen.

## 2 Die Autoren: ästhetische Vertiefung

Wie im vorherigen Kapitel ausgeführt, hat die Idee des Autors als strukturgebende und ordnende Instanz einen entscheidenden Einfluss auf unsere Blickrichtung. Bedeutung und Sinn eines Werks bestimmen jedoch weder Autor noch Rezipient, sie sind vielmehr als freie und nicht abschließbare Prozesse aufzufassen, die mit jeder Rezeption ihr Potenzial aufs Neue unter Beweis stellen.

Im Folgenden soll den verschiedenen Praktiken der ästhetischen Vertiefung von Rastorguev und Loznitsa nachgespürt werden.<sup>76</sup> Dieses Verfahren wurde von Georg Simmel in zahlreichen Aufsätzen an unterschiedlichen Gegenständen/Phänomenen herausgearbeitet. Allem voran interessierten ihn die Mikrokosmen des Gemeinschaftslebens in ihrer fragmentarischen Struktur, die stets fließend mit dem intimen und persönlichen Erleben eines Einzelnen verbunden sind.<sup>77</sup>

Bezogen auf den Dokumentarfilm erweist sich der von Edmund Husserl formulierte phänomenologische Ansatz der ‚Einklammerung‘ der natürlichen Welt im Wahrnehmungsakt als hilfreich, insbesondere durch seinen Bezug zum detailverliebten, möglichst unverstellten Wahrnehmen.<sup>78</sup> Weder wird die Existenz einer realen Welt außerhalb des Wahrnehmenden negiert, noch verraten die Gegenstände etwas über sich: Husserl denkt die Beziehung zwischen dem Objekt und dem Wahrnehmenden als Rekapitulation von dessen Urteilsbildung, bei der das Interesse oder die Frage das zu befragende Objekt konstituiert.

76 Bei ästhetischer Vertiefung muss differenziert werden – einerseits handelt es sich um die von den russischen Formalisten etablierte Begrifflichkeit des aufmerksamen Betrachtens, *вглядывание*, die nicht auf ein (Wieder-)Erkennen, sondern auf ein Sehen hinarbeitet. Vgl. Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren. In: Max Imdahl / Wolfgang Iser / Hans Robert Jauss / Wolfgang Preisendanz / Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, aus d. Russ. v. Rolf Fieguth. München: Fink 1969, S. 2–36. Dieses Betrachten kommt durch vorrangig strukturelle Merkmale der Filme zustande. Dazu zählen die visuelle Gestaltung der Bilder, der Rhythmus der Montage, die spezifische Balance zwischen der Sprache, der Einsatz von Musik, um nur einige zu nennen. Andererseits geht es im Hinblick auf dokumentarische Kunst um „Methoden der Einwirkung“, sofern „ein Faktum seiner Datierung beraubt [...], verformt und ästhetisiert“ wird. Viktor Šklovskij: Ein dokumentarischer Tolstoj, aus d. Russ. v. Anke Hennig / Claudia Zecher. In: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des russischen Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 289–292, hier S. 290–291. Michail Bachtin differenzierte bei ästhetischer Vertiefung, indem er die Wahrnehmung stets als eine Beziehung dachte, sogar zwischen dem „ästhetischen Sehen“ und „ästhetischen Einleben“. Bachtin: *Raboty 20-ch godov*, S. 22–23.

77 Vgl. Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hrsg. v. Rüdiger Kramme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 116–131; ders.: *Soziologische Aesthetik* (1896). In: Andreas Reckwitz / Sophia Prinz / Hilmar Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 63–79.

78 Vgl. Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, S. 128.

Des Weiteren wird mit Michail Bachtin der Prozess der dokumentarischen Entstehung des Helden am Beispiel der Filme Rastorguevs nachverfolgt. Bachtin hat sich zwar in seinem Werk *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* zunächst mit dem Problem des Autors eines literarischen Werks beschäftigt, aufgrund ihrer Vielseitigkeit und grundsätzlichen Offenheit lassen sich die von ihm ausgearbeiteten Hypothesen aber auch auf die Beziehung zwischen dem Autor des Dokumentarfilms und den Menschen vor der Kamera übertragen. Für die Frage nach den Charakteristiken des Protagonisten im Rahmen eines Dokumentarfilms (bis hin zu seiner zunehmenden Auflösung in den Filmen von Loznitsa) sind die von Bachtin ausgearbeiteten inneren Aspekte einer Erzählung ebenso von Bedeutung wie die reale Beziehung des Regisseurs zum Objekt seiner Beobachtung, dem Protagonisten.<sup>79</sup> Letztere ist nur schwer zu evaluieren, ist aber grundlegend für alle erzählerischen Entscheidungen, die räumliche und zeitliche Form des Protagonisten, für das „Sinnganze des Helden“<sup>80</sup> sowie für das Thema des Films im Allgemeinen.<sup>81</sup> Sie ist vor allem wichtig, weil sie die Wahrnehmung der Zuschauenden entscheidend prägt, sie zur Passivität oder Aktivität, Identifikation oder Abgrenzung führen kann.

Um den Mechanismen der ästhetischen Vertiefung beider Dokumentarfilmautoren näherzukommen, erweist sich der von Michail Bachtin eingeführte Begriff des Chronotopos als zielführend.<sup>82</sup> Raum und Zeit als grundlegende Charakteristiken des filmischen Universums bekommen bei jedem der Autoren ihre unikalenen Gewichtungen und Funktionen – sie bestimmen das Handlungspotenzial oder die Lähmung des Menschen.

Über den innerfilmischen Zusammenhang hinaus ist es produktiv, mit Marc Augé aus einer anthropologischen Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand zu blicken. Seine interdisziplinär rezipierte raumsemiotische Klassifizierung *Orte und Nicht-Orte*, aber auch die Veröffentlichung *Sinnkrise der Gegenwart* gehen vordergründig den Transformationen von Raum, Zeit und Identität nach, in denen traditionelle „Orte“ von postmodernen „Nicht-Orten“ unterschieden

79 Bachtin nennt Rhythmus, gegenständliche Momente, gegenständlich-innere Ganzheit, skulptoral-malerische Bilder, innerer Raum, innerer Zeitrhythmus, innere Zeit, emotional-volitiver Standpunkt des Helden und des Autors, äußerer Zeitrhythmus, Reim und äußere Komposition, das Thema. Vgl. Michail Bachtin: *Literaturno-kritičeskie stat'i. Isskustvo i otvetstvennost'*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1986, S. 21.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Gemeint ist der Zusammenhang bzw. gar die gegenseitige Durchdringung von dem zeitlichen Verlauf der Erzählung und dem Ort, an dem sie stattfindet. Vgl. Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, aus d. Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

werden.<sup>83</sup> Augé analysiert die Folgen dieser Unterschiede für die Konstruktion von Bedeutung, Sinn und letztendlich auch menschlicher Identität, konstatiert aber auch – in Anlehnung an Foucault – den „Tod der Zeit“, da diese für die Gegenwart keine sinnstiftende Funktion mehr erfülle.<sup>84</sup> Film-Orte, die beiden Regisseuren als aussagekräftig und sprechend erscheinen (Bushaltestelle, Armeestützpunkt, Stationshäuschen, Strand), können als ‚Orte der Ortlosen‘ aufgefasst werden. Die Zeit bzw. Dauer wird ohne Sujet oder Handlung in ihnen beinahe haptisch erfahrbar. Die von Augé formulierte Frage, was vom (Film-)Menschen übrigbleibt, wenn die fundamentalen Koordinaten seiner Bestimmung – Zeit und Raum – in Auflösung begriffen sind, die auf die zuvor vom Anthropologen Marcel Mauss thematisierte Differenz zwischen dem Menschen und der Totalität referiert, findet ihre spezifische Entsprechung in den divergierenden Ästhetiken der beiden Autoren.<sup>85</sup>

## 2.1 Zur Frage der Blickenergie

Georg Simmels Arbeiten fokussieren die Gesellschaft und ihre Phänomene auf eine spezifische Art und Weise, die nicht nur formal eine klare methodische Nähe zur dokumentarischen Betrachtungsweise aufweist. Indem Simmel die ästhetische Seite nicht als ein Außerhalb der Gegenstände, sondern als ihren integralen und zentralen Bestandteil anerkennt, gibt er jeder Suche nach Erkenntnis eine entscheidende Perspektive. Die *verborgene* symbolische Bedeutung, die er im Gegenstand erspürt, erlaubt Rückschlüsse auf ihren Aussagegehalt für den Betrachter. So ergibt sich,

daß sich von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seelen schicken läßt, daß alle

83 Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer 1994; ders.: *Die Sinnkrise der Gegenwart*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. In: Andreas Kuhlmann (Hrsg.): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 33–47.

84 Ebd., S. 40–41. Augé bezieht sich in seinem Aufsatz auf Michel Foucault, wenn er für die Gegenwart den Tod der Zeit thematisiert.

85 „Der gewöhnliche Mensch ist bereits verdoppelt und fühlt sich als Seele, doch er ist nicht Herr seiner selbst. Der Durchschnittsmensch unserer Tage [...] und fast alle Menschen der archaischen oder rückständigen Gesellschaften ist etwas ‚Totales‘: er wird in seinem ganzen Wesen von der geringsten seiner Wahrnehmungen oder durch den geringsten mentalen Schock affiziert.“ (Marcel Mauss: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 169.)

banalsten Äußerlichkeiten schließlich durch Richtungslinien mit den letzten Entscheidungen über den Sinn und Stil des Lebens verbunden sind.<sup>86</sup>

Im aufmerksamen Betrachten – als einer Methode der ästhetischen Vertiefung in den Gegenstand – verbirgt sich, so Simmel, ein enormes Erkenntnispotenzial. Denn „aus jedem [Punkt] leuchtet für den hinreichend geschärften Blick die ganze Schönheit, der ganze Sinn des Weltganzen hervor“.<sup>87</sup>

Das Fragment ist somit stets ein Verweis auf mehr oder weniger verborgene, ersehnte oder imaginierte Ganzheit, die nur im Fragmentarischen erahnt werden kann.<sup>88</sup> Die Perspektive des Autors wird vervollständigt durch die technische Möglichkeit einer Kamera, die ebenjenes Schauen ohne zu blinzeln, also ein beinahe meditatives, versenkendes ‚Hineinschauen‘ ermöglicht.

Simmel bezieht sich zweifelsohne auf das Kant'sche ‚Ding an sich‘, zugleich auch auf Raum und Zeit als „Formen der sinnlichen Anschauung“, die sich über eine oberflächliche Anschauung hinaus jeder Definition und jeder menschlichen Erkenntnis entziehen.<sup>89</sup> Die Betrachtung der Oberflächen aber betreibt er mit einer dokumentarischen Passion, die um die Vergänglichkeit, Verwundbarkeit oder Brüchigkeit der Welt und der Menschen weiß. Das ist die genuin dokumentarische Betrachtungsweise, die zuerst tastend versucht, die Oberfläche und Silhouette vom Menschen<sup>90</sup> zu erfassen, um danach oder zugleich die inneren Beziehungsfäden zu verfolgen. Aus dieser Methode der aufmerksamen Betrachtung resultiert für Simmel in seinem Werk *Philosophie des Geldes* auch die primäre Bestimmung der Kunst, die in ihrer Fähigkeit begründet liegt, aus einem

zufälligen Bruchstück der Wirklichkeit, dessen Unselbstständigkeit durch tausende Fäden mit dieser verbunden ist, eine in sich ruhende Totalität zu gestalten.<sup>91</sup>

86 Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, S. 120.

87 Georg Simmel: Soziologische Aesthetik (1896). In: Andreas Reckwitz / Sophia Prinz / Hilmar Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 63–79, hier S. 64–65.

88 Vgl. Georg Simmel: Der Fragmentcharakter des Lebens. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, hrsg. v. Klaus Latzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 202–216, hier S. 202.

89 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. v. Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Reclam 1966, S. 34–36.

90 Vgl. Siegfried Kracauer: Georg Simmel. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 209–248, hier S. 217.

91 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes. Gesamtausgabe*, Bd. 6, hrsg. v. David P. Frisby u. Klaus Christian. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 691.

In Simmels Ausführungen lässt sich eine suchende, fragende Blickenergie ausmachen, die nicht auf Harmonie oder Konsens abzielt, sondern ergebnisoffen ist. Deshalb lesen sich Simmels Worte beinahe wie ein Manifest des Dokumentaristen:

Das Wesen der ästhetischen Betrachtung und der Darstellung liegt für uns darin, daß in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Äußerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten.<sup>92</sup>

Simmels Ästhetik ist die Ästhetik des Fragments – keine holistische, sondern eine reduzierte und fokussierte Betrachtung der Menschen und Phänomene, die die Idee einer Wahrheit im Sinne einer Ganzheitlichkeit bereits ablehnt, aber noch *das Wesen* intuitiv zu erfassen glaubt. Diesen Glauben oder vielmehr seine Energie braucht auch der dokumentarische Regisseur. Sie ist mit einer Hypothese in der Wissenschaft vergleichbar. Das *Äußerliche* gerinnt im Filmprozess zum *Bild* oder einer *Bildsequenz* und *der Einzelne* gerinnt zum *Typus*. Die Vergänglichkeit, das *Flüchtige* korrespondiert mit Henri Bergsons Begrifflichkeit der Dauer (*durée*), die ein Fortbestehen der Dinge in der Zeit bedeutet und die nur intuitiv zu erfassen ist.<sup>93</sup> Das intuitive Erfassen berührt den Kern des dokumentarischen Arbeitens – ein Festhalten und Loslassen zugleich – und weist auf das nicht Planbare und Überraschende dieser Form der Betrachtung hin, auf die „Äußerlichkeit des Zufalls“<sup>94</sup>, die die Kameraoptik zum gesellschaftlichen Brennglas werden lässt.

Somit steht das Fragmentarische in Simmels Ästhetik für eine nicht darstellbare, aber dennoch intuitiv erspürte Ganzheit, die über sich hinausweist und an deren Stelle im 20. Jahrhundert mit Foucault eine *Leere* getreten ist. Die Suche nach *dem Wesen* mündete mit ihm in die Erkenntnis, dass

es hinter den Dingen ‚etwas ganz anderes‘ gibt: nicht deren geheimes, zeitloses Wesen, sondern das Geheimnis, dass sie gar kein Wesen haben oder dass ihr Wesen Stück für Stück aus Figuren konstituiert wurde, die ihnen fremd waren [...] dass an der Wurzel

92 Simmel: Soziologische Aesthetik, S. 64.

93 „Kurz, die reine Dauer könnte sehr gut lediglich ein Nacheinander qualitativer Veränderungen sein, die miteinander verschmelzen und sich durchdringen, ohne scharfe Konturen, ohne die geringste Tendenz, einander äußerlich zu werden, und ohne die geringste Verwandtschaft mit der Zahl: Es wäre die reine Heterogenität.“ (Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, aus d. Franz. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013, S. 23.)

94 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. II: 1970–1975, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 166–190, hier S. 172.

dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit liegt und auch nicht das Sein, sondern die Äußerlichkeit des Zufalls.<sup>95</sup>

Darüber hinaus führt von jenem Fragmentarischen ein stets nicht darstellbarer Rest, die nicht fassbare, nicht greifbare Ganzheit des Fragments, in die Nähe des Erhabenen, wie es sowohl von Kant als auch später von Jean-François Lyotard formuliert wurde. Simmel sprach bereits 1896 von einer symptomatischen „Berührungsangst“ als einer „Furcht, in allzu nahe Berührung mit den Objekten zu kommen, ein Resultat der Hyperästhesie, der jede unmittelbare und energische Berührung ein Schmerz ist“<sup>96</sup>. Aus dieser Furcht heraus und aus der unüberwindbaren Spannung der grundverschiedenen Ansprüche von Nähe und Distanz resultieren vielfältige künstlerische Tendenzen, Handschriften, Stile, die „die Dinge erst durch das Medium der Seele brechen oder destillieren lassen, ehe sie zu Erkenntnissen werden“<sup>97</sup>. An den konträren ästhetischen Standpunkten Rastorguevs und Loznitsas lässt sich das Prozesshafte der dokumentarfilmischen Erkenntnisproduktionen exemplarisch erläutern.

## 2.2 Distanz und Nähe bei Sergei Loznitsa und Aleksandr Rastorguev

Simmels in erster Linie auf die Geldwirtschaft und ihre vor nichts haltmachende Einflussphäre bezogenes Unbehagen fokussiert auf die psychologischen Folgen derselben für die Wahrnehmungsfähigkeit der Menschen. Er konstatiert eine Schwankung zwischen zwei extremen Polen des Menschlichen. Während die von Simmel beschriebene Berührungsangst bei Loznitsa zum entschiedenen Formalismus führt, fördert die unerschrockene Freude an Körperkontakt und Berührung bei Rastorguev ganz andere Aspekte zutage. Den

ermatteten, zwischen Hypersensibilität und Unempfindlichkeit schwankenden Nerven können nur noch die abgeklärteste Form und die derbste Nähe, die allerzartesten und die allergrößten Reize neue Anregungen bringen.<sup>98</sup>

Filmisches Arbeiten im Sinne einer Haltung – oder mit Bachtin im Sinne einer Beziehung – ließe sich nicht als Sublimation, sondern als Form gesellschaftlichen Handelns in einer Begegnung definieren. Wie die Filme zeigen, können die Fragen und Antworten, die Methoden und die Symboliken sowohl sehr

95 Foucault: Nietzsche, S. 172.

96 Simmel: Soziologische Aesthetik, S. 77.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 76.

disparat ausfallen als auch sich ästhetisch überschneiden, sich widersprechen und sich bestätigen. In den Arbeiten beider Autoren sind Zeitgeschichte und Politik, Ästhetik und Sprache, Traumatisches und Nicht-Mitteilbares miteinander verschachtelt – mal als geordnete und aufgeräumte, mehrschichtige Tableaus bei Loznitsa, mal als Partikularitäten in ihrer teils chaotischen, überbordenden Präsenz bei Rastorguev. Sie sind Artefakte und Fragmente einer gleichen Periode der Zeit, die in ihrer Ästhetik ähnliche Fragen auf unterschiedliche Art beantworten.

Beide Autoren arbeiten mit einer ästhetischen Vertiefung, die sie in der Praxis jeweils ganz anders auffassen, was zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. In folgenden Unterkapiteln soll den einzelnen Elementen beider Arbeitsweisen nachgegangen werden. Um das *Wie* ihrer filmischen Perspektiven zu erfassen, ist es wesentlich, sich die künstlerischen Strategien und Gesten beider Regisseure als aktiv Blickende zu vergegenwärtigen. Beide werfen auf ihre Art Fragen zum ästhetischen Wirkungsprinzip des Dokumentarfilms auf, über seine Mechanismen, Ziele und möglichen Wirkungen.

Die radikale Abgrenzung von Aktivität zur Passivität eines Blickenden soll an dieser Stelle hinterfragt werden, denn weder ist *Wahrnehmung* Passivität, noch bedeutet *Rezeption* zwingend, an der Oberfläche des Bildes abzugleiten in passiven Konsum. Rezeption kann im Gegenteil vielerlei beinhalten: sinnliches Eintauchen in eine Welt, intellektuelles Folgen und Analysieren, aktives Erarbeiten einer unter einer Oberfläche liegenden *Wahrheit*. Während der Filmregisseur zugleich blickt und gestaltet, ist die Verstehens- und Gestaltungsarbeit der Zuschauenden eine andere.<sup>99</sup> Sie ist dennoch nicht als Passivität zu bezeichnen, denn sie verbindet, wenn der Film gewisse Voraussetzungen erfüllt, die angebotenen Inhalte zu einem individuellen Sinngehalt, indem sie sie in den subjektiven Erfahrungsschatz einordnet oder diesen erschüttert. Die Rezeption, verstanden als Arbeit und nicht als Konsum, bedeutet eben nicht notwendigerweise stupide Weitergabe von Wissen oder Erfahrung, sondern Autonomie des Werks und Emanzipation der Rezipierenden.

Im Falle Rastorguevs lässt sich seine ästhetische Beziehung zum Helden, wie Bachtin sie formuliert, über ein Befragen seines 2008 verfassten Manifests zum Teil erleuchten, da die reale menschliche Beziehung sich schwer rekapitulieren bzw. in evaluierbare wissenschaftliche Parameter übersetzen lässt. Während es Bachtin um das *innere* Gefüge des Werks, um sein Ordnungsprinzip, die

99 Platz für die Eigenaktivität der Zuschauenden kann u. a. bedeuten: Abwesenheit eines Kommentars, erzählerische und rhythmische Dichte, entsprechende visuelle Gestaltung, grundsätzliche Dialogizität des Bildes.

Dichotomie von Autor und Held, um die Strukturen der Identität und Differenz geht, kann bei Rastorguev in seinen festgehaltenen Gedanken auch das *Außen* seines Werks befragt werden. Vordergründig geht es ihm in diesem Ausschnitt aber um sein Arbeits- und Selbstverständnis.

**NATÜRLICHES KINO – ist eine Kinoromanze.**

Seine künstlerischen Grundsätze sind:

**Ein Experiment der reinen Ästhetik  
und totalen Anthropologie.**

Die zentrale Methode – „Wesenhafte Aktion“.

Sie ist der dramaturgische Stoff des Films.

Ihr Pathos ist

**ein Experiment der reinen Ästhetik**

Genaueres Einsehen in das Gesicht der Menschheit

Betrachten der Menschheit ihres eigenen Gesichts

Geschenkter

**Raum der Freiheit**

Raum aus dem Katalog der anthropologischen

und moralischen Erfahrung

Vom Katalog des Schmerzes zu dem Lichtblick der Wahrheit.

**Wesenhafte Aktion**

verlangt nach ihrem Gleichgewicht und Auflösung in Stoff und Geometrie ihres eigenen Wesens.

**Auf diese Weise kommt ein Held zum Vorschein.**

Der echte Held tritt auf als „Superhero“ der Comics, Märchen, Mythen. Integral des Superhelden – ein Akt, in dem sein Ereignis der Welt, seine Heldentat erfolgt. Heldentat in Form von Erkenntnissen, Abenteuern, Verbrechen, Lernen – eine Biografie, die zum Schicksal wird. Der Übersinn der Heldentat – ein Opfer. Die Energie des Opfers – Energie einer Aktion.

Der Text einer Wesenhaften Aktion – ist immer eine technische Explikation.

Eine Skizze.

**Technologie des Wunders.<sup>100</sup>**

100 Aleksandr Rastorguev: Manifest. In: *Seance*, 18.07.2009. <http://seance.ru/n/35-36/PORTRET-rastorguev/naturalnoe-kino/> (Zugriff am 08.08.2021) (Herv. i. Orig.): „**НАТУРАЛЬНОЕ КИНО — это кинороман.** / Его художественные основания: / **эксперимент чистой эстетики / и тотальной антропологии.** / Центральная методология — «сущностная акция». / Она одна является драматургической тканью фильма. / Ее пафос — это / **эксперимент чистой эстетики** / взглядывание в лицо человечества, / взглядывание человечества в свое собственное лицо. / Подаренное / **пространство свободы** – / пространство каталога антропологического

Sprache, so Foucault, sei ein Mittel, die Dinge auseinanderzurücken, um auf die Suche zu gehen nach potenziellen Verbindungen, aber auch Inkongruenzen, komplexen Ursache-Wirkung-Zusammenhängen bzw. ihrer Auflösung.<sup>101</sup> Genauso, wie sich ein Gedanke nicht ganzheitlich oder allumfassend darstellen lässt und hierfür auf die lineare Struktur der Sprache angewiesen ist, kann das recht kryptisch formulierte Manifest nur eingeschränkt entschlüsselt werden. Nichtsdestotrotz ist Foucaults Ansatz des Auseinanderrückens hilfreich, um auch auf Rastorguevs Text und Bilder zu schauen.

Das Manifest enthält individuelle Zentralkategorien, anhand derer Rastorguevs Schaffen interpretiert werden kann – nicht im Sinne einer Evaluierung, sondern eher im Sinne eines Vektors, der Orientierung und Differenzierung ermöglicht, die bis in die visuelle Sprache hineinverfolgt werden kann. Geschrieben wurde es in deutlicher Abgrenzung von und mit gehöriger Wut auf die Spielregeln der russischen Dokumentarfilmindustrie, in der Filmemacher eine bestehende Nachfrage bedienen oder einen Auftrag des Staates erfüllen müssen. Es klagt an und hält den Geist eines idealistischen Korrektivs gegenüber den produktionstechnischen und menschlichen Realien hoch. Obwohl es in dem Manifest keinen Imperativ – also keinen bewussten Aufruf – gibt, kommt die Botschaft ohne die Rede in der ersten Person aus, so als ob der Autor die Alchemie seines Handwerks in erster Linie für sich selbst zu erklären sucht.

Auffällig ist, dass Rastorguev nicht vom Dokumentarfilm spricht – im Sinne eines Dokuments, das etwas belegt und bezeugt –, sondern von *Natürlichem Kino*, verstanden als etwas Organisches, Selbstverständliches, Ehrliches, Ungekünsteltes, Echtes.<sup>102</sup> Jenes soll, ausgehend von einem *Experiment* erreicht werden, dem wiederum Offenheit, Neugierde, aber auch eine Möglichkeit des Scheiterns innewohnt.

/ и нравственного опыта. / От каталога боли к просвету истины. / **Сущностная акция** / требует своего уравнивания и разрешения в ткани и геометрии / самой своей сущности. / **Так появляется герой.** / Подлинный герой выступает в обликах «супергероя» комиксов, сказок, мифов. Интеграл супергероя — акт, в котором происходит его событие миру — подвиг. Подвиг в форме открытий, приключений, преступлений, учений — биографии, ставшей судьбой. Сверхмысль подвига — жертва. Энергия жертвы — энергия акции. / Текст сущностной акции — это всегда техническая экспликация. / Чертеж. / **Технология чуда.**“

101 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 27.

102 Vgl. Hartmut Böhme: Natürlich/Natur. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4: Medien–Populär, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 432–497.

Mithilfe von *Ästhetik* – als der Lehre von der Wahrnehmung – und *Anthropologie* – als der Wissenschaft vom Menschen – soll der Film methodisch über *die Aktion* zum *Wesenhaften* vordringen, so Rastorguev.<sup>103</sup> Er geht also davon aus, dass Menschen und Dinge *ein* Wesen haben, das man über eine Aktion im Film zu offenbaren sucht. Seine Bildsprache suggeriert, dass es ihm weniger um eine Festschreibung des Helden, sondern vielmehr um die Offenlegung seiner Konstruktion geht, die mit einer Suchbewegung einhergeht, zum Wesen, zum Kern des Menschen vorzudringen, anstatt an der Oberfläche, der Maske und der Panzerung seiner vulnerablen Äußerlichkeit abzugleiten.

### 2.3 Kollektive Wahrheiten und individuelle Biografie

Eine gemeinsame Entstehungsgeschichte aller Helden, die der dokumentarischen wie die der mythischen oder märchenhaften, die Rastorguev anführt, verweist auf die eigentliche Heldentat der *Biografie*, die sich aus vielen Puzzlestücken zusammensetzt.<sup>104</sup> Es besteht ein Unterschied zwischen dem fatalistischen *Schicksal* der Vielen und einer *Biografie* – stets im Singular –, in der zumindest in der Theorie ein selbstbestimmtes Handlungspotenzial liegt. Im aktuellen russischen Kontext kann es somit bereits als eine Heldentat aufgefasst werden, eine Biografie zu haben und die Deutungshoheit über die Vergangenheit sowie über die Ereignisse des eigenen Lebens zu behalten. In Rastorguevs Worten bedeutet es, fähig zu sein zu lernen, zu erkennen und zu erleben.

Eine Schlüsselzeile in Rastorguevs Manifest zeichnet den Vektor seiner filmischen Energie nach – die Suche nach Wahrheiten, die stets im Zusammenhang mit Biografien stehen, die sich aus Erfahrenem und Erlittenem herauskristallisieren:

Geschenkter Raum der Freiheit / Raum aus dem Katalog der anthropologischen und moralischen Erfahrung / Vom Katalog des Schmerzes zu dem Lichtblick der Wahrheit.<sup>105</sup>

103 Zum nicht vorhandenen Wesen der Dinge formulierte Foucault seine Entdeckung, dass „es hinter den Dingen ‚etwas ganz anderes‘ gibt: nicht deren geheimes, zeitloses Wesen, sondern das Geheimnis, dass sie gar kein Wesen haben oder dass ihr Wesen Stück für Stück aus Figuren konstruiert wurde, die ihnen fremd waren.“ (Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 168–169.)

104 Heldentat und russisch *подвиг* bedeuten nach meinem Sprachverständnis jeweils Verschiedenes. Während eine Heldentat vorrangig als Tat eines Helden verstanden werden kann, hat das russische Wort nicht diesen exklusiven Sinn. Es meint verstärkt auch eine Bewegung, eine Verschiebung. *Подвиг* ist hierbei nicht allein den Helden vorbehalten, sondern ist etwas, was auch einem Nicht-Helden gelingen kann, im Sinne von über sich und seine individuellen Möglichkeiten hinauszuwachsen, vielmehr die Biografie eines jeden sein könnte.

105 Rastorguev: Manifest.

„Erfahrung“ meint Vergangenes, wie auch „Katalog“ verweist sie auf alles, was nicht nur bereits dagewesen ist, sondern bereits katalogisiert, sprich eingeordnet vorliegt. Die Freiheit ist ein Geschenk, basierend auf Erfahrungen, die schmerzvoll waren, die als Ausgangspunkt der Suche und nicht als ihre Endstation verstanden werden.<sup>106</sup> Grundlegend ist das Bedürfnis, das werdende und vergehende festzuhalten und damit zu bewahren. Husserl setzt diese komplexen Begrifflichkeiten in Beziehung zueinander; mit ihm kann ihr Verständnis im Hinblick auf Rastorguevs Vorgehen erweitert werden:

Die Erlebnisse sind reale Einzelheiten, zeitlich bestimmt, werdend und vergehend. Die Wahrheit ist ‚ewig‘ oder besser: sie ist eine Idee, und als solche überzeitlich. Es hat keinen Sinn, ihr eine Stelle in der Zeit oder eine, sei es auch durch alle Zeiten sich hindurchstreckende Dauer anzuweisen. Allerdings sagt man auch von der Wahrheit, daß sie uns gelegentlich ‚zum Bewußtsein komme‘ und so von uns ‚erfaßt‘, ‚erlebt‘ werde. [...] Die Wahrheit ‚erfassen‘ wir nicht, wie einen empirischen Inhalt, der im Flusse psychischer Erlebnisse auftaucht und wieder verschwindet; sie ist nicht Phänomen unter Phänomenen, sondern sie ist Erlebnis in jenem total geänderten Sinn, in dem ein Allgemeines, eine Idee, ein Erlebnis ist. Bewußtsein haben wir von ihr, so wie wir von einer Species, z. B. von ‚dem‘ Roth im Allgemeinen Bewußtsein *haben*.<sup>107</sup>

Im Fall von ČISTYJ ČETVERG kann das Bewusstsein des Autors vom Krieg in Tschetschenien, von Geschichte und subjektiver Gerechtigkeit, vom Leben der jungen Männer und vom Nutzwert ihres Lebens<sup>108</sup> zwar von der Erkenntnis und

106 „Mit Ausnahme der bürokratischen Form eines Lebenslaufs für die Personalabteilung kommt eine Autobiografie nicht zustande. Sie zerfällt in Bedeutungsfetzen, Sprachscherben, Bruchstücke von Klischees aus verschiedenen Subsystemen der Gesellschaft.“ (Boris Dubin: Gesellschaft der Angepassten. Die Brežnev-Ära und ihre Aktualität, aus d. Russ. v. Mischa Gabowitsch. In: *Osteuropa*, 12/2007, S. 65–78, hier S. 74.)

107 Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, S. 128.

108 Hannah Arendt spricht sich gegen eine Verdinglichung des Menschen aus, die damit einhergehe, wenn man sein Wesen, was unergründlich ist, als etwas potenziell Festlegbares darstelle: Dem Versuch liege schon die falsche Annahme zugrunde, dass ein Mensch ein solches habe. „Im Gegensatz zur Bedingtheit des Menschen, über die wir, wenn auch noch so unzureichende, Aussagen machen können, scheint das Problem des Wesens des Menschen, das Augustinische *quaesto mihi factus sum* – ‚ich bin mir selbst zu einer Frage geworden‘ – unlösbar, wobei es sogar gleichgültig ist, ob man diese Frage individualpsychologisch oder allgemein philosophisch versteht. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß wir, die wir das Wesen der Dinge, die uns umgeben und die wir nicht sind, [...] erkennen, bestimmen und definieren können, auch das Gleiche für uns selbst zu leisten imstande sind – als könnten wir über unseren eigenen Schatten springen. Zudem berechtigt uns nichts zu der Annahme, daß der Mensch überhaupt ein Wesen oder eine Natur im gleichen Sinne besitzt, wie alle anderen Dinge.“ (Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München: Piper 2002, S. 20.) Die Typisierung des Menschen bei

den Erlebnissen im Filmherstellungsprozess losgelöst werden, es konstituiert aber unweigerlich den Gegenstand der Betrachtung mit. Auf diese Weise lässt sich die Verbindung des Autors als Subjekt mit dem Objekt der Betrachtung mitdenken. Durch ihre Flüchtigkeit und gleichzeitige Überzeitlichkeit kann die Idee der Wahrheit von einer Totalität entkoppelt werden.

Die Frage nach einer punktuellen, flüchtigen Wahrheit im Film kann somit nur *gestellt*, aber nie *beantwortet* werden. Eine objektivierende ‚Neutralität‘ als intrinsische Maxime oder herangetragenener Qualitätsmaßstab vernebelt oder zensiert den Blick des Regisseurs auf seinen Gegenstand und folglich den der Zuschauenden auf den Film, anstatt ihr utopisches Potenzial als Konstruktion zu offenbaren. Nähe und Distanz markieren nur die äußersten Eckpunkte des Verhältnisses, das man auch als Machtverhältnis zwischen dem Regisseur und Protagonisten samt ihrer Themen auffassen kann: Wer behält die Deutungshoheit? Und wird sie überhaupt beansprucht? Aus diesem Zwischenraum, der komplexen, mehr oder weniger transparenten Beziehungsstruktur, kann der Regisseur als Beobachter und Gestalter nicht problemlos herausgelöst werden. Ebenso ist es für den Analysevorgang unmöglich, die künstlerischen und formalen Methoden vom moralischen Erkenntniswillen des Autors, dem Inhalt und dem Informationsgehalt zu trennen. Bachtin beschreibt die Beziehung zwischen Autor und Held als eine Suche nach der Wahrheit des Helden und damit als harmonisch, beinahe symbiotisch:

Doch hat diese Beziehung hier lediglich einen besonderen Charakter – sie ist vom reuevollen Wunsch geprägt, der Held fürchtet sich nicht und schämt sich nicht ausgedrückt zu werden. Der Autor braucht mit ihm nicht zu kämpfen, sie sind gleichsam in einer gemeinsamen Wiege füreinander geboren.<sup>109</sup>

Der Autor erfülle somit für seinen Protagonisten die Rolle eines Katalysators, „die gemeinsame Wiege“ biete aber für beide Möglichkeiten, sich auszudrücken. Einschränkend fügt Bachtin hinzu:

Das lyrische seelische Ereignis kann einerseits zu einer psychischen Episode entarten und andererseits kann es zu etwas Falschem werden: zur nicht zu Ende gedachten, nicht völlig zu Ende gefühlten Beziehung zwischen dem Helden und dem Autor,

Rastorguev und Loznitsa ist somit das deutlichste Anzeichen ihrer demütigen Haltung gegenüber dem steten Wandel und dem Potenzial des Menschen, aber auch des Bewusstseins der Fraktur und des Zeitflusses, was dem dokumentarischen Bild stets vorausleitet und eben ‚nur‘ eine „Bedingtheit des Menschen“ auszudrücken vermag, keinesfalls eine Wesenhaftigkeit.

109 Bachtin: *Autor und Held*, S. 50–51.

zu ihrem wechselseitigen Mißverständnis, zur Furcht einander in die Augen zu sehen und [...] seine Beziehungen stets offen zu durchgründen. Und daneben treten [...] Töne auf, die nicht im Ganzen aufgelöst sind, die herausfordernd dissonieren.<sup>110</sup>

Falsches und Wahres, stets in einer unauflösbaren Dichotomie gefangen, konstituieren eine permanente Herausforderung bzw. fördern ein Unvermögen zutage, sie widerspruchsfrei voneinander zu scheiden.<sup>111</sup> Hier offenbart sich das Verhältnis der vielen Facetten zum Ganzen, also der kollektiv erlittenen Geschichte zur individuellen, traumatischen Biografie eines Einzelnen, zu der „in sich ruhenden Totalität“.<sup>112</sup> Die Brüchigkeit des Helden, seine diskursive, aber auch grundsätzliche Bedingtheit, „dissoniert herausfordernd“<sup>113</sup> im Hinblick auf die stets offene Bedeutung.

Bachtins Gedanken müssen, auf den Dokumentarfilm bezogen, ergänzt werden: um den prozessualen Charakter des Kunstwerks, des Films und um seine Offenheit. Seine Annahme zur Wahrheit des lyrischen Helden als einer „nicht zu Ende gedachten, nicht völlig zu Ende gefühlten Beziehung“<sup>114</sup> setzt voraus, dass Held und Autor zeitlose, jeweils abgeschlossene Entitäten seien, was sie jedoch weder im Dokumentarfilm noch in der Wirklichkeit sind.

## 2.4 Zwischen Aktion und Reaktion

Die Haltung des Autors drücke sich, so Bachtin, durch seine formalästhetische Handschrift und deren Rhythmus aus. Diese sei

die einheitliche und homogene rein formalästhetische Reaktion des Autors auf alle einander widerstreitenden realistischen Reaktionen des Helden, auf alle tragischen Ereignisse in ihrer Gesamtheit, indem er sie ästhetisiert, sie aus der kognitiv-ethischen Wirklichkeit herausreißt und ihn künstlerisch umrahmt.<sup>115</sup>

Aus jener „Reaktion des Autors“ resultiert ein spontaner Impuls, etwas, das sich der Kontrolle willentlich entzieht, das es Autor und Rezipierenden ermöglicht, Sinn angstfrei, jedoch nicht willkürlich zu konstruieren. Auf

110 Ebd., S. 51.

111 Dem Zusammenhang im Hinblick auf den Begriff der Fiktion im Dokumentarischen wird im Kap. III mit Jacques Rancière nachgegangen.

112 Simmel: *Philosophie des Geldes*, S. 691.

113 Bachtin: *Autor und Held*, S. 51.

114 Ebd.

115 Ebd., S. 43.

den Dokumentarfilm übertragen manifestieren die Kadrage, die Anordnung der Szenen und der Montagerhythmus eben diese „Reaktion des Autors“ am deutlichsten.

Gleichzeitig sind die Aktivitäten vor der Kamera – im Falle von ČISTYJ ČET-VERG die vorgelesenen Briefe, ihr überlappender chorischer Charakter und die erzählten Geschichten aus dem Off – spontane und eingeforderte Reaktionen der Menschen auf die unmittelbare Präsenz der Kamera und des Drehteam. Durch das kunstvolle Verweben des narrativen Raums mit dem historischen und tatsächlichen, dem haptisch und physisch erfahrbaren, entstehe das *dramaturgische Gewebe des Films*, so Rastorguev.

Die Wahl des Themas, die Bewertung des Aussagegehalts aller verbalen und visuellen Inhalte wie auch die Entscheidung ihrer Gewichtung führen Bachtin auf eine „unmittelbare rein ästhetische Beziehung des Autors zum Helden“<sup>116</sup> zurück, die sich in einem Bekenntnis zur Subjektivität ausdrückt.

Der Film, wie Rastorguev ihn denkt, strebt keine Distanz an. Stattdessen wird ein ausgesprochen subjektiver, involvierter, nicht gleichgültiger Blick etabliert, dem keine zurückgelehnte Passivität, schützende Distanz anhaftet, sondern der ein wacher und deutlich aktiver Blick ist, der auch provoziert und Schmerzen verursacht.

Rastorguev erachtet „Вглядывание“<sup>117</sup> als essenziell. Es kann als genaues Betrachten, sezierendes Hineinschauen übersetzt werden – als ein Prozess, als Ausdruck von Mühe und Arbeit, der einen Schmerz zum Ursprung und zur Folge hat, von dem Rastorguev in seinem Manifest spricht: „Genaueres Einsehen in das Gesicht der Menschheit / Betrachten der Menschheit von ihrem eigenen Gesicht.“<sup>118</sup>

Georg Simmel hat sich in seinem *Exkurs über die Soziologie der Sinne* eingehend mit dem Blick und der ihm innewohnenden Energie beschäftigt:

Die soziale Frage ist nicht nur eine ethische, sondern auch eine Nasenfrage. Aber freilich wirkt dies auch nach der positiven Seite hin: kein Anblick der Proletariermisere, noch weniger der realistische Bericht über sie, wird uns, von allerkrassesten Fällen abgesehen, so sinnlich und unmittelbar überwältigen, wie die Atmosphäre, wenn wir in eine Kellerwohnung oder in eine Kaschemme treten.<sup>119</sup>

116 Bachtin: *Autor und Held*, S. 51.

117 Rastorguev: Manifest.

118 Ebd.

119 Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908, S. 657.

Simmel berührt in seiner Schrift Punkte, die Rastorguev nicht nur im Manifest, sondern auch filmisch tangiert: Jeder seiner Filme ist aus dem Inneren oder aus einem ‚Inmitten‘ heraus gedreht; Soldaten, Badende wie auch Saufende scheinen die Kamera zu ignorieren. So gleichen seine Filme Eintritten in verschiedene Welten. Die Aufnahmen innerhalb der Wohnwaggons, in den Umkleiden, dem Waschraum und während der Duschszenen vermitteln vorrangig eine Atmosphäre und keine Handlung. Sie erzeugen ein Gefühl für die Rauheit der Wände, den Dreck unter den Fingernägeln und den Geruch der getragenen Stiefel, als ein Soldat in ČISTYJ ČETVERG seine Fußwickel auszieht.<sup>120</sup> Die Bedrohung und stete Gefahr, in der Rastorguevs Soldaten leben, bilden den Kontext, in dem *das Ereignis des Helikopterabsturzes* als solches wahrnehmbar wird. Sie sickert von außen in ihr Inneres durch, symbolisch etwa dargestellt durch die Erdklumpfen an den Stiefeln, feuchte und klebrige Erde, durch Schmutz, den man versucht, von den Innenräumen der Waggons fernzuhalten.

Integral des Superhelden – ein Akt, in dem sein Ereignis der Welt, seine Heldentat erfolgt.<sup>121</sup>

Aus dem Integral – verstanden als Analogie für die Summe all jener unendlich vielen, kleinen, banalen, für sich genommen bedeutungslosen, rein mathematischen Summanden – entsteht Rastorguevs Held. Jeder zuvor noch so *unbedeutende* Aspekt seines Lebens bekommt dadurch Gewicht, dass er wahrgenommen und in einen Zusammenhang gestellt wird. In diesem Sinne referiert jedes aufmerksame und wache Wahrnehmen auf die feinen Unterschiede, die Edmund Husserl in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* herausgearbeitet hat:

Es ist danach eine Wahrnehmung möglich, welche in einem Schauen die ganze Welt, die überschwengliche Unendlichkeit von Körpern mit allen ihren Theilen, Molekülen, Atomen und nach allen Verhältnissen und Bestimmtheiten wahrnimmt. Natürlich ist

120 Im Falle der Dominanz des Sozialen in allen Dokumentarfilmen wird gleichzeitig Trinh T. Minh-Ha's Ansatz brisant, da sie im Grunde immer nach der Politik der Ästhetik fragt, ungeachtet des noch so berührenden Inhalts: „Mit anderen Worten: wenn das sogenannte ‚Soziale‘ regiert, dann gibt es einfach keine Diskussion darüber, wie diese Menschen (wir) in den Medien repräsentiert werden, wie ihrem (unserem) Leben Bedeutung gegeben wird, wie ihre (unsere) Wahrheit konstruiert wird oder wie ihnen (uns) die Wahrheit vermittelt wird und wie man sich dabei über sie (uns) hinwegsetzt, inwieweit diese Darstellung einen Bezug zur Ideologie hat oder Ideologie *ist* und wie die Hegemonie der Medien ihren unerbittlichen Kurs fortsetzt.“ (Minh-Ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, S. 311 (Herv. i. Orig.).)

121 Rastorguev: Manifest.

diese ideale Möglichkeit keine reale, die für irgend ein empirisches Subject angenommen werden könnte.<sup>122</sup>

Die Sehnsucht nach einem allumfassenden Begreifen, sinnlichen Erleben der Welt im Sinne des Überschreitens von Empirie verbindet das dokumentarische Genre im Allgemeinen mit der Phänomenologie. Als derart Blickender, Riechender, Involvierter wird Rastorguev (bzw. sein Kameramann) selbst durchsichtig, eher als Mensch und weniger als Autor spürbar, von seinem Gegenüber anerkannt und akzeptiert. Bemerkenswerterweise mündet auch Loznitsas Ästhetik des Abstands und der respektvollen, gar indifferenten Distanz zu dem Gefilmten in die Durchsichtigkeit der eigenen Präsenz. Während Rastorguev sich durch das Eintauchen in die Welt als Autor eliminiert, vollzieht Loznitsa als ein stets außenstehender Betrachter von Schlafenden und Wartenden eine ebensolche Eliminierung. Hier betreten wir Welten, dort halten wir an der Schwelle inne. Der russische Historiker und Kulturtheoretiker Michail Jampol'skij bringt die ambivalente Beziehung des Filmautors Loznitsa zum Menschen und zum Raum treffend auf den Punkt:

Die Vorrangigkeit des Raumes in seinem Bezug zum Menschen gibt gänzlich sonderbare anthropologische Parameter vor. Loznitsa hält es nicht für möglich, in eine innere Welt des Protagonisten vorzudringen. Der Mensch wird von ihm in erster Linie als ein Wesen verstanden, welches in eine undefinierbare Lebensfülle zusammen mit anderen vergleichbaren Wesen hineinplatziert ist. Im Zusammenwirken mit diesen anderen ist er fähig, sich selbst zu zeigen, zu entwickeln und das Menschliche an sich zum Vorschein zu bringen.<sup>123</sup>

Deshalb sind in Loznitsas Filmen keine individuellen Charaktere zu finden, keine Geschichten und keine erlebten Dramen. Der Mensch und seine Erforschung sind nicht Ziel eines Films, sondern werden zum Mittel, um auf etwas über den Einzelnen Hinausgehendes zu verweisen. Was als filmischer Standpunkt nachvollziehbar und vertretbar ist, kann in der Analyse aufgrund seiner

122 Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, S. 185.

123 Michail Jampol'skij: Dokumentalistika kak ontologija. In: *Seance*, 03.01.2013. <http://seance.ru/blog/loznitsa-docs/> (Zugriff am 08.08.2021): „Первичность пространства по отношению к человеку задает совершенно особые антропологические параметры. Лозница не считает возможным войти во внутренний мир человека. Человек понимается им прежде всего как существо, помещенное в некий жизненный объем вместе с другими подобными существами, взаимодействуя с которыми, он способен проявить себя, явить человеческое в себе.“

Einseitigkeit auch kritisch hinterfragt werden. Wenn der Raum im Film zum Charakteristikum der Menschen wird, kann er andererseits ebenso als ein Ausdruck und ein Konstrukt desselben Menschen angesehen werden, der eben diesen Raum konstruiert, erschafft oder vernichtet.

Ein schlafender Mensch, der nicht kommuniziert, trifft auf einen Regisseur, der auch nicht kommunizieren will und dessen Reaktion ausbleibt. Dieses dem Blick eines Anderen Ausgeliefertsein kann als extreme Zuspitzung einer inneren Haltung Loznitsas interpretiert werden. Er möchte sich von den Dingen, wie sie sind, nicht berühren lassen und ihnen als Filmemacher so wenig wie möglich hinzufügen und die Übersetzung des eigenen Eindrucks in Ausdruck so transparent wie möglich halten. Was darin mitschwingt, ist Loznitsas Bewusstsein von der eigenen ästhetischen Positionierung sowie seine Sensibilität gegenüber Fakten und Fiktionen. Diese Haltung zeichnet sich durch eine Blickenergie aus, selbst wenn man einen direkten Augenkontakt vermeidet, wie Loznitsa in einem Publikumsgespräch ausführt: „Wenn die Kamera läuft, schaue ich die Menschen nie wirklich an, nur beiläufig, und schon gar nicht blicke ich ihnen in die Augen.“<sup>124</sup>

Das Bemühen, unsichtbar zu werden, um den Zauber der Augenblicke für die Kamera nicht mit der eigenen Präsenz zu zerstören, hat schon fast autistische Züge. Der Regisseur möchte etwas erkennen, ohne den Blick des Anderen erwidern zu müssen und ohne in eine Beziehung verwickelt zu werden, die ja wiederum unabdingbar ist, um etwas zu erkennen.

124 Sergei Loznitsa nach der Vorführung des Films *PORTRET* (*PORTRAIT*, R 2002, R: Sergei Loznitsa) auf dem goEast Filmfestival in Wiesbaden, Mai 2012. Vgl. auch seine Äußerungen zum Film *AUSTERLITZ* (D 2016, R: Sergei Loznitsa) im Interview mit Aleksej Gusev: „Das sind untrennbare Dinge: Regisseur und das Material. Es ist fundamental wichtig, in die Welle zu gelangen und präzise den einzigen Augenblick zu ergreifen. Denn in einer anderen Zeit geschieht etwas anderes, und ein anderer Regisseur mit einer anderen Einstimmung und einer anderen Absicht wird vielleicht etwas gänzlich anderes einfangen. Ein Film ist objektiv und nichtobjektiv zugleich; er spiegelt das, was ich sehe und zugleich mich selbst. Damals gelang mir diese eine Einstellung, danach aber nicht mehr. Warum auch immer. Aber als ich sie gesehen habe, wusste ich, dass wir diesen Film machen werden. Dort gab es den genialen Augenblick, der eine Resonanz erzeugt und Material in einen Film umwandelt, und der Film beginnt zu entstehen. Eine Überlegung oder einfach eine Einladung zu überlegen [...]“ / „Это же неразделимые вещи: режиссёр и материал. Очень важно попасть именно в эту волну и поймать именно это точное мгновение. Потому что в другое время может случиться что-то другое, и другой режиссёр, с другим настроением и другим намерением, может, уловил бы что-то совершенно другое. Фильм и объективен, и нет; он отражает и то, что я вижу, и меня самого. Вот тогда мне удалось снять этот кадр – а потом уже не удавалось. Почему-то. Но когда я увидел этот кадр – я понял, что мы будем делать эту картину. Там был гений момента, тот, что вдруг резонирует – и преобразует материал в фильм, и фильм начинает складываться. В какое-то рассуждение — или просто в предложение рассуждать о чём-то [...]“ (Aleksej Gusev: Sergei Loznitsa: *My ničego ne preodoleli*. In: *Seance*, 07.11.2016. <https://seance.ru/blog/AUSTERLITZ-interview/> (Zugriff am 08.08.2021)).

*Die Enge dieser Beziehung wird durch die merkwürdige Tatsache getragen, daß der auf den anderen gerichtete Blick selbst ausdrucksvoll ist, und zwar gerade durch die Art, wie man den Andern ansieht. In dem Blick, der den Andern in sich aufnimmt, offenbart man sich selbst; mit demselben Akt, in dem das Subjekt sein Objekt zu erkennen sucht, gibt es sich hier dem Objekte preis. Man kann nicht durch das Auge nehmen, ohne gleichzeitig zu geben. Das Auge entschleiern dem Andern die Seele, die ihn zu entschleiern sucht.<sup>125</sup>*

Georg Simmels Beschreibung trifft den Kern der subtilen Kraft der Beziehung zwischen zwei Menschen als ein permanentes ‚Geben und Nehmen‘, bei dem Nähe und Distanz die äußersten Spitzen markieren. Distanz verspricht Klarheit, Nähe wiederum emotionale Verwicklung, dabei muss das von Husserl formulierte „Urteilerlebnis“ für die Zuschauenden als solches greifbar und nachvollziehbar werden.<sup>126</sup> Die wechselseitigen Abhängigkeiten, die sich bei diesen unterschiedlichen ästhetischen Vorgängen wie Versenkung, Distanzierung und Rahmung etablieren, hat Bachtin aus literarischer Sicht präzisiert:

Denn jedes Verständnis einer Sache, jedes Abbild und jeder Gegenstand wird in zwei wertenden Kontexten erfasst – dem Kontext des Autors und im Kontext des Helden. [...] In Wirklichkeit durchdringt die Bewertung den Gegenstand, mehr noch: die Bewertung erschafft ein Bild des Gegenstandes. Gerade die formal-ästhetische Reaktion verdichtet den Begriff in ein Bild des Gegenstandes.<sup>127</sup>

Bachtin wendet hier den von Edmund Husserl eingeführten Gedanken der Intentionalität des Bewusstseins an, demzufolge Subjekt und Objekt durch die

125 Simmel: *Soziologie*, S. 648 (Herv. i. Orig.).

126 Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, S. 190: „Zwei Personen haben dieselben Empfindungen, aber sie werden von ihnen im Gefühl anders berührt. Evidenz ist vielmehr nichts anderes als das ‚Erlebnis‘ der Wahrheit. Erlebt ist natürlich die Wahrheit in keinem anderen Sinne, als in welchem überhaupt ein Ideales im realen Act erlebt sein kann. Mit anderen Worten: Wahrheit ist eine Idee, deren Einzelfall im evidenten Urtheil actualles Erlebnis ist [...]. So ist das evident Geurtheilte nicht bloß geurtheilt (in urtheilender, aussagender, behauptender Weise gemeint), sondern im Urteilerlebnis selbst gegenwärtig – gegenwärtig in dem Sinne, wie ein Sachverhalt in dieser oder jener Bedeutungsfassung und je nach seiner Art als einzelner oder allgemeiner, empirischer oder idealer [...] ‚gegenwärtig‘ sein kann.“ Für Husserl sind Wahrheit und Evidenz nicht mehr eins, sondern die Evidenz wird als erfüllte Intentionalität definiert. Dem Anschauungserlebnis wohnt eine Gerichtetheit inne, die immer schon mit der Unterstellung einer Bedeutung verknüpft ist. Die Welt der Phänomene und Gegenstände wird in Husserls Phänomenologie nicht negiert, vielmehr werden unsere Wahrnehmungsprozesse identifiziert und damit auch von den Eigenschaften, die dem Gegenstand immanent sind, unterschieden. Bachtins literaturkritische Schriften weisen in der Hinsicht eine Nähe zur Phänomenologie auf, als sie Wahrnehmung als Beziehung denken.

127 Bachtin: *Autor und Held*, S. 45.

Wahrnehmung verbunden sind: „Das anschaulich Vorgestellte und für seiend Genommene ist nicht bloß ein Gemeintes, sondern, als was es gemeint ist, auch im Acte gegenwärtig.“<sup>128</sup> Die abstrakte Idee und das Unvermögen, ihrer habhaft zu werden, korrespondieren mit der dokumentarischen Praxis, in der die Autoren als Menschen reagieren und agieren, sich ‚gegenwärtig‘ zu ihrem Unvermögen verhalten.

Rastorguev spricht in seinem Manifest von der „wesenhaften Aktion“, die für ihn insofern Priorität hat, als er sie mittels der Penetranz erreicht, im Bemühen, die Grenzen zu suspendieren. Sie lässt zudem Husserls Credo der Phänomenologie, „auf die ‚Sachen selbst‘ zurückgehen“<sup>129</sup> zu wollen, anklingen. „Wesenhafte Aktion verlangt nach ihrem Gleichgewicht und Auflösung im Gewebe und Geometrie ihres eigenen Wesens“<sup>130</sup>, so Rastorguev. Sie entsteht also wiederum durch maximale Zurückhaltung und Nichteinmischung des Regisseurs, der sich entweder als ein Teil des Gewebes oder als ein Außenstehender behauptet.

Übertragen auf das Gewebe des Films als Sinnkonstruktion, die aus Blicken, schwarz-weißen Abstraktionen, Leer- und Stummstellen konstruiert wird, besteht die Korrespondenz zwischen Aktivität und Wesen des Menschen im „Integral des Superhelden – ein(em) Akt, in dem sein Ereignis der Welt, seine Heldentat erfolgt. Heldentat in Form von Erkenntnissen, Abenteuern, Verbrehen, Lernen – eine Biografie, die zum Schicksal wird.“<sup>131</sup> Die Inspiration, die von Bachtins Grammatik all dieser differenziert aufgeschlüsselten Bausteine, aus denen ein Held entsteht und besteht, ausgeht, lässt sich über die Manifestzeilen Rastorguevs hinaus bis in die Filmeinstellungen nachverfolgen.

[A]lle konkret einzigartigen Elemente des Werks und ihre architektonische Anordnung zu einem einheitlichen künstlerischen Ereignis werden um das Wertezentrum des Helden, als eines Menschen herum verwirklicht; das Sein ist hier im einzigartigen Ereignis durch und durch vermenschlicht: alles was hier ist und Bedeutung hat, ist nur ein Moment des Ereignisses des Lebens eines gegebenen Menschen, seines Schicksals.<sup>132</sup>

128 Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1, S. 190.

129 Edmund Husserl: Einleitung. In: *Logische Untersuchungen*, Bd. 2.1: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Halle an der Saale: Niemeyer 1901, §2, S. 1–22, hier S. 7.

130 Rastorguev: Manifest.

131 Ebd.

132 Bachtin: *Autor und Held*, S. 54.

Indem Rastorguev bewusst keine individuellen Charaktere, sondern vielmehr Typen zeichnet, bekommen das Leben der Urlauber in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* und das Ableben der Soldaten in *ČISTYJ ČETVERG* als solche *einzigartigen Ereignisse* und als *Heldentaten* eine enorme Strahlkraft, sowohl für das Leben und Erleben in der Gegenwart und die Aufarbeitung der Vergangenheit der Kriege, als auch für die Einordnung aktueller und kommender Kriege. Das sterbliche Wesen zu typisieren, es in ein ‚abstrakt artikulierbares, generelles Wesen‘ und damit in einen Teil eines Kollektivs zu überführen, bedeutet, es zumindest ästhetisch seiner Sterblichkeit und Vergänglichkeit zu entheben, so Simmel:

Nur das Individuum stirbt, der Typus nicht. [...] Und je individueller also der Mensch ist, desto ‚sterblicher‘ ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist.<sup>133</sup>

Der Typus ist somit zeitlos, er überlebt stets. Dadurch vererbt er aber auch das kollektive Traumatische an die nächste Generation. *ČISTYJ ČETVERG* konfrontiert uns mit einem Soldatentypus und seinem Schicksal, anstatt mit einem klar definierten Protagonisten und mit einer Biografie. Dessen Wurzeln können Generationen zurückverfolgt werden, mitsamt stereotyper Merkmale – etwa, dass er jung, roh und autoritätshörig ist – sowie seiner inneren Seite, die ambivalent ist, brutale und weiche, sehnsuchtsvolle und obszöne Elemente enthält. Diese Typisierung wird formal durch die oft vulgäre Sprache der aus dem Off sprechenden Soldaten verstärkt. Gezeichnet wird auch damit nicht *ein* Charakter, sondern ein Kollektivkörper, der seinerseits über den Aussagegehalt des Films hinaus sowohl von der sowjetischen Geschichte als auch der Gegenwart der Kriege und dem hierarchisch strukturierten Militärdienst zeugt.<sup>134</sup>

Die starke Typisierung der Menschen, ihrer individuellen und kollektiven Verhaltens- und Denkmuster sowie ihrer Tätigkeiten ist in den Filmen beider Regisseure bemerkenswert, weil sie auf unterschiedliche Momente derselben Realität hinweist. Die Typisierung beruht für Michail Bachtin auf der „kognitiv-ethische[n] Bestimmung“ des Autors, „die sich kaum von der formal-ästhetischen unterscheiden läßt“<sup>135</sup>. Sie spiegelt also Rastorguevs und Loznitsas Art, sich in

133 Georg Simmel: Vom Tode in der Kunst. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 123–132, hier S. 129.

134 Der Mensch ist dort nur als Element der Masse denkbar. Ein vorrangiges ideologisches Ziel, das in der Sowjetunion propagiert wurde, war das Unterdrücken jeglicher Ansätze der Individualität innerhalb einer totalitären Gesellschaft.

135 Bachtin: *Autor und Held*, S. 53.

Beziehung zu den Menschen und dem gewählten Thema zu setzen. Weiter heißt es bei Bachtin:

Die emotional-volitve Reaktion [des Autors] ist mit ihrem Gegenstand und seinem Bild untrennbar verbunden, d. h. sie ist stets gegenständlich-bildlich, und, auf der anderen Seite, ist der Gegenstand niemals in seiner reinen indifferenten Gegenständigkeit gegeben, denn schon dadurch, dass ich vom Gegenstand gesprochen habe, ich die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet habe, ihn herausgehoben und einfach erlebt habe, habe ich zu ihm bereits eine emotional-volitve Position eingenommen, eine werthafte Einstellung.<sup>136</sup>

Formal überwiegt bei Rastorguev die Anzahl der Aufnahmen, die ‚aus der Hand‘ gedreht sind, die ‚atmen‘, im Gegensatz zur starren Perspektive einer Stativaufnahme Loznitsas. Seine Drehstrategie, die bewusst gewählte und kontrollierte Perspektive eines Außenstehenden, vermittelt stets das Gefühl für das Fragmentarische und Rahmende. Sie konfrontiert die Zuschauenden somit bewusster mit dem Bild als Ausschnitt. Die Strategie Rastorguevs hingegen unterstreicht den subjektiven, intuitiven, zutiefst menschlichen Charakter der Aufnahme. Der Verzicht des Regisseurs auf die Kontrolle über das Bild, der eine gewisse Autonomie der Kamera suggeriert, ermöglicht den Zuschauenden eine offene, fragende Haltung, die zum Ziel hat, Umfeld und Mensch neu zu entdecken. Der Eindruck der Nähe, der sich unwillkürlich einstellt, das Gefühl, man sitze mit dem Menschen an seinem Küchentisch, in seinem Zelt oder auf seinem Strandhandtuch, offenbaren eine Sehnsucht, durch alle Oberflächen hindurch in die Gewebsschichten der Situation, in das seelische Chaos eines Menschen vorzustoßen.

Die Entscheidung, den eigenen unsicheren menschlichen Blick, die Körperlichkeit des Kameramannes nicht zu kaschieren, sondern mitzuerzählen, konstituieren eine Strategie, die die Rezipierenden als realistisch oder authentisch interpretieren können. Dieser Realismus, Rastorguev spricht von ‚Natürlichkeit‘, ästhetisiert und entfaltet aber ein eigenes Dirigieren im Bildraum.<sup>137</sup>

136 Ebd., S. 54.

137 Das Formale in den Einklang oder in den Widerspruch zum Semantischen zu bringen, ist laut Viktor Šklovskij ein poetisches Verfahren: „[d]ie dem poetischen Bild eigene Vieldeutigkeit und unbestimmte Aureole, die Fähigkeit gleichzeitiger Bedeutungsvermittlung durch unterschiedliche Mittel“ oder seine Charakterisierung, „Der sujetlose Film ist der ‚verschafte‘ Film.“ (Viktor Šklovskij: Poesie und Prosa im Film, aus d. Russ. v. Wolfgang Beilenhoff. In: Beilenhoff (Hrsg.): *Poetika Kino*, S. 130–133, hier S. 132–133.) Auch die Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm in „Ein dokumentarischer Tolstoj“ ist in dem Zusammenhang bezeichnend: „Aber Spiel- und Nichtspiel film – das sind nicht Fleisch- und Fastenspeise, [...] sondern



Abb. 2: POLUSTANOK, 00:07:31 min.

Loznitsa und sein Kameramann Pavel Kostomarov gehen anders vor: Ihr minimalistischer Ansatz – die Schwarz-Weiß-Ästhetik, feste Brennweiten und Stativaufnahmen sowie der gleichmäßige Rhythmus der Montage – unterstreicht den Ist-Zustand an einem Nicht-Ort. In Loznitsas Film POLUSTANOK<sup>138</sup> ist dies ein Stationshäuschen.<sup>139</sup> Dynamik entsteht hier in der Montage durch die Perspektivwechsel der Kameraeinstellungen und die Linienführung im jeweiligen Einzelbild (Abb. 2).

Hinsichtlich der Wirkungskraft von Bildern beschreibt Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936 den fundamentalen Unterschied zwischen Malerei und der Arbeit eines Kameramanns:

Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheiten ein. Die Bilder, die beide davon tragen,

es geht um die Methoden der Einwirkung.“ (Ders.: Ein dokumentarischer Tolstoj, S. 291.) Die politische Implikation der Frage, wie das Bedürfnis des Zuschauers zu wissen geweckt und befriedigt wird, ist von Bill Nichols als „die Schnittstelle zwischen Ideologie und Text“ formuliert worden. (Bill Nichols: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis, aus d. Engl. v. Mo Beyerle / Eva Hohenberger. In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 164–181, hier S. 180.)

138 POLUSTANOK (DER HALT / THE HALT, R 2000, R: Sergei Loznitsa).

139 Marc Augé konstatiert in seinem Buch *Nicht-Orte* die Zunahme von sinnentleerten Funktionsorten. Er unterscheidet zwischen dem „anthropologischen Ort“ und einem „Ort des Ortlosen“ wie Flughäfen, Bahnhöfen, Tankstellen etc.



Abb. 3: POLUSTANOK, 00:08:34 min.

sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden.<sup>140</sup>

Benjamins Differenzierung spiegelt sich in der Kameraarbeit von Pavel Kostomarov in *POLUSTANOK* wider. Gerade die „in sich ruhende Totalität“<sup>141</sup> affiziert den Autor und Regisseur Loznitsa. In ihrer Reglosigkeit tritt für beide eine vollkommene Entsprechung der Kameraästhetik mit dem Gegenstand ein. Denn zwar „zerstückelt“ die Kamera die Ganzheitlichkeit der Realität in dem Stationshäuschen in 38 einzelne, bewusst beleuchtete und kadrierte Einstellungen, um sie danach in der Montage „nach einem neuen Gesetze“ wieder zusammenzufügen. Der Eindruck, der sich bei den Zuschauenden einstellt, ist aber nicht weniger ‚total‘, denn hier reihen sich ‚Gemälde‘ aneinander. Die Kamera bricht die Gemeinschaft der Wartenden auf und beschreibt einzelne Menschen oder kleinere Menschengruppen. Ein besonderes Gewicht bekommen damit auch die Polsterungen, die sich die Menschen zurechtlegen um ihre Köpfe oder Gliedmaßen abzulegen. (Abb. 3)

Trotz Ruhe und Dauer der Einstellungen, entwickeln wir keine Vorstellung davon, wie groß oder wie klein dieser Wartesaal tatsächlich ist, wie hell oder dunkel es dort ist. Die Kameraarbeit kreierte einen eigenen Ort für ihre Protagonisten, der wenig mit dem real Vorhandenen zu tun hat. Benjamin führt seinen Gedanken fort:

140 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno / Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 435–467, hier S. 459–460.

141 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*. S. 691.

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade aufgrund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.<sup>142</sup>

Setzt man die Kameraarbeit in POLUSTANOK in Bezug zu Benjamins komplexem Gedankengang, kann dieser wie folgt verstanden werden: Der ‚apparatfreie Aspekt der Wirklichkeit‘ impliziert eine gewisse Hierarchie zwischen Inhalt und Form. Bei Kostomarov steht eindeutig der Bildinhalt im Vordergrund, die Form resultiert aus ihm. Für mich besteht Kostomarovs unbestrittene Kunstfertigkeit in seiner Bereitschaft, seinen Gestaltungswillen dem Inhalt des Bildes unterzuordnen und sich aufrichtig um einen bewussten Blick zu bemühen, der den Raum strukturiert und die Menschen zum Raum in Beziehung setzt. So arbeitet auch Loznitsa, wenn er einen Ort erkundet. Eine seiner zentralen Fragen ist, wo die Kamera aufgestellt wird, die die Perspektive manifestieren wird. Erst die ‚intensive Durchdringung der Wirklichkeit‘ mit Kostomarovs Kamerablick ermöglicht dem Betrachter die Illusion seiner augenblicklichen Präsenz vor Ort, den Schein der ‚Apparatfreiheit‘. Die Kamera drängt sich nicht in den Vordergrund, sie scheint auch für die Schlafenden unsichtbar. In dieser Illusion der eigenen Präsenz liegt für Benjamin die besondere Bedeutung, die die Darstellung der filmischen Realität für den Menschen mit sich bringt.

Somit ist das in diesem Film Dargestellte wirklich und zugleich entrückt. POLUSTANOK zeigt Bilder von einem Nicht-Ort, der erst im Abspann innerhalb der Danksagung konkret wird, und von den dazugehörigen Menschen, deren Individualität und Persönlichkeit für die zu erzählende Geschichte unwesentlich sind. Die Erzählung nimmt keinen direkten Bezug auf Zeit und Ort, der Film entwickelt sein ‚Narrativ‘ unabhängig davon. Diese bewusst reduzierte formale Sprache ermöglicht die Entstehung der Raum-Zeit-Dimension im Kopf der Rezipierenden. Das Leben und die Schicksale der Wartenden, die hinter ihren geschlossenen Lidern schlummern – all das spielt sich im Kopf der Zuschauenden ab, die sich fragen: Wer oder was sind diese Menschen, worauf warten sie und wo fahren sie hin?

142 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 459–460.



Abb. 4: ČISTYJ ČETVERG, 00:30:28 min.



Abb. 5: ČISTYJ ČETVERG, 00:27:56 min.

### 3 Chronotopoi: Von Rastorguevs Raum der Schuld zu Loznitsas Totalität des Raumes

Um die Frage nach der Verortung des Menschen (Abb. 4) innerhalb von Rastorguevs Film ČISTYJ ČETVERG zu beantworten, eignet sich Bachtins Konzept des Chronotopos als theoretischer Referenzpunkt.<sup>143</sup> Chronotopoi beschreiben einen Zusammenhang zwischen dem Ort und dem Verlauf einer Erzählung, und ich frage nun nach jenen Implikationen, die dieser Zusammenhang auf die Darstellung der Menschen in den vorliegenden Dokumentarfilmen hat. Charakterisieren die Soldaten in ČISTYJ ČETVERG, so ambivalent sie gezeigt werden, das Thema des Films? Oder ist es vielmehr der Raum, in dem der Film seine Erzählung entfaltet, der Krieg und die stete Bedrohung, die die Menschen und ihr Zeiterleben charakterisieren? Und was davon dokumentiert eigentlich der Film? Sicherlich kann man von einer beidseitigen Charakterisierung sprechen. Nach Michail Bachtin sind im Chronotopos „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“<sup>144</sup> verwoben:

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit erfüllt und dimensioniert.<sup>145</sup>

Wenn die Bewegung im filmischen Raum die Soldaten charakterisieren soll, dann in Form der Zähigkeit und des Stillstands. Die Soldaten führen zwar Tätigkeiten aus, aber sie handeln nicht, wie es ein Held oder ein sonstiger

143 Vgl. Bachtin: *Formen der Zeit*.

144 Ebd., S. 8.

145 Ebd.

Protagonist in einer klassischen Erzählung zumeist tut. Aus jenem Stillstand und den Gesprächsfetzen lassen sich auch Rückschlüsse auf das innere Erleben der Soldaten ziehen, das durch Trägheit und Stumpfsinn charakterisiert ist. (Abb. 5)

Das Handlungspotenzial der Menschen wird durch den von Bachtin beschriebenen Zusammenhang von Zeit und Raum vorgegeben. So wie die Einstellungen vom Inneren der Waggons (lange Gänge, Enge, Hell-Dunkel-Kontraste) zu einem Außen (Kälte, Matsch, Dreck, Wasser, Metall, Räder und Gleise, Kriegsfahrzeuge und Waffen) des Militärstützpunkts wechseln, geht die Kamera von einem Weitwinkel zu einer normalen bzw. langen Brennweite über und wir von einem Außen in ein Innen der Soldaten – von Menschen *mit* zu Menschen *ohne* Uniform. Hören wir belangloses Geplapper oder werden persönliche Briefe vorgelesen? (Abb. 6)

Mit seiner zyklischen Erzählstruktur, in der Anfang und Ende beinahe beliebig erscheinen, veranschaulicht der Film den Stillstand der Erzählung und ihre absolute Ereignislosigkeit, in der es schwer fällt Ursachen und Folgen nachzuziehen. (Abb. 7)

Das Ereignis selbst wird vorweggenommen, es ist angedeutet auf der Texttafel am Anfang und am Ende des Films. (00:00:05 min.) Die Reihenfolge der Szenen ist nicht von einer natürlichen, sondern von einer dramaturgischen Chronologie bestimmt: Porträts trauernder Mütter im Vorspann werden verschnitten mit Akustik der Kriegsschlacht, Ankunft der Soldaten, Einleben, Wäsche waschen und sortieren, Kochen und Essen im Zentrum des Films, Ausziehen der Uniform und Waschung, Fernsehansprache des Präsidenten. Stiefel werden entladen, die Soldaten steigen in den Helikopter ein, von dem wir wissen, dass er abstürzen und keiner überleben wird. Ein willkürlicher Tag-Nacht-Rhythmus, der Wechsel zwischen Einstellungen in Farbe und Schwarz-Weiß wie auch Grau in allen Schattierungen komplettieren den Eindruck eines zähen Kreislaufs. Das Warten der Soldaten auf *irgendetwas* – einen Einsatz oder die Rückkehr nach Hause – dominiert wie eine Raum-Zeit-Gesetzmäßigkeit die narrative Energie, lässt aber auch das Absitzen der Strafe eines Häftlings im Gefängnis anklingen, der auf seine Freilassung wartet. Wir sehen mehr und mehr Alltagsdetails, Oberflächen, Fragmente, Blicke mit dem Ziel, die Atmosphäre möglichst genau einzufangen. Ebenso klar umrissen, ja eingezäunt ist der Raum, in dem der Film sich entfaltet – der eingeschränkte Bewegungsradius charakterisiert die Soldaten indirekt. Eine Beschreibung der „alltäglichen Zeit“<sup>146</sup> Bachtins gibt die Atmosphäre auf dem Armeestützpunkt in ČISTYJ ČETVERG treffend wieder:

146 Zit. n. Bachtin: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, S. 280.



Abb. 6: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:28 min.



Abb. 7: ČISTYJ ČETVERG, 00:25:05 min.

Ein solches Städtchen – ein Ort zyklischer alltäglicher Zeit. Hier gibt es keine Ereignisse, nur sich wiederholendes ‚Gewesenes‘. Die Zeit hat hier keinen fortschreitenden historischen Gang, sie bewegt sich in schmalen Kreisen: Kreis des Tages, Kreis der Woche, des Monats, Kreis des gesamten Lebens. Ein Tag ist nie ein Tag, das Jahr kein Jahr, das Leben kein Leben. Von Tag zu Tag wiederholen sich dieselben alltäglichen Aktionen, dieselben Gesprächsthemen, dieselben Wörter usw. Die Menschen in dieser Zeit essen, trinken und schlafen, haben Frauen und Geliebte (ohne Romanzen), intrigieren im Kleinen, sitzen in ihren Büdchen und Kontoren herum, spielen Karten, lästern. Dies ist gewöhnlich alltägliches, zyklisches Alltagsleben. Wir kennen es in unterschiedlichen Variationen, bei Gogol', und bei Turgen'ev, bei Gleb Uspenskij, Šcedrin, Tschechow. Die Merkmale dieser Zeit sind einfach roh und greifbar, fest verwachsen mit alltäglichen Lokalitäten: mit Häuschen und Zimmerchen des Städtchens, verschlafenen Straßen, Staub und Fliegen, Clubs, Billarden usw., usw. Hier ist die Zeit ereignislos und scheint beinahe stehen geblieben zu sein. Hier passiert weder eine ‚Begegnung‘ noch eine ‚Trennung‘. Es ist eine zähe, dickflüssige und klebrige, durch den Raum kriechende Zeit.<sup>147</sup>

147 Ebd.: „Такой городок - место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся ‚бывания‘. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изю дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житийское циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни ‚встречи‘ ни ‚разлуки‘. Это густое, липкое, ползущее в пространстве время.“



Abb. 8: ČISTYJ ČETVERG, 00:05:24 min.



Abb. 9: POLUSTANOK, 00:03:50 min.

Was Bachtin hier in Bezug auf eine literarische Tradition als eine Randerscheinung im Roman beschreibt, die vorrangig die Funktion hat, eine ereignisreiche Zeit zu kontrastieren, erfüllt in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG, aber auch in Loznitsas Filmen, den kompletten narrativen Raum. (Abb. 8)

Dieselbe Zähigkeit, der Stillstand und das Warten werden auf eine andere Art, aber nicht weniger aussagekräftig, in PEJZAŽ<sup>148</sup>, radikaler noch in POLUSTANOK von Loznitsa thematisiert. (Abb. 9)

Der konkrete Filmcharakter oder der Protagonist im Sinne eines Hauptakteurs wird auch in anderen Filmen Loznitsas – wie PORTRET<sup>149</sup> und PEJZAŽ – vom Raum abgelöst. An ihm haftet die Aufmerksamkeit des Regisseurs, über ihn sollen die Zuschauenden nachdenken. Da der Raum als solcher nicht handeln kann, behandelt er die Menschen und bildet „Sinnwelten, in deren Schoß Individuen und Gruppen, die ihrerseits nur Ausdruck sind, sich über dieselben Kriterien, Werte und Deutungsverfahren definieren“, ab.<sup>150</sup>

Marc Augé spricht in dem Zusammenhang von einer ‚räumlichen Überfülle‘ als einem Kennzeichen der Gegenwart.<sup>151</sup> Für seine Überlegungen zu Orten und

148 PEJZAŽ (LANDSCHAFT / LANDSCAPE, R / D / F 2003, R: Sergei Loznitsa).

149 PORTRET (PORTRAIT, R 2002, R: Sergei Loznitsa).

150 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 41–42.

151 Augé lässt sich am ehesten dem Strukturalismus, noch mehr der strukturalen Anthropologie zuordnen, die auf den französischen Ethnologen und Anthropologen Claude Lévi-Strauss zurückgeht. Diese Denkschule geht von einer „Metatheorie“ aus, die zu erklären sucht, „wie Gesellschaften und Gruppen funktionieren, wie Gesten und Gegenstände zusammenhängen, wie Formen sich ähneln und variieren können“. (Wolfgang Kaschuba: *Einführung in die europäische Ethnologie*. München: Beck 2006, S. 90.) Lévi-Strauss beschreibt in seiner Veröffentlichung *Traurige Tropen* von 1955 sein Interesse wie folgt: „Die Gesamtheit der Bräuche eines Volkes ist stets durch einen Stil gekennzeichnet; sie bilden Systeme. Ich bin davon überzeugt, daß die Anzahl dieser Systeme begrenzt ist und daß die menschlichen Gesellschaften genau wie die Individuen – in ihren Spielen, ihren Träumen, ihrem Wahn – niemals absolut Neues

Nicht-Orten ist seine Theorie der Übermoderne konstitutiv, die er, wie der Name indiziert, als Spätphase der Moderne versteht. Aus einer komplexen Analyse des Gegenwärtigen leitet er inmitten eines Übermaßes an Zeit, Raum und Ereignis und „aufgrund ihres beschleunigten Wandels“ ein Verlangen der heutigen Welt „nach dem anthropologischen Blick, das heißt: nach einem neuartigen und methodischen Nachdenken“ ab.<sup>152</sup> Die ‚beschleunigte Fortbewegung‘, die ein Kennzeichen des Übermaßes an Raum ist, wird in Loznitsas Bildern angehalten, sie findet *irgendwo* statt, jedoch nicht *hier*. Die Bilder in POLUSTANOK evozieren, dass das Individuum inmitten einer Auflösung von Raumbezügen und der Fülle dessen, was sich permanent ereignet, auf der Suche nach verlässlichen Sinngebungen wagt und zwischen individueller und kollektiver Referenz zerrieben wird. Während sich die Menschen vor der Kamera dem Schlaf hingeben – also unmerklich, schleichend und nicht wahrnehmbar – schillern ihre Konturen, verwischen die Grenzen. Auf einer Metaebene, so könnte man schlussfolgern, ziehen Moderne, Post- und Übermoderne im Sinne abstrakter Ideengeschichte an ihrer schlichten und endlichen Präsenz vorbei.

Wo Anthropologen an ihre Grenzen stoßen mögen, weil die Parameter *Zeit* und *Raum* gravierenden Wandlungsprozessen unterworfen sind und entschieden reformuliert werden, lassen sich Loznitsas Filme verstärkt als eine expressiv-reflexive Ontologie begreifen, weil sie nicht mehr in Begriffen, sondern in Raumbildern denken.<sup>153</sup> Seine Suche nach Ordnungsprinzipien, nach den Mechanismen der sozialen Welt, die Menschen wie Watte umgeben, polstern und isolieren, tritt als eigenständiges räumliches Denken hervor und grenzt sich vom zeitlichen Verlaufsdenken ab, das den Parametern von Ursprung und Ziel, Sinn und Zweckmäßigkeit verhaftet ist. Die Kameraarbeit beschreibt somit nicht einen konkreten physischen Raum, sondern eine ihm zugrunde liegende oder von seiner Trägheit inspirierte Art Denkraum, den Foucault in seinem paradigmatischen Aufsatz „Andere Räume“ als einen „unendlichen und unendlich offenen Raum“ beschreibt.<sup>154</sup>

schaffen, sondern sich darauf beschränken, bestimmte Kombinationen aus einem idealen Repertoire auszuwählen, das sich rekonstruieren ließe.“ (Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 168.)

152 Augé: *Orte und Nicht-Orte*, S. 33.

153 Augé spricht von der „Unmöglichkeit, Zeit zu denken“ – die Dauer nach Bergson kann nur intuitiv erfasst werden.

154 Michel Foucault: *Andere Räume*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richer (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46. Foucault hielt 1967 seinen Vortrag mit dem Titel *Des espaces autres* vor einer Gruppe von Architekten des Cercle d'études architecturales und gilt seitdem u. a. als Begründer der Dekonstruktion der Idee des Raumes,

Hier erforscht ein Autor mit filmischen Mitteln die Grundstrukturen *einer* russischen Wirklichkeit. Mit Lacan lässt sich dieser Gedanke gewinnbringend weiterführen bzw. vertiefen – die Subjekte in Loznitsas Dokumentarfilmen ähneln Inseln, die entsprechend seiner Raumpriorität von einem ‚konstitutiven Außen‘ her strukturiert sind, welches nicht das eigene Selbst ist. Eine Parallele von Loznitsas filmischem Schaffen zum Lacan’schen Denkkonstrukt ist die des menschlichen Eingordnetseins in eine Welt, die ihn als Subjekt zugleich konstituiert wie leugnet. In Loznitsas Bildern ist es ein Raum, den der Mensch nicht durchschaut, den er aber mit mehreren Menschen teilt, der voll ist und innerhalb dessen er sich krümmen und beugen muss, um Platz zu finden.

Der Mensch ist durch sein ganzes Sein eingebunden in die Zahlenprozession, in einen ursprünglichen Symbolismus, der sich von imaginären Repräsentationen unterscheidet. Inmitten dessen muss etwas vom Menschen sich zur Anerkennung bringen. Doch was sich zur Anerkennung bringen muss, lehrt uns Freud, ist nicht ausgedrückt, sondern verdrängt.<sup>155</sup>

Was ist verdrängt? Was verschläft die russische Gesellschaft? Was ist ihr Schlafen und was ihr Wachsein? Der Schlaf als Bewusstseinszustand fungiert in *POLUSTANOK* als eine Art Projektionsfläche: Er ist frei von jeglichem inneren Repräsentationsmodus, frei von jeglicher Kommunikation, auf die der Zuschauer die verdrängten Gedanken und Gefühle projizieren kann.<sup>156</sup> Der Körper ist ohne Bewusstsein, er ist seiner Absichten und Intentionen entkleidet, reglos und dennoch expressiv – der Mensch ist hier ein Strukturmerkmal, nichts weiter. Der Film appelliert nicht an ein Wissen, sondern vielmehr an eine Ungewissheit, die Zusammenhängendes und Vertrautes löst und neue Verbindungen ermöglicht. Die Bilder der Schlafenden ziehen den Blick auf sich, und indem diese den Blick nicht erwidern, werfen sie ihn zugleich zurück auf den Schauenden. Diese

die im Zuge der Postmoderne konträre Positionen in einer neuen Pluralität vereinigt. Seine Überlegungen bilden einen Ausgangspunkt für die Raumreflexion sowie die Neuverwendung der Begrifflichkeit der ‚Heterotopie‘, verstanden als Suspension, Neutralisierung oder Umkehr einer genauen Verortung. Die Faszination, die für Foucault vom Raum ausgeht, bricht mit der Dominanz der zeitlichen Kategorisierung: „[D]abei geht es überhaupt nicht darum, Zeit zu leugnen; es handelt sich um eine bestimmte Weise, das zu behandeln, was man die Zeit und was man die Geschichte nennt.“ (Ebd., S. 34.)

155 Jacques Lacan: *Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache*, aus d. Franz v. Hans-Joachim Metzger. In: Lorenz Engell / Oliver Fahle / Britta Neitzel / Claus Pias et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2004, S. 405–421, hier S. 419.

156 Zum Schlaf als Motiv bei Loznitsa vgl. Kap. I.6.

gleichzeitige Einladung und Zurückweisung in der Einstellung und ohne Orientierung in der Zeit verstärken den Bezug zum Raum, der hier als Durchgangsstation und ewiger Übergang bereits als ein Nicht-Ort identifiziert wurde, der als solcher die ‚Identität‘ der Menschen im Bild als Wartende, Schlafende, Reisende definiert. In der Konzentration auf einen Raum und das Fokussieren einer Zeit schimmern all die anderen Dimensionen durch, die über den konkreten Menschen hinausweisen und die ihn letztlich objektiviert oder verdinglicht haben. Marcel Mauss betonte die Wichtigkeit, nicht den Menschen als solchen zu studieren, sondern eben diese „Totalität“, die für ihn grundlegend ist.<sup>157</sup> Indem Loznitsas Bilder zwar die Menschen zeigen, ihre Biografien und Innenwelten aber konsequent ausblenden und sie somit typisieren, gehen sie dieser anthropologischen Suche nach, die sich nicht mehr an Individuen, sondern vielmehr an Facetten einer Gemeinschaft orientiert, Menschentypen hervorbringt, die nichts weiter als Repräsentanten einer Kultur und ihrer Zeit sind. Sie verkörpern in diesem Film etwas, das außerhalb ihrer Selbst liegt, das sie nicht verstehen, das ihr Dasein aber entscheidend strukturiert.

Gedehnte, eingefrorene, stillstehende Zeit und der Raum als ihr Sinnbild und ihr fester, unverrückbarer Rahmen wird in den Arbeiten von Loznitsa zum eigentlichen Protagonisten. Das Stationshäuschen in POLUSTANOK schwebt mitten in einem schwarzen Nichts, umgeben von meterhohem Schnee. Die Menschen sind körperlich präsent und dennoch, da sie schlafen, geistig abwesend. Sie sind in diesem Häuschen vom Rest der Welt, von ihrer eigenen Gegenwart und auch ihrer Vergangenheit abgeschnitten – durch die Dunkelheit der Nacht, durch die eisige Kälte draußen vor der Tür. Sie sind abgeschnitten von dem dampfenden Chaos der Lokomotiven, die sowohl ein Sinnbild für das Chaos sind als auch für eine Entwicklung oder gar einen Fortschritt, der vielleicht irgendwo draußen stattfindet und den die Menschen verschlafen.

Wie zeigt die Kamera den Raum? Wie verortet sie den Menschen in ihm? Die Einstellung ist in die Tiefe komponiert, im Vordergrund und halbseitlich zu uns krümmt sich, die Beine ausgestreckt, der Schlafende. (Abb. 10) Neben ihm in der Unschärfe ist ein weiterer eingerollter Körper zu erkennen. Das Bild ist gleichmäßig ausgeleuchtet und durch eine geringe Tiefenschärfe gekennzeichnet. Es ist möglich, dass es digital nachbearbeitet wurde – anders lässt sich vom technischen Standpunkt aus nicht die partielle Unschärfe erklären, vor allem an den Rändern, die den Blick zusätzlich lenkt. Die Konturen der Bänke und des Schlafenden selbst schimmern und sind verwischt. Wo hört der Schlafende auf

157 Mauss: *Soziologie und Anthropologie*, S. 169.



Abb. 10: POLUSTANOK, 00:07:08 min.

und wo fängt sein Schatten oder die Sitzbank an? Die Grenze zwischen dem Ort und dem Menschen ist schwer auszumachen.

Diese formale Beobachtung evoziert auf der inhaltlichen Ebene die Frage nach dem menschlich Individuellen und dem durch den Ort Geprägten und Geformten, die sich durch zahlreiche Arbeiten Loznitsas zieht. Auf der anderen Seite entsteht durch die verschwimmenden Konturen der Eindruck einer absoluten Einheit mit oder Zugehörigkeit des Menschen zum Ort. Die Unschärfe als stilistisches Leitmotiv in POLUSTANOK kann im Anschluss an Heisenbergs Unschärferelation interpretiert werden, auf die Loznitsa dezidiert verweist:

Um genau zu sein, sollten wir uns an Werner Heisenberg erinnern und an seine Unschärferelation, die Folgendes besagt: Die Realität ist uns nicht von oben gegeben, sondern wird durch unsere Beobachtungen kreiert. In diesem Sinne kann ich die Realität nicht in ‚meine‘ und ‚fremde‘ unterteilen. Sie, die fremde, ist mir per definitionem nicht gegeben. Sie kreiere ich alleine mit der Kraft meiner Beobachtung. Diese Feststellung betrifft jeden. ‚Ich‘ ist hierbei eine Variable. Ich will auch die Aufmerksamkeit auf das Wort ‚kreieren‘ richten. Vor der Beobachtung der Realität existiert sie, die Realität, in der Art, wie sie durch die Beobachtung kreiert wird, nicht. Also das, was wir als Realität bezeichnen, entsteht vor dem Augenblick des Festhaltens mit einem solchen Instrument wie der Kamera.<sup>158</sup>

158 „Если говорить серьёзно, то тут мы должны вспомнить Вернера Гейзенберга и его принцип неопределённости, который говорит нам следующее – реальность не дана нам свыше, а создаётся нашими наблюдениями. В этом смысле я не могу делить реальность на Свою и Чужую. Она, Чужая, мне не дана по определению. Я её создаю только Своим наблюдением. Это утверждение касается каждого. ‚Я‘ в этом смысле – переменная. Хочу ещё обратить внимание на слово ‚создаётся‘. До наблюдения её – реальности – в том виде, в каком она создаётся наблюдением, – нет. То есть то, что называется реальностью, создаётся до фиксации её таким инструментом, как камера.“

Die Kamera versucht demnach nicht, durch die Präzision und Schärfe der Einstellungen eine Objektivität zu evozieren, sondern ist in dem Fall selbstreflexiv, indem sie ihre eigene Unwissenheit und damit eine Intuition bei der Abbildung des Menschen zum Thema macht.

Die Filmtotalität, die auf diesen beobachtenden, unpräzisen Aufnahmen aufgebaut ist, ist per definitionem eine andere als die, welche auf einem klassischen Filmprotagonisten und seiner Geschichte beruht. Loznitsas Filmsprache hat einen phänomenologischen Charakter, im Sinne einer unmittelbaren Erkenntnis aus der Sache selbst heraus, die sich in jenen Feststellungen und Charakteristiken manifestiert, welche die fragile Wirklichkeit der Sachwelt visuell zu greifen versuchen.<sup>159</sup>

Mit dem Bekenntnis zur ausgesprochen distanzierten, aber dennoch subjektiven Perspektive und seiner Skepsis dem Konzept des Narrativs – im Sinne eines Sujets im Dokumentarfilm – gegenüber will der Regisseur keinen endgültigen Sinn in die Existenz des Gezeigten hineinbringen. Sowohl „Sinn“ als auch „Handlung“ gehören nach Loznitsa in den Bereich des Fiktionalen und stehen im Widerspruch zur reinen Evidenz und „Wahrhaftigkeit“ dokumentarischer Aufnahmen.<sup>160</sup> Michail Jampol'skij nennt dies die „Abkopplung der Kamera vom Helden“<sup>161</sup> und von (s)einer Geschichte, die bis hin zu seiner Abwesenheit reicht. Sie ermöglicht eine Aufgeschlossenheit für die Welt der Phänomene sowie ihre verstärkte Wahrnehmung, während diese vor noch gar nicht langer Zeit, so Jampol'skij, im Film keine Rolle spielten, wenn sie nicht das Sujet bedienten. Schlaf ist ein solches Phänomen: Für die betroffene Person ist er ereignis- und zeitlos, auch eine Erinnerung daran ist gewöhnlich nicht vorhanden. Pavel Kostomarovs Kamera beobachtet schlafende Menschen, so wie Andrej Tarkovskij fließendes Wasser oder das Brennen des Feuers festhielt. Das Verrinnen der Zeit in völliger Passivität und ohne dass etwas passiert, zeigt ein reines Bild der Zeit, das weder der Bewegung noch einer Geschichte untergeordnet ist.<sup>162</sup> Visuell oder im Metz'schen Sinne auch narrativ wird in *POLUSTANOK* sowohl das Übermaß an Raum (alles, was der Film nicht zeigt) als auch an Zeit thematisiert. Es gibt kein Davor und kein Danach der Wartenden, nur ihre aktuelle Präsenz;

(Anželika Artjuch: Sergei Loznitsa. Prostaja cel' – sdelat' fil'm. In: *Artterritory*, 13.09.2013. [https://artterritory.com/ru/ekran\\_-scena/intervju/8174-sergei\\_loznica\\_prostaja\\_cel\\_-\\_sdelat\\_film/](https://artterritory.com/ru/ekran_-scena/intervju/8174-sergei_loznica_prostaja_cel_-_sdelat_film/) (Zugriff am 09.08.2021).)

159 Ebd.

160 Vgl. Michail Jampol'skij: *Obraz čeloveka i kinojazyk*. In: *Seance*, 19.07.2011. <https://seance.ru/blog/image-of-human/> (Zugriff am 09.08.2021).

161 Ebd.

162 In Kap. V wird dieser Aspekt unter Rückgriff auf Gilles Deleuze vertieft.

keine Individualisierung, trotz der nahen Einstellungen: Gesichter, die halb im Schatten versinken, Menschen, die durch die geringe Tiefenschärfe, aber auch eine Abstufung von Grautönen, mit ihrer Umgebung verschmelzen. Sowohl die Stärke als auch der Aussagegehalt der Aufnahmen liegt in ihrer Konnotation und der Überschreitung der primären Bedeutung. Diese entspringt nicht allein dem, was der Film uns zeigt, sondern vor allem dem, was wir nicht zu sehen bekommen.

Der Film erzählt seine Geschichte, ohne den Raum und die Zeit als solche zu konkretisieren. Weder weiß ich, wie lange die Schlafenden warten, noch, wo genau sich der Wartesaal tatsächlich befindet. Mit dem Verzicht auf Totalen, die einer Verortung entsprechen würden – ausgenommen sind die Einführungseinstellungen –, unterstreicht die formale Entscheidung, den Film in Halbtotale und Nahe aufzulösen und die Abgeschiedenheit des Nicht-Ortes vom Rest der Welt. Ebenso sind die wartenden Menschen weder ein Kollektivkörper noch eine Gemeinschaft, die Kamera zeigt aber auch keine wirklichen Individuen. Die Betonung liegt auf der Einheit von Zeit und Raum, die diese Schlafenden auszeichnet und verbindet. Diese Einheit ist neben dem Schlafzustand ihr gemeinsames Hauptcharakteristikum.

Ein abschließender Aspekt im Zusammenspiel zwischen Autor und Held ist die Frage der Verantwortung, die aus einer menschlichen Beziehung nicht wegzudenken ist, sofern diese über ein pragmatisches ‚Nützlichsein‘ hinausweist. Rastorguev selbst spricht diesen Aspekt an, als er in den ersten Zeilen seines Manifests seine Vorbilder benennt, die beiden Filmautoren Victor Kossakovsky und Herz Frank, und ihnen bescheinigt, die dokumentarische Kinematografie durch ihre Autorenschaft *verführt* zu haben:

Sie beide leben im Raum der Schuld für ihre Welt. Der echten, großen Trauer über die Schuld. Aus diesem beinahe göttlichen Gefühl entsteht ihre Realität. Sie hat den moralischen Imperativ der Mitschuld.<sup>163</sup>

Was bedeutet die Formulierung, die zwei ungleiche Maßeinheiten verbindet – den Raum mit einer abstrakten Einheit für moralisches und seelisches Erleben? Schuld wiegt hier schwerer als Verantwortung, die oft noch eine Handlungsoption offenlässt, sie ist endgültig und auch zeitlos.

163 Rastorguev: Manifest: „Оба они живут в пространстве вины за свой мир. Настоящего, большого горя виновности. Из этого почти божественного чувства возникает их реальность. Она имеет нравственный императив сопричастности.“

Die Hervorhebung „Raum der Schuld“ zeigt gleichzeitig die Unmöglichkeit und die Ohnmacht, etwas dagegen zu unternehmen. Ein „Raum der Schuld“ hört nicht auf zu existieren, wenn man ihn verlässt. In diesem Raum, verstanden nicht als topografische Einheit, sondern als eine gemeinsame Schuld für die eigene Welt, leben die Filmautoren. Durch ihn und aus ihm sehen sie auf und in die Welt, die sie mit ihren Kameraoptiken tangieren.

Ihr Können basiert nicht allein auf der Beherrschung des Handwerks, sondern fußt auf ihrer moralischen Haltung, der Mitschuld für ihre Welt. Wenn man Schuld in die Ebene des Handelns zu übersetzen versucht, geht dies mit der Frage der Verantwortung einher, der Frage der Trauer und Hilflosigkeit angesichts dessen, was, wen und wann man aufzeichnet. In der Praxis kann die Verantwortung des Autors greifbar werden, wenn Rastorguev in der Montage Halbtotalem einem konkreten Soldatengesicht vorzieht, um in der Einstellung keine falsche Konnotation entstehen zu lassen, wenn der Aussagende, sich in unmissverständlichen Worten offenbart. Umgekehrt kann dessen verbale Offenheit und Zügellosigkeit als Reaktion darauf interpretiert werden, sich im Schutze der Anonymität zeigen zu können, denn kein Satz lässt sich dem einen oder anderen Sprecher zuordnen.

Darüber hinaus kann Verantwortung verstanden werden als Sichtbarmachen von etwas, das ohne die Aufmerksamkeit des Autors niemals wahrgenommen worden wäre. Als am 12. August 2000 das russische U-Boot Kursk in der Barentssee sank, starben 118 Menschen. Die Tatsachen verschleiernde Informationspolitik untersagte der Presse selbst ein Jahr nach dem Unglück bei einem Jahrestag Nahaufnahmen und Interviews mit den Hinterbliebenen. Beim Absturz des abgeschossenen Helikopters MI-26 am 19. August 2002 starben 127 Menschen. Trotz oder gerade wegen des medialen Aufsehens und der nüchternen und spärlichen Informationen der Tagespresse wurden die schmerzlichsten Fragen nicht gestellt. Tragischerweise gelang Rastorguev mit seinem Film (neben vielem anderen) die Offenlegung der Untrennbarkeit von gnadenloser Pragmatik und notwendiger Poesie, um den Schmerz aushalten zu können. Die Grenze zwischen dem Film und dem gelebten und zerstörten Leben ist in dem Fall schwer zu ziehen:

Das irrsinnige Finale unseres realen Films hat genauestens stattgefunden im Irrsinn der Nachrichtenrealität. Und wie viele Leben kostet unser Film. [...] Das sind fast zwei Jahre auch unserer kleinen Leben. Meines, Susannas, Keheks. Das ist unsere Kündigung und nun fast zwei Jahre eine vollkommene Verstörung, fehlende Möglichkeit einer anderen Arbeit oder eines Einkommens. Solche Familienangelegenheiten [...] Und der Film ist immer noch in Arbeit. Und je länger, desto teurer wird er.

Nach diesem Geld habe ich nur noch nicht die vorbeilaufenden Hunde gefragt. Leider braucht unsere Arbeit, neben den hohen moralischen Werten, auch materielle Schwarzerde. Und in dieser Tatsache, dass die Worte, über die moralische Verantwortung dessen, was wir alle zusammen tun, neben der Finanzkalkulation stehen, liegt etwas Grobes inne. Aber keine Hinterlist. Und ich schäme mich dafür, dass man es hier schreiben muss.<sup>164</sup>

Rastorguev erlebte den Absturz des Helikopters aus nächster Nähe. Ursprünglich sollten er und sein Team damit ausgeflogen werden, allerdings wurden sie in letzter Minute, aufgrund der Überladung der Maschine, nicht mitgenommen und blieben auf dem Abflugfeld zurück. Der Helikopter stürzte nach wenigen Minuten vor ihren Augen auf eines der Minenfelder ab, wie sie Flugplätze in Kriegsgebieten umgeben. Diejenigen, die den Absturz überlebten und aus dem brennenden Wrack flüchteten, wurden von Minen zerfetzt.

164 Rastorguev: Manifest: „Бредовый финал нашего реального фильма в точности состоялся в бреду новостийной реальности. И вот скольких жизней стоит наш фильм. [...] Это почти два года и наших маленьких жизней. Моей, Сусанны, Кечека. Это наше увольнение и уже больше года полная неустroенность, отсутствие и невозможность другой работы и даже зарплат. Такая вот семейная чепуха. А кино все находится в работе. Чем дольше – тем дороже стоит. Эти деньги я не просил только у пробегающих собак. [...] К сожалению, наше дело, кроме высоких моральных смыслов требует материального чернозема. И в том, что слова о нравственной ответственности за то, что мы вместе делаем, стоят рядом со сметной калькуляцией, есть какая-то грубая вещь. Но не хитрость. И мне стыдно за то, что приходится это писать.“

#### 4 Sergei Loznitsas Schlafende und Wartende

Loznitsa wurde 1964 in Baranoviči (Weißrussland) geboren und wuchs in der Ukraine auf. Sein beruflicher Werdegang begann mit dem Studium der Angewandten Mathematik an der Polytechnischen Universität in Kiew. Nach seinem Abschluss war Loznitsa als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kybernetik tätig. Erst auf dem zweiten Bildungsweg, entgegen den Regularien der renommierten Filmhochschule VGIK, wurde er im Alter von 27 Jahren dort zum Studium der Regie zugelassen. Nach seinem Abschluss 1997 arbeitete er im St. Petersburger Studio für Dokumentarfilme und produzierte seitdem zahlreich. Mit *ŠČAST' E MOĖ*<sup>165</sup> debütierte er 2010 auch als Spielfilmregisseur.

Seit 2001 lebt Loznitsa mit seiner Familie in Berlin. Während sein erster Film *SEGODNJA MY POSTROIM DOM*<sup>166</sup>, aber auch Arbeiten wie *POLUSTANOK*, *POSELENIE*<sup>167</sup>, *PORTRET*, *FABRIKA* und *BLOKADA*<sup>168</sup> als vorwiegend russische Produktionen deklariert sind, sind wiederum andere – wie *ŽIZN'*, *OSEN*<sup>169</sup>, *PEJZAŽ*, *PREDSTAVLENIE*<sup>170</sup>, *PIS'MO*<sup>171</sup>, *MAYDAN*<sup>172</sup>, *AUSTERLITZ*<sup>173</sup>, *SOBYTIE*<sup>174</sup>, *DEN' POBEDY*<sup>175</sup>, *PROZESS*<sup>176</sup>, *GOSUDARSTVENNYE POCHORONY*<sup>177</sup>, aber auch alle Spielfilme – mit europäischen Förderungen, Senderbeteiligungen und Produktionsfirmen realisiert worden.

Die Finanzierung und Produktionsdetails sind eine Randnotiz, die es aber erlaubt, Rückschlüsse auf den unbedingten und stringenten Erzählwillen dieses Regisseurs zu ziehen. Ebenfalls, wobei dies eher zweitrangig ist, sagt es etwas über den Willen in Westeuropa aus, bestimmte Erzählkulturen zu unterstützen. Sofern Filme als Co-Produktionen entstanden sind, stellt sich vor diesem

165 *ŠČAST' E MOĖ* (MEIN GLÜCK / MY JOY, D / UKR / NL 2010, R: Sergei Loznitsa).

166 *SEGODNJA MY POSTROIM DOM* (HEUTE BAUEN WIR EIN HAUS / TODAY WE ARE GOING TO BUILD A HOUSE, RU 1996, R: Sergei Loznitsa).

167 *POSELENIE* (DER ORT / SETTLEMENT, R 2001, R: Sergei Loznitsa).

168 *BLOKADA* (BLOCKADE, R 2005, R: Sergei Loznitsa).

169 *ŽIZN'*, *OSEN'* (DAS LEBEN, DER HERBST / LIFE, AUTUMN, RU 1996, R: Sergei Loznitsa).

170 *PREDSTAVLENIE* (DIE VORSTELLUNG / REVUE, D / R / UKR / FIN 2008, R: Sergei Loznitsa).

171 *PIS'MO* (DER BRIEF / THE LETTER, NL 2012, R: Sergei Loznitsa).

172 *MAYDAN* (MAIDAN / MAIDAN, UKR / NL 2014, R: Sergei Loznitsa).

173 *AUSTERLITZ* (D 2016, R: Sergei Loznitsa).

174 *SOBYTIE* (THE EVENT, NL / B 2015, R: Sergei Loznitsa).

175 *DEN' POBEDY* (TAG DES SIEGES / VICTORY DAY, D / LIT 2018, R: Sergei Loznitsa).

176 *PROZESS* (DER PROZESS / THE TRIAL, NL 2018, R: Sergei Loznitsa).

177 *GOSUDARSTVENNYE POCHORONY* (DAS STAATSBEGRÄBNIS / STATE FUNERAL, NL / LT 2019, R: Sergei Loznitsa).

Hintergrund mit Boris Groys pragmatisch die Frage ihrer Zielgruppe im Sinne eines „Spiel(s) mit dem westlichen Blick“<sup>178</sup>.

Was die Einordnung Loznitsas als Regisseur und Dokumentarist angeht, seine formale Kontinuität und seine thematische Affinität, ist die Bewegung der Suche offenkundig, eine Filmsprache für *etwas* zu finden, was seine Welt – trotz des Formalismus, der ihm oftmals vorgeworfen wird – nicht nur rational, sondern auch intuitiv erfasst. Dazu zählen das Bezugsgewebe des Lebens in der russischen Provinz, ihr Rhythmus und ihr Atem, die Luft, die das eigentliche Objekt der Beobachtung dezentralisiert und nivelliert, die Bewegung und die Reglosigkeit, der Wechsel der Jahreszeiten, das Fließen des Wassers, menschliche Präsenz ohne Protagonisten, ohne eine Geschichte oder ein Sujet, für den Regisseur konzentriert aufs *Wesentliche*.

Die Orientierung an den Augenblicken der Verschmelzung zwischen Mensch und Umwelt kennzeichnet nicht alleine seine Arbeiten, die im postsowjetischen Raum angesiedelt sind. In seiner Arbeit AUSTERLITZ übersetzen Loznitsa und sein Kameramann in der anschließenden Montage die Knotenpunkte einer deutschen Erinnerungspolitik, die die Suche nach Identität in der Vergangenheit tangiert, indem sie in langen und statischen Einstellungen Menschenmassen beobachten, die durch die deutschen Konzentrationslager ‚spazierengehen‘. An diesen Orten haben die Toten einen ‚Sinn‘, zwar nicht ihren persönlichen, menschlichen, sondern den ihnen vom Staat postum zugewiesenen der Opfer – und sind damit fester Bestandteil dieses Erinnerungsnarrativs.<sup>179</sup>

Die lebenden Besucher haben in Loznitsas Film eine Funktion, eine Rolle, aber sie haben keinen Sinn, da sie noch leben und wählen können – mancher begreift sich als Nachfahre der Täter, ein anderer der Opfer – sie laufen gemeinsam an diesem Ort herum, sind ununterscheidbar. Sie gehen aus der Unschärfe für Sekunden in den Schärfebereich hinein – bekommen für Sekunden einen Umriss, klare Konturen, ein Gesicht – und verschwimmen wieder. Das Mahnmal selbst wird als Ort verstanden, der entpersonifiziert, weil er deutliche Grenzen zwischen dem physischen, ästhetischen, realen Grauen einer fremden und ausgelöschten Existenz und dem Metaphysischen, Erhabenen und Nichtdarstellbaren zieht.

Eine weitere Konstante in Loznitsas Filmen ist die Entpersonifizierung oder Typisierung der Menschen, die zwar als Individuen erkennbar werden, sich jedoch nicht als solche charakterisieren lassen – mal ist es das Warten, mal der Schlaf, der

178 Groys: *Die Erfindung Rußlands*, S. 11.

179 Y. Michal Bodemann: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Bebug 2001.

sie vorrangig charakterisiert. In PEJZAŽ gleitet Loznitsas Kamera in einem gleichmäßigen monotonen Tempo über die Gesichter und Fragmente der alltäglichen Geschichten hinweg. In PORTRET lässt er die Porträtierten einfach reglos in die Kamera schauen. Tarkovskijs ‚versiegelte Zeit‘, die den Menschen nicht innerhalb der Geschichte, sondern innerhalb kleiner, alltäglicher und vertrauter Situationen verortet, bleibt aufbewahrt, aufgehoben und somit anschaulich.

Insofern ist der rote Faden, der sich durch alle Arbeiten Loznitsas zieht, als das menschliche Unvermögen und die Erfahrung des Anderen zu fassen, was einem Kreisen um etwas nie Erreichbares nahekommt. In etwa so, wie in dem in Gänze aus Archivmaterial montierten und neu vertonten Film BLOKADA, der auf Aufnahmen von 37 Kameramännern beruht, die alle während der deutschen Belagerung der Stadt Leningrad im Zweiten Weltkrieg entstanden. Menschen ziehen die Leichen ihrer Angehörigen auf Schlitten durch die Stadt zur Grube, in die sie hineingeworfen werden. Unmittelbar danach sind die Freude und das Glück derselben Menschen montiert, als sie die Nachricht vom Durchbruch der sowjetischen Truppen vernehmen. Daran schließt sich die öffentliche Hinrichtung deutscher Gefangener an – gleichgültige und emotionslose Gesichter, kein Heldenmythos, der die öffentliche Erinnerung durchtränkt.

Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit sind drei Filme Loznitsas, die alle auf die skizzierten Themenfelder und Probleme filmästhetisch antworten. Mit Christian Metz wird in POLUSTANOK die Geste des Schlafenden aus der filmsemiotischen Perspektive untersucht und anschließend mit Marc Augé um die anthropologische Perspektive erweitert. In PEJZAŽ und PORTRET wird der statischen und der sich bewegenden Kamera im Hinblick auf das Zeit- und Raumempfinden mit Henri Bergson und Gilles Deleuze nachgespürt.

#### **4.1 Inhalt und Form in Sergei Loznitsas POLUSTANOK**

Ein Wartesaal eines provinziellen Bahnhofs beherbergt Fahrgäste, die auf ihren Zug warten. Der tiefe Schlaf der Wartenden, ihre gekrümmten Posen, ihre erschöpften und zugleich entspannten Gesichter und ihre Reglosigkeit korrespondieren mit der visuellen und akustischen Form, die der Kameramann Pavel Kostomarov und der Regisseur Loznitsa gefunden haben – Lethargie und Stillstand.

Im Allgemeinen erweist sich die Vermischung von theoretischen Bezugssystemen der diegetischen und außerdiegetischen Welt gerade im Kontext der dokumentarischen Erzählmodi als interessant. Insbesondere trifft dies auf einen Autor wie Loznitsa mit seiner zurückhaltenden bis beinahe indifferenten Distanz und den sehr bewusst gewählten, fokussierten und zumeist statischen Kamerablickwinkeln zu.

Christian Metz arbeitete nicht nur den Zusammenhang von Psychoanalyse und Film heraus, er betonte zugleich das Prozessuale der filmischen Wahrnehmung aus der semiotischen Perspektive. Die Verknüpfung des räumlichen Dispositiv<sup>180</sup> des Kinos mit der zeitlichen Wahrnehmung und der multisensorischen Rezeption des Films werden von ihm weniger als Text, sondern vielmehr als Prozess aufgefasst, der die Zuschauenden stets im symbolisch vermittelten Realitätsbezug verankert. Dies steht in einer klaren Abgrenzung zum fiktionalen Film, der diese in einem viel stärkeren Maße in die Welt seiner Wunschbilder und Phantasmen entführen will.

Trotz der Abwesenheit eines Sujets oder einer Handlung und dem Festhalten an einer beobachtenden Perspektive kann POLUSTANOK einem Genre zugeordnet werden, das Christian Metz als ‚narratives Kino‘ bezeichnet, sofern man die Definition von Narration von einem Sujet löst.

Und dennoch, ein narrativer Kern bleibt in fast allen Filmen – sowohl in jenen, in denen er das Wesentliche ausmacht, wie auch in den vielen anderen, wo das Wesentliche, selbst wenn es anderswo liegt, sich auf verschiedenen Wegen durch diesen Kern

180 Michel Foucault begründete im Rahmen seiner Diskursanalyse die These, dass alle gesellschaftliche Kommunikation in institutionalisierten Rahmen stattfindet. Diskurse bringen, so Foucault, in einer Gesellschaft denk- und sagbare Gegenstände hervor, sie reproduzieren und stabilisieren aber zugleich die gesellschaftlichen Machtbeziehungen und Hierarchien. Dispositive stehen in Wechselwirkung mit alltäglichen Diskurs-Praktiken, in denen Gegenstände des Diskurses geordnet und bewertet werden, ebenso wirken sie auf die kognitiven, moralischen, emotionalen und affektiven Aspekte der Identität der Kommunizierenden. In der Filmtheorie wird der Dispositivbegriff gegenüber diesem komplexen Entwurf deutlich vereinfacht. In seiner geläufigen Verwendung wird damit das technische Arrangement der Filmrezeption bezeichnet. Über das Dispositiv wird der Film mit dem Zuschauer verbunden, der sich bewusst oder unbewusst an der Rezeption beteiligt. Alle Medien konstituieren ihre dispositiven Ordnungen, die bei der Analyse stets mitgedacht werden. Im Fall der ausgewählten Filme gestaltet sich die Rezeption als ein sehr unübersichtliches Feld, denn sie findet über die Filmfestivals, einzelne Fernsehausstrahlungen, aber auch das Internet mit seinen vielfältigen Plattformen statt. Ein erweiterter Dispositiv-Begriff beinhaltet somit auch stets den Aspekt der individuellen oder kollektiven Rezeptionskultur. Vgl. Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, aus d. Franz. v. Max Looser. In: Robert Riesinger (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*. Münster: Nodus 2003, S. 41–62; Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, aus d. Franz. v. Jutta Kranz / Hans-Joachim Metzger / Ulrich Raulff / Walter Seitter et al. Berlin: Merve 1978; Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4,1 (1995), S. 63–83. 84\_Hickethier\_Dispositiv\_Fernsehen.pdf (Zugriff am 11.05.2022); Frank Kessler: Notes on dispositif. In: *Frank Kessler*, November 2007. <http://frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf> (Zugriff am 05.09.21).

artikuliert: oberhalb oder unterhalb von ihm, rund um ihn, in seinen Rissen und manchmal gegen ihn...<sup>181</sup>

Das, was Metz sehr bildhaft als „oberhalb und unterhalb“ oder „rund um ihn, in seinen Rissen und manchmal gegen ihn“ beschreibt, kann als Menschen und Landschaften, Wohnräume oder Tiere konzeptualisiert werden, die aus der Narrationskette herausgedrängt werden. Es ist wesentlich, denn der filmische Signifikant ist im Gegensatz zu dem des Theaters imaginär, d. h. er markiert eine tatsächliche Abwesenheit der *nur* abgebildeten Menschen und Phänomene und verweist im Dokumentarfilm stattdessen auf ihre tatsächliche Existenz.<sup>182</sup>

Die *reale Existenz* eines Menschen im Gegensatz zu einer gespielten Rolle verkompliziert in dem Fall eine mögliche Kategorisierung, die Michail Jampol'skij für den Spielfilm vornimmt. Die Menschen können zumindest zweifach befragt werden – erstens auf ihre filmische Funktion und zweitens auf ihre Existenz in einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit hin.

Michail Jampol'skij hat in seinem Vortrag eine Wechselwirkung zwischen dem Zeitgeist und der jeweiligen Filmsprache für die vergangenen Jahrzehnte ausgearbeitet.<sup>183</sup> Als ein „Herausfallen aus der Geschichte“ bezeichnet er die aktuellen Zustände in Russland.<sup>184</sup> Während der Sowjetzeit haben die Menschen, so Jampol'skij, in einem Mythos gelebt, der sich im Nachhinein als eine große Lüge entpuppt hat. Das Narrativ, die große Fiktion, die alles zusammengehalten hat, ist zerfallen, allerdings nicht für alle. Diese Einschnitte und Wandlungen spiegeln sich entsprechend im Menschenbild des zeitgenössischen russischen Spielfilms wider. Dieses entspreche aktuell einem Affektmenschen, ohne Bindungen, ohne innere Logik, hineingeworfen in eine Welt ohne Regeln – oder mit Regeln deren Gesetzmäßigkeit man nicht versteht. Als Beispiel führt Jampol'skij unter

181 Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, aus d. Franz. v. Dominique Blüher. Münster: Nodus 2000, S. 108–109.

182 „Der Schauspieler, das ‚Dekor‘, die gehörten Worte, all das ist abwesend, all das ist *aufgenommen* (wie eine Erinnerungsspur, die einfach da ist und ohne vorher etwas anderes gewesen zu sein). Und dies trifft auch zu, wenn das Aufgenommene keine ‚Geschichte‘ ist und nicht auf die eigentliche fiktionale Illusion abzielt. Denn der Signifikant selbst, als Ganzer, ist aufgenommen, ist Abwesenheit: Dieser kleine zusammengerollte perforierte Streifen ‚beinhaltet‘ unendliche Landschaften, Feldschlachten, das Brechen des Eises auf dem Fluß Neva, ganze Menschenleben und läßt sich dennoch in einer runden Blechbüchse von bescheidenem Ausmaß verstauen: der augenscheinliche Beweis dafür, daß er nicht ‚wirklich‘ all das enthalten kann.“ (Ebd., S. 45, Herv. i. Orig.)

183 „И я всё больше склоняюсь к мнению, что вот эти формы, в которых мы фиксируем мир в кинематографе, очень зависимы от того, как мы понимаем и видим человека.“ (Jampol'skij: *Образ человека и киноязык*.)

184 Ebd.

anderem den Helden des Spielfilms *ŠČAST'Ė MOË* von Loznitsa an. Dieser durchläuft im Film eine Wandlung von einem freundlichen jungen Mann zu einem absolut Verstörten, der die Orientierung in der Zeit wie auch sein Gedächtnis verliert und der im Finale des Films, im Affekt seine Gegenspieler erschießt. Ebenso ist die Protagonistin von *KROTKAJA*<sup>185</sup> von Anbeginn an eine fehlplatzierte, lebensstüchtige, aber gleichzeitig lebensuntaugliche Existenz, die mit ihrem Handeln die Katastrophe erst ins Rollen bringt.

In *POLUSTANOK* hingegen, wo es keinen klar deklarierten Filmprotagonisten und keine Handlung gibt, bilden die menschlichen Anordnungen in einzelnen Einstellungen, ihre Körperhaltungen, Gesten oder schlaffen Muskelzuckungen für mich eine Entsprechung zu den Affekten, die Jampol'skij als Hauptcharakteristikum bei Spielfilmhelden der 2000er bis 2010er Jahre betrachtet. Was in der Spielfilmdramaturgie und zuvor im Drehbuch mit einer Affektiertheit des Hauptcharakters ausgedrückt werden konnte, vermittelt sich im Dokumentarfilm bei Loznitsa mit einer gänzlichen Abwesenheit des Protagonisten. Zentral und vorrangig wird hier hingegen der *Raum*, der den Menschen und seine Handlungen erst konstituiert, zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand des Films.

Zwischen dem Spielfilm *ŠČAST'Ė MOË*, den Jampol'skij als Beleg für seine These zitiert, und der dokumentarischen Arbeit *POLUSTANOK* (2000) liegt ein Jahrzehnt. Ein Jahrzehnt, das das Ende der chaotischen 1990er Jahre markiert, das die Demontage der ‚alten‘ Werte anklingen lässt. Im Jahr 2000 kommt der damals neue Präsident Putin an die Macht und es beginnt eine aktive Neu- und Umgestaltung auf allen gesellschaftlichen Ebenen. Vor diesem Hintergrund sind Loznitsas Schlafende besonders prägnant. Das alte Narrativ im Sinne einer ideologisch geprägten Form der Sinnggebung, das Selbstverständnis des Einzelnen, seine selbst- und fremdbestimmte Funktion und Rolle innerhalb der Gesellschaft, die, wie Jampol'skij feststellt, erodiert sind, bieten keinen Halt mehr, während *neue* erst gesucht werden müssen.

Das Erzählen, ohne narrativ zu werden, ohne Bilder einem Sujet unterzuordnen und als nicht immer rational begründbares methodisches Vorgehen ist nicht nur für die Filmsprache des Jahrzehnts von 1990 bis 2000 auffällig und wesentlich, sondern auch für die Epoche starker Zensur, in der Filmemacher wie Aleksandr Sokurov<sup>186</sup>,

185 *KROTKAJA* (DIE SANFTE, NL 2017, R: Sergei Loznitsa).

186 Aleksandr Sokurov (geb. 1951), russischer Dokumentar- und Spielfilmregisseur, Drehbuchautor. Zahlreiche seiner Filme wurden in der Sowjetunion verboten, damals wies man ihm Leninschändung, heute Gotteslästerung nach.

Kira Muratova<sup>187</sup> und Aleksej German<sup>188</sup> in subversive Filmsprachen flüchteten und stets die schmerzvolle und unaufgeräumte Beziehung zwischen den Zeiten und ihren Traumata, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart tangierten.<sup>189</sup> Nicht weniger bedeutsam ist der gemeinsame historische Hintergrund des gesamten Gebiets der Sowjetunion, der inzwischen völlig erodiert ist, insbesondere die verschiedenen Manifestationen vorsätzlicher, systematischer und planmäßiger Gewalt des Staatsapparats gegen eine stets wehrlose Bevölkerung.<sup>190</sup> Neben allen anderen formalen Entscheidungen verweist insbesondere die stete Weigerung Loznitsas, im Dokumentarfilm auf Narration im klassischen Sinne zurückzugreifen, weil sie sich als Fiktion diskreditiert, auf die grundsätzliche Skepsis gegenüber der überlieferten Geschichte. Die Filme behaupten sich ausdrücklich als solche, die mit einer vorgefundenen Realität arbeiten. Sie zementieren die Rolle des Regisseurs als unbeteiligter Beobachter, indem seine Filme in der einen oder anderen Form nicht nur thematisch die Schnittstelle zwischen Geschichte und Abwesenheit der Handlung – kurzum die Unfähigkeit zu handeln – tangieren. Als eine stete „Rückkehr zum Vorgestrigen“<sup>191</sup> bezeichnet der Soziologe Boris Dubin den Umgang mit Vergangenheit in Russland.

187 Kira Muratova (1934–2018), ukrainische Filmregisseurin, eine der wichtigsten Figuren des sowjetisch-russischen Films. Drehte Filme seit den 1960er Jahren, konnte aber in der Sowjetzeit nur wenige Filme unter enormen Schwierigkeiten fertigstellen.

188 Aleksej German (1938–2013), russischer Filmregisseur, seit den 1960er Jahren beim Lenfilm Filmstudio, gründete in den 1990er Jahren sein eigenes Studio für experimentellen Film. In der Sowjetunion erschienen seine Filme unter erheblichen Schwierigkeiten.

189 Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs spielte sich die Erinnerungspolitik in einem engen ideologischen Korsett ab. Dieses monolithische Narrativ wurde zunehmend durch bedeutende auch sprachliche Akzentverschiebungen diversifiziert, teils abgelöst, teils verfestigt. Die eine Erinnerung an den gemeinsam durchlittenen Vernichtungskrieg und den gemeinsam errungenen Sieg über das faschistische Deutschland wandelte sich zu 16 unterschiedlichen Nationalismen und Erinnerungspolitiken mit eigenen und sehr diversen Opfer- und Heldengruppen, die offensiv sind und geschichtspolitisch instrumentalisiert werden.

190 Einige Beispiele, ohne auf die jeweiligen geschichtlichen Umbrüche näher eingehen zu wollen: 1861 Bauernbefreiung, 1914 Erster Weltkrieg, 1917 Oktoberrevolution, 1920er Jahre Neue Ökonomische Politik unter Lenin, 1932–1933 Holodomor in der Ukraine und beginnende Umsiedlungspolitik, die Terrorjahrzehnte unter Stalin und 1941–1945 Zweiter Weltkrieg, der schleichende Beginn des Tauwetters, auf den die Stagnation der 1970er und 1980er Jahre und der Afghanistaneinsatz 1968–1986 folgten, bis hin zur Perestrojka in den 1990er Jahren sowie die nachsozialistische Desorientierung, Transformation und Konsolidierung der Jahrzehnte unter Putin, die neben den zwei tschetschenischen Kriegen und stetem Landraub in Georgien und seit 2014 dem Krieg in der Ukraine eine Glorifizierung der abgespaltenen Vergangenheit und neoimperiale Ambitionen Russlands nach sich zogen.

191 Dubin: Gesellschaft der Angepassten, S. 76–77. Boris Dubin war ein führender Soziologe und Übersetzer, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung für soziale und politische Forschungen des Levada-Zentrums in Moskau (Analičeskij centr Jurija Levady).

Besonders bedeutsam ist das Phänomen, das im vergangenen Jahrhundert ebenfalls regelmäßig wiederkehrte: Die Vergangenheit wird nicht entzaubert. Im Gegenteil. Seit dem Jahr 2000 ist gar die simulierte Kontinuität mit der UdSSR zu beobachten. Bezeichnenderweise bleiben dabei die 1990er Jahre ‚unsichtbar‘. Im Massenbewusstsein sind sie so etwas wie eine Pechsträhne oder ein Abgrund, hinter dem in der ‚leuchtenden Vergangenheit‘ das retuschierte Goldene Zeitalter des Brežnevismus sichtbar wird.<sup>192</sup>

Die Phantom-, aber auch die tatsächlichen Schmerzen, die ein solches Korsett nach sich zieht, thematisieren vor allem Loznitsas Spielfilme *ŠČAST’E MOË* und *V TUMANE*<sup>193</sup>, aber auch *KROTKAJA*. Die bleierne ideologische Konstruktion der Geschichte auf der einen Seite und ihre stete Nichtreflexion auf der anderen sind ein zentrales Motiv in all seinen filmischen Arbeiten.

Stets warten die Menschen auf etwas, werden an Orten des Übergangs oder wie in *POLUSTANOK* schlafend beobachtet oder wie in *KROTKAJA* dort inszeniert. Während im Dokumentarfilm der Schlaf der Wartenden ‚einfach‘ beobachtet wurde und als eine Metapher fungiert, wird er in *KROTKAJA* als ein Übergangszustand bewußt gewählt, um den Horror der fiktionalen Realität seiner Heldin in den Horror ihres Alptraums zu überführen, während sie selbst auf einem Provinzbahnhof auf den Zug wartet und dabei einschläft.

#### 4.2 Vom abwesenden Protagonisten zum Raum

Filmsprache definiert Michail Jampol’skij vage als „die Formen, in denen wir die Welt fixieren und die ihrerseits davon abhängig sind, wie wir den Menschen sehen und verstehen“.<sup>194</sup>

Auf Loznitsas methodischen Zugang lässt sich die weiter oben zitierte Definition von Christian Metz produktiv anwenden. Metz spricht von einem „interessantesten Bewertungskriterium“, was die wahre Bedeutung der nicht auf Narration gestützten Filme anbelangt. Dieses stütze sich auf all das, was „über die Erzählung hinausgeht“.<sup>195</sup> All die Momente und Bilder, die in einem auf Narration gestützten Film indiziell, d. h. als zweitrangig und die Handlung nicht voranbringend interpretiert werden können, werden in einem Film ‚ohne Geschichte‘ zentral. Das sind zum Beispiel der Atem eines Schlafenden, das unerträglich

192 Dubin: *Gesellschaft der Angepassten*, S. 76–77.

193 *V TUMANE* (IM NEBEL, D/R/LETT/NL/BLR 2012, R: Sergej Loznitsa).

194 Jampol’skij: *Obraz človeka i kinojazyk*.

195 Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S. 108–109.

langsame Vergehen der Zeit, die harten Schnitte, die den festgesetzten Rahmen noch zusätzlich betonen.

Die Menschen sind hier nur ein vorübergehender und zerbrechlicher Moment, ein Symptom, das auf etwas über den Einzelnen Hinausgehendes verweist. Marc Augé spricht von der „Bearbeitung“ des Raumes als einer Form der Hervorbringung des Sozialen.<sup>196</sup> Für ihn ist der anthropologische Ort durch ein „Sinnprinzip“ für die in ihm lebenden Menschen gekennzeichnet sowie durch ein „Erkenntnisprinzip“ für jene, die diesen Ort beobachten.<sup>197</sup> Die nüchterne Beobachtung von Schlafenden in *POLUSTANOK* verfügt über die dokumentarische Qualität hinaus auch über eine anthropologische. Wie der Name des Films bereits sagt, handelt es sich bei *Полустанок* um einen Zwischenhalt, der die Fortsetzung der Reise impliziert, auch im Sinne einer Lebensreise.

Augé definiert einen Nicht-Ort in seiner Abgrenzung zum Ort also in einer Negation. Die sogenannten Nicht-Orte sind ein Phänomen der Moderne, sie sind weder identitätsstiftend noch beziehungsstiftend, wie es Orte sind.<sup>198</sup> Außerdem weisen sie keine Bezüge zur Geschichte auf und sind dadurch isoliert und abgekapselt von ihrer Umgebung. Unsere Gegenwart, die Augé als Übermoderne bezeichnet und deren wichtigste Kennzeichen für ihn das Übermaß an Raum und Zeit sowie eine steigende Individualisierung sind, ist für das zunehmende Aufkommen von solchen Nicht-Orten verantwortlich.<sup>199</sup> Durch die von Augé konstatierte Veränderung der anthropologischen Parameter Raum und Zeit erfolgt „die Sinnsuche“ nur noch auf individueller Ebene, da es keine festen anthropologischen Bezugssysteme mehr gibt. Die Übermoderne bringt sogenannte Nicht-Orte hervor, an denen komplexe Wirk- und Funktionsmechanismen abgelesen werden können, was der Film *POLUSTANOK* mit der Wahl des Drehortes und seinen formalen und inhaltlichen Entscheidungen auch ästhetisch erreicht. Der Film kann in diesem Sinne als eine Schnittstelle zwischen der persönlichen Geschichte eines jeden, im Sinne seiner Zeitlichkeit und

196 Augé: *Nicht-Orte*, S. 58.

197 Ebd.

198 Michel Foucault fasst unter dem Begriff ‚Heterotopien‘ für sich die Fragilität des Ortes in der Moderne. Eine Situation der Filmrezeption kann nach Foucault durch ihre Struktur als Heterotopie begriffen werden, durch die Öffnung des Raumes des Zuschauers zu einer anderen ‚Welt‘. Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“ (Foucault: *Andere Räume*, S. 39.)

199 Augé: *Nicht-Orte*, S. 38–48.



Abb. 11: POLUSTANOK, 00:02:35 min.



Abb. 12: POLUSTANOK, 00:11:13 min.

Vergänglichkeit (Lebensreise), und der allgemeinen Geschichte, im Sinne der Geschichte der großen Ereignisse, gelesen werden.

Berger und Luckmann definieren den Sinn einer Zeitstruktur für die Konstruktion einer Wirklichkeit der Alltagswelt wie folgt:

Die Zeitstruktur der Alltagswelt hat für mich eine Faktizität, mit der ich rechnen, das heißt auf die ich meine eigenen Absichten abstimmen muss. Ich erlebe Zeit in der Alltagswelt sowohl als fortlaufend, wie auch in Abschnitten. Meine gesamte Existenz in dieser Welt wird fortwährend durch die Zeit reguliert. Sie ist gleichsam in Zeit verpackt. Mein eigenes Leben ist, wie eine Episode in einem regulierten und kanalisierten Strom von Zeit.<sup>200</sup>

Die Zeit ist aber wesentlich mit den Orten verknüpft, an denen sie vergeht: „*Meine* Daten haben jedoch ihren ‚Ort‘ in einer umfassenderen Geschichtlichkeit, und ihr ‚Ort‘ gibt meiner Situation Gesicht.“<sup>201</sup> Wenn sowohl der Ort zunehmend zum Nicht-Ort wird als auch die Vergangenheit entgleitet und nicht reflektiert wird, ‚verlieren‘ die Menschen ihr Gesicht, weg vom Individuellen und Persönlichem hin zu einer universellen Maske, einem Zustand, der sie mehr denn je zu charakterisieren vermag. Das Universelle ist auch das, was hier den Regisseur zu interessieren scheint, so als ob der gemeinsame Ort und die gemeinsamen Ereignisse der Geschichte all die Individualität weggewischt hätten. Während Loznitsa mit seinem Film eher die Ausblendung und Verdrängung der Gegenwart wie auch der Vergangenheit als ein Kennzeichen der russischen oder

200 Peter L. Berger / Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, aus d. Engl. v. Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 30.

201 Ebd.

postsowjetischen Gegenwart formuliert, geht es Augé um ein anthropologisches Phänomen der Übermoderne.

In Loznitsas Film sitzt der junge Mann (Abb. 11) über seine Knie gebeugt, in sich eingerollt, das Gesicht in den Händen vergraben. Der runde Rücken hebt und senkt sich ganz leicht durch die Atmung. Die Körperhaltung, die kurzen Haare, ein schutzloser heller Nacken können sowohl als Geste des Gebets als auch der Reue interpretiert werden.<sup>202</sup> Die Körperhaltung kann immer als ein Versuch gedeutet werden, sich in Beziehung zum jeweiligen Ort zu setzen. Die unbequemen Sitze, die nicht zum Schlafen konstruiert worden sind und deren Lehnen ein gemütlicheres Hinlegen unmöglich machen, unterstreichen die Struktur eines Nicht-Ortes, in dem es keinen wirklichen Platz für einen Menschen gibt, da diese Sitzgelegenheiten nur für kurze Aufenthalte während einer Durchreise geschaffen sind. Jampol'skij geht weiter und formuliert über einen anderen Schlafenden: „Sein Körper ist nicht in der Lage, sich in den Ort einzuschreiben, diese Einschreibung passiert erst durch die Kamera, die seinen Körper in einer Komposition anordnet.“<sup>203</sup>

Diese Einstellung (Abb. 12) thematisiert ebenfalls die Verwischung der Grenze zwischen dem Menschen und seiner Umgebung, vielmehr ihre Verschmelzung. Es ist ein beidseitiger Vorgang – der Mensch ist ein Teil von seiner Umgebung und die Umgebung wird vom Menschen in Form einer Wirklichkeitskonstruktion verinnerlicht. Ein Kopf ist eingequetscht in die Ecke, zwischen Taschen, Jacken, Säcken ragt eine zerknüllte Zeitung hervor, die hier zur Polsterung umfunktionalisiert wird und einen Verweis auf Zeit, Zeitvergehen und die Ereignisse, von denen die Zeitungen berichten, herstellen soll. Das vom Körper losgelöste Gesicht wird von der Hand gehalten, die Gesichtshaut ist verzogen. Man kann den Körper gar nicht nachverfolgen, das Gesicht schwebt, thront auf einem schwarzen Haufen vor einem grauen Hintergrund, der mit dem Menschen eine Einheit zu bilden scheint. Die Wand dient als Lehne, als etwas, worauf man sich abstützen kann, der schwarze Mantel als Decke oder Schutz. Das Bild ist ähnlich wie das vorherige flächig und hat kaum Tiefe, die kurze Brennweite verkürzt die Abstände der Personen und Gegenstände zueinander, klebt sie zusammen.

202 Vgl. Oksana Bulgakowa: *Fabrika žestov*. Moskva: NLO 2005.

203 Michail Jampol'skij: *Žest umeršego i spjaščego ili žest do žesta i posle žesta, Ot slov k telu: Sbornik statej k 60-letiju Jurija Civ'jana*. Moskva: NLO 2010, S. 443.

### 4.3 Zeit-Bilder der Ereignislosigkeit

Hinter den schwarzen Fenstern saust der Wind, man hört einen sich nähernden und dann vorbeifahrenden Zug. Im Wartesaal ein Schnarchen und das Summen einer Fliege – wie in allen Filmen Loznitsas ist dies eine aufwendig konstruierte Toncollage, die die Atmosphäre der Bilder stützt und ein ‚Weltbild‘ zum Ausdruck bringt. In diesem Film, in dem die Menschen ausschließlich schlafen – fast wie im verzauberten Königreich im Märchen, in dem die Zeit durch den Zauberspruch einer Fee angehalten worden ist –, fungieren neben der Unbeweglichkeit der Menschen und ihrer auraartigen, leuchtenden Atmung die Stille und die sie einschneidenden Geräusche als einzige Indizien für ein Vergehen der Zeit.

Gilles Deleuzes Begriffsbildungen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild ziehen eine Trennlinie zwischen dem klassischen Erzählkino und dem italienischen Neorealismus der Nachkriegszeit, der den Zuschauenden mit zahlreichen Authentisierungsstrategien den Eindruck des unmittelbaren Erlebens ermöglichte. In jener Bewegungslosigkeit wird etwas anderes offenbar. Wie Jurij Murašov zusammenfasst, sind Deleuzes Zeit-Bilder

Filmbilder, deren visuelle und akustische Elemente nicht mehr auf die narrative Explikation eines Sujets hin organisiert sind. Diese komplexe Multiperspektivität des filmischen Zeit-Bilds als Wahrnehmungsbild und virtuelles Bewusstseinsbild, in dem Erinnerungs-, Wunsch- und Traumelemente gleichermaßen eingelagert sind, bringt Deleuze dazu, von filmischen Kristall-Bildern zu sprechen. In der kristallinen Struktur der filmischen Zeitbilder erscheint das manifeste, aktuelle Filmbild immer schon durch virtuelle Bewusstseinsbilder, durch Erinnerungs-, Wunsch- und Traumbilder überlagert und zerbrochen, die je nach Perspektive der Figuren im Film und der „lesenden“ Zuschauer in ihren Konturen und Wirkungen sichtbar werden.<sup>204</sup>

Zeit-Bilder lassen sich demnach in ihrer Ununterscheidbarkeit charakterisieren – zwischen dem inneren Bild der Rezipierenden und dem tatsächlichen Bild. Die suchende Energie geht weg vom indirekten Bild der Zeit in der Bewegung hin zum reinen Zeit-Bild, in dem Raum und Zeit als Filmdimensionen ihre Autonomie zurückbekommen, vermittelt über Montage oder Komposition durch Sujet, Aktion und Affekt. In Andrej Tarkovskijs Filmen manifestiert sich die von Deleuze beobachtete Verkettung. In ihr gleiche der Filmautor einem Bildhauer,

204 Jurij Murašov: Sozialistische Politik, osteuropäisches Kino und Deleuzes Filmphilosophie. In: Ders. / Natascha Drubek-Meyer (Hrsg.): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, S. 1–20, hier S. 14.

der aus dem „riesengroße[n], ungegliederte[n] Komplex der Lebensfakten“<sup>205</sup> aus ihrer Zeit ein Werk meißelt und damit den Zuschauenden zwar keinen Fluss, aber einen Anschluss an einzelne „verlorene, verpaßte oder noch nicht erreichte Zeit“-Fragmente und in ihnen versiegelte Erfahrungswelten ermöglicht.<sup>206</sup> Diese werden abseits eines Spektakels, in Stille und Leere in einer Konzentration möglich, in der Umkehrung zu einer Ereignislosigkeit. Verstanden als Beziehung von Geschichte und Wahrnehmung erweisen sich sowohl das Zeit- als auch das Bewegungs-Bild als Konzepte, als parallel nebeneinander existierende Bild-Arten oder Bild-Politiken.

In POLUSTANOK ist es nicht der Zug mit der ihm anhaftenden Revolutionssymbolik, der die Menschen endlich aus dem Schlaf reißt, sondern es ist die einschläfernde Erwartung seiner Ankunft. Der Zug wird im Film nie gezeigt und nur akustisch vernommen, er bleibt letztlich imaginär, wie die Hoffnung auf einen neuen Tag, aufs Vorwärtskommen und einen Neubeginn. Das, was im und um den Film geschieht, ist die bleibende, utopische Frage als einzige vertretbare Haltung des Autors, zwischen der leisen Hoffnung auf etwas und der latenten Bedrohung, durch ein Nichts vereinnahmt zu werden.<sup>207</sup>

Jenseits einer Bewegung und jenseits eines Ereignisses vergeht die Zeit in POLUSTANOK in einer völligen Passivität. Jampol'skij verweist auf Emmanuel Levinas, indem er von einer „Passivität der Zeit“<sup>208</sup> oder dem „Herausfallen aus einer intentionalen Aktivität“<sup>209</sup> spricht, die sich in POLUSTANOK in einer besonderen Ästhetik entfaltet, genau an der Grenze zwischen dem Gezeigten und dem ‚Zeigbarem‘ bzw. dem, was sich jeglicher Darstellung, jeglichem Zeigen entzieht und in dieser visuellen Unausgesprochenheit und Ambivalenz empfangen und decodiert werden kann. Levinas hinterfragt die Unzertrennlichkeit des Subjekts von Wissen, Erscheinen und einer Intentionalität:

Aber können nicht doch Bedeutungen von jenseits des *sein* her sich zeigen – Bedeutungen, die nicht Leuchten und Erscheinen bedeuten – und sei es auch um den Preis, das sie sich in ihrer Manifestation schon verraten, indem sie durch ihr Erscheinen die Erscheinungsformen des *sein* bekleiden, darin jedoch an die *Reduktion* appellieren? Erschöpft die Tatsache des sich Zeigens den *Sinn* dessen, was sich zwar zeigt, was aber

205 Andrej Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, aus d. Russ. v. Hans-Joachim Schlegel. Berlin: Ullstein 1986, S. 67.

206 Ebd.

207 In diesem Zwiespalt ist auch das erhabene Gefühl, von dem Lyotard sprach, begründet. Vgl. Kap. II.2.

208 Jampol'skij: *Žest umeršego i spjasčego ili žest do žesta i posle žesta*.

209 Ebd.



Abb. 13: POLUSTANOK, 00:14:18 min.

als Nicht-Theoretisches nicht als Zeigen ‚funktioniert‘, nicht als Zeigen bedeutet? Wo ist der Rest anzusiedeln, der weder das ist, was sich zeigt, noch die Enthüllung selbst ist – die Offenheit oder Idee oder Wahrheit dessen, was sich zeigt?<sup>210</sup>

Für Jampol'skij ist die Geste der Schlafenden genau in dem Maße interessant, in dem sie etwas von diesem „Rest“, von dem Levinas spricht, offenlegt und die

Metamorphose des Bewusstseins vor dem Bewusstsein, also in der Art der Einschreibung des Körpers in den Ort, seine Beziehung zum Raum, in den Formen der Passivität, von der Levinas sprach, als die Geste noch nichts nach außen sendet, eher sie spielt, posiert, bedeutet und ein reiner Effekt ist, eine Schutzlosigkeit und ein Versinken.<sup>211</sup>

Die Distanziertheit des Menschen von der Welt und dem Sein, die mit dem Gefühl der Müdigkeit eintritt, der gänzlichen Passivität und der Ruhe in sich, mündet in den Schlaf als Weigerung, am Leben teilzunehmen.

In folgender Einstellung sieht man eine völlig in sich zusammengesunkene Frau. (Abb. 13) Während ihre Kleidung und ihr Körper sowie die Bank, auf der sie im Sitzen schläft, in der Unschärfe verschwimmen, ragt ihre Hand aus der dunklen Kleidung hervor. Ich erkenne die Umrisse des Kragens und des Kopftuchs, ebenso die Schuhe, während der Oberkörper in dieser Kameraperspektive nahezu vollkommen verschwunden ist.

Im Filmzusammenhang deute ich die Unschärfe als eine Absage an die klassische Logik, die sich wesentlich durch die zwei Zustände ‚wahr‘ und ‚falsch‘

210 Emmanuel Lévinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, aus d. Franz. v. Thomas Wiemer. Freiburg: Alber 1998, S. 153–155 (Herv. i. Orig.).

211 Jampol'skij: *Žest umeršega i spjaščega ili žest do žesta i posle žesta*.

auszeichnet. Die Unzulänglichkeit dieser beiden Kategorien bei vagen und ungenauen Vorlagen, wie es Menschen und Ideen sind, liegt auf der Hand. Je komplexer die Phänomene, desto unschärfer ihre Konturen, will so eine Kamerasprache andeuten.

Ebenso bilden die Grundfarben Schwarz und Weiß, aber auch die Grauwerte einen über das Visuelle hinausgehenden Antagonismus ab. Die antithetische Gegenüberstellung von Dunkelheit und Licht, auch ihre Verschmelzung in jeder einzelnen Einstellung, können mit ihren vielfältigen Konnotationen aus der kulturphilosophischen Perspektive analysiert werden.

Die Mehrdeutigkeit oder Ambiguität der Interpretation, die sich aus der unscharfen und stummen Präsenz ergibt, ist vom Regisseur intendiert und erarbeitet.

#### 4.4 Die Geste des Schlafenden

Jede Art der Aktivität wird beim Dokumentarfilm dazu benutzt, den Menschen über seine Tätigkeit zu charakterisieren. Auch unabhängig von einer Darstellung im Film wird durch die Entscheidung für eine Arbeit, Ausbildung, Familie etc. aus einem potenziell möglichen Menschen ein realer Mensch.<sup>212</sup> Während Schlaf, als physiologisches Bedürfnis von der Sorge und der Last des Lebens Abstand zu nehmen, klar umschrieben werden kann, lässt sich seine Darstellung in *POLUSTANOK*, insbesondere die Schatten, die Schwärze sowie die partielle Unschärfe, als subtile Technik begreifen, die Loznitsa wählt, um den schlafenden Menschen aus seiner Individualität herauszuschälen. Die Last der Verantwortung, die zum Menschsein dazugehört, fällt im Schlaf von einem Menschen ab. Der Schlafzustand fungiert somit als eine Rückzugsklave vor der Last, ein Mensch zu sein, mit all den dazugehörigen Pflichten und Verantwortlichkeiten.

Das Existieren ist dabei unweigerlich an Prozesse wie Wahrnehmen und Auffassen, Glauben, Gewissheit und Vermuten gebunden, die den Menschen zunächst als einen seiner Welt nicht sicheren voraussetzen, der sich im Grunde erst einer Welt *versichern* muss. Diese Unsicherheit und Ungewissheit, ja Rätselhaftigkeit kennzeichnet die ästhetische Bearbeitung der Welt in *POLUSTANOK* – mit der Unschärfe der Darstellung, mit der ungegenständlichen Schwärze, die Teile der Gesichter versteckt und das Stationshäuschen zu vereinnahmen droht.

Schlaf kann somit als Kapitulation vor der Verantwortung, auch vor dem Bewusstsein für die Geschichtlichkeit einer jeden Situation, interpretiert werden.

212 Handeln und nicht Funktionieren ist für Arendt der Dreh- und Angelpunkt der Differenzierung, also der Individualität, also der Unterscheidbarkeit vom Anderen. Vgl. Arendt: *Vita Activa*, S. 410.

Dabei ist das konkrete Hier und Jetzt der Punkt, von dem aus der Mensch die Welt wahrnimmt. Und wenn dieser Punkt nicht näher definiert werden kann, verschwimmt auch die Richtung, in die dieser imaginäre Zug, auf den die Menschen warten und der stets vorbeifährt und nie zu sehen ist, ihn bringen soll.

Das Motiv des Wartens wiederholt sich in den Filmen Loznitsas – sowohl als Zustandsbeschreibung als auch als Metonymie für ein Gefühl der Zeit an einem Nicht-Ort. Für ihn scheint dieses Motiv wichtig zu sein, denn auch ein weiterer Film, PEJZAŽ, zeigt wartende Menschen an einer Bushaltestelle in der Provinz. Sowohl die Bushaltestelle als auch ein Stationshäuschen entsprechen den von Augé aufgestellten Kriterien für Nicht-Orte voll und ganz.<sup>213</sup> Aus dieser Perspektive lässt sich auch das Motiv des Wartens interpretieren. Das untätige Warten im Film kann als ein Phänomen von sozialer Anpasstheit gedeutet werden, als ein passives Annehmen der Gegebenheiten, ohne einen wie auch immer gearteten Willen, auf sie aktiv Einfluss auszuüben.<sup>214</sup>

Mit dem Rückzug aus der Welt in die unantastbare Intimität der Innerlichkeit scheinen die Menschen dem Leben und der Anwesenheitspflicht zu entkommen. Schlaf kann damit als ein Grenzzustand oder als ein Übergangszustand vom Wachsein und von der Realität hin zur Passivität oder zum Tod definiert werden.

Ebenso kann auf die im Film angedeutete Verschmelzung der Sphären des Privaten und des Öffentlichen hingewiesen werden, die eine Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Nicht-Ort und dem Bewusstseinszustand der Menschen markiert. Dabei lassen sich die Körperhaltungen, die die schlafenden Körper einnehmen, mit einigen Bildmotiven aus der Schule des russischen Realismus in Verbindung bringen: wie die Schlafenden sich in die vorformatierten Sitzbänke hineinquetschen; wie sie sich an die Wände, an ihre Nachbarn oder auf ihre Gepäckstücke lehnen; in der versuchten Entspannung ihrer Körper- und Gesichtsmuskulatur, sobald die Müdigkeit über den Repräsentationsmodus des eigenen Körpers gesiegt hat und die als Druck oder auch als Halt empfundene Präsenz des gesellschaftlichen Apparates nachgelassen hat.

Die Körperhaltungen sind vordergründig physiologische Gesten, die menschliche Erschöpfung zeigen. Innerhalb der filmischen Diegese erfüllen sie zusätzlich die Funktion der Metonymie, in der die unmotivierten Geste für das Formulieren

213 „Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck ‚Nicht-Ort‘ zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“ (Augé: *Nicht-Orte*, S. 96.)

214 Vgl. Dubin: *Gesellschaft der Anpassten*.

einer Frage benutzt wird, um auf die prägende Einwirkung des erschöpfenden Lebens, aber auch des Ortes auf das Individuum hinzuweisen.<sup>215</sup>

Aus der soziologischen Perspektive verweisen Berger und Luckmann auf eine prägende Einwirkung durch die Gesellschaftsstruktur: „Auch die Art, wie der Organismus tätig ist – Expressivität, Gang, Gestik –, trägt den Stempel der Gesellschaftsstruktur.“<sup>216</sup>

Diese trage in Russland paternalistische Züge, verkörpert durch den Staat, seinen Allmachtanspruch sowie die damit einhergehende Verfügungsgewalt über die Menschen, wie kritisch von Soziologen und immer wieder brachial von Aktionskünstlern zum Ausdruck gebracht wird.<sup>217</sup> Wenn man sowohl die reale Geste als auch ihre Vermittlung im Dokumentarfilm nicht nur als Träger einer gewissen sprachlichen Bedeutung fasst, sondern vielmehr als eine motivierte wie auch unmotivierte (ziellose oder unbewusste) körperliche Haltung und Regung, ermöglicht diese Erweiterung des Begriffs, nicht nur Aussagen über den inneren Zustand des Menschen als Träger der Geste zu treffen, sondern auch über seine Präsenz oder Stellung innerhalb des gesellschaftlichen Systems, wie sie sich dem Regisseur darstellt.

Oksana Bulgakowa spricht in ihrem Buch *Fabrik der Gesten* von einem „körperlichen Code der sozialen Unterschiede“:

Die Gesellschaft wird seit jeher als Körper dargestellt, in welchem unterschiedliche soziale Gruppen (Aristokraten, Geistliche, Bauern, Händler, Studenten) mit Hilfe verschiedener Organe dargestellt sind. Diese Gruppen bilden besondere ‚gestenbasierte Gemeinschaften‘. Ihre Körpersprache bildet die Basis für eine Gruppenidentifikation und drückt zugleich eine Hierarchie aus, die zwischen den Gruppen besteht. Eine

215 Metonymie, etymologisch aus dem griechischen *μετωνυμία*, *meta* und *onoma*, bedeutet in etwa ‚Ersatzbedeutung‘. Monaco definiert eine filmische Metonymie als „eine rhetorische Figur, in der ein assoziiertes Detail oder eine assoziierte Vorstellung benutzt wird, um eine Idee zu evokieren oder einen Gegenstand darzustellen“. (James Monaco: *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 177–178.)

216 Berger / Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 30.

217 Am 10. November 2013, dem Tag der Polizei, nagelte der Aktionskünstler Pëtr Pavlenskij sich an seinem Hodensack am Roten Platz in Moskau fest. Laut seiner eigenen Auskunft soll die Aktion als Metapher einer Apathie, von politischer Indifferenz und steigendem Fatalismus der heutigen russischen Gesellschaft verstanden werden. „Keine Beamtenwillkür, sondern das Festhalten an den eigenen Niederlagen und Verlusten nagelt uns an den Pflastersteinen des Roten Platzes fest und macht aus Menschen eine Armee von apathischen Ausführenden, die geduldig auf ihr Los warten.“ (Nikita Belogolovcev: Chudožnik Pavlenskij ob "jasnil smysl svoej akcii na Krasnoj Ploščadi. Prjamoe vključenije posle ego osvoboždenija. In: *Tv.rain*, 11.11.2013. [http://tvrain.ru/articles/hudozhnik\\_pavlenskij\\_objasnil\\_smysl\\_svoej\\_aktcii\\_na\\_krasnoj\\_ploschadi\\_prjamoe\\_vključenije\\_posle\\_ego\\_osvoboždenija-356399/](http://tvrain.ru/articles/hudozhnik_pavlenskij_objasnil_smysl_svoej_aktcii_na_krasnoj_ploschadi_prjamoe_vključenije_posle_ego_osvoboždenija-356399/) (Zugriff am 10.08.21).)



Abb. 14: POLUSTANOK, 00:05:47 min.



Abb. 15: POLUSTANOK, 00:04:17 min.

einstudierte Haltung oder ihr Fehlen, der Gang, die gelernte Art zu sitzen, eingepflegtes Wissen über erlaubte und nichterlaubte physiologische oder emotionale Äußerungen, die Art zu essen und des Körperkontaktes spiegeln soziale, Gender- und Altersunterschiede wider. Theater, Malerei, Fotografie und Film bilden einen Rahmen für diese Abstufung der Gestensprache, klassifizieren den Ausdruck der sozialen Hierarchie in Körperausdrücken, indem sie die kulturellen Unterschiede unterstreichen, die in der Gesellschaft vorherrschen.<sup>218</sup>

Während Bulgakowa sich in ihrem Buch auf die Geste in der Malerei, im Theater und in inszenierten Filmrealitäten aus einer kultur- und sozialgeschichtlichen Perspektive konzentriert, können Gesten und Körperhaltungen in einem Dokumentarfilm als verinnerlichter Ausdruck eines Systems interpretiert werden, im Sinne einer Deformation.

Unter den Schlafenden in POLUSTANOK überwiegen ältere Menschen, dennoch findet sich auch ein Kind, dessen Pose in zwei Einstellungen – als einzige zuerst in einer Nahen und dann in einer Totalen – aufgelöst wird, beinahe so, als ob die Kamera zwei Mal hinschauen muss, um wirklich zu erfassen. In der Montage folgt diese (Abb. 14) nach oben hin offene Einstellung auf die des in sich gekehrten Greises, der seinen Kopf auf seine abgearbeiteten Hände stützt. (Abb. 15)

Die gegensätzliche Energie dieser beiden Einstellungen, die in der Montage gesteigert wird, lässt sich am ehesten mit Antonymen wie Vergangenheit und Zukunft, Sorge und Unbeschwertheit ausdrücken. Das Gesicht des Kindes sowie der kahle Kopf des Alten sind überflutet von Licht, die Haptik der glatten und prallen Haut korrespondiert mit dem kahlen Schädel des Alten. Der größte Kontrast entsteht durch die gegensätzliche Ausrichtung der Körper – der des Kindes richtet sich nach oben auf, der des Alten sackt nach unten zusammen. Während

218 Bulgakowa: *Fabrika žestov*, S. 43.

der Alte sich selbst stützen muss, findet das Kind im Schoß der Mutter einen stabilen Halt. Die sich so einstellende Konfrontation ist ein Ergebnis der Montage und kann einerseits als Blick auf die Vergänglichkeit des Lebens gedeutet werden, andererseits als unterschiedliche Blickrichtungen auf das Leben, das vor oder hinter einem liegt.

Der gebeugte Rücken als Metapher von Last und Unterdrückung findet sich in zahlreichen Motiven des russischen Realismus:

Die naturalistische Malerei der Peredvižniki bietet eine Vielfalt der gebeugten Rücken der Menschen aus den niederen sozialen Schichten und der geraden Rücken aus den gehobenen Schichten, indem sie die einfache Opposition ‚gerader Rücken – buckeliger Rücken‘ wie ‚Unterdrücker – Unterdrückter‘ ausarbeitet.<sup>219</sup>

Obschon in Loznitsas Film keine konkrete Person, die für die Unterdrückung verantwortlich ist, ausfindig gemacht werden kann, transportieren die Bilder die Last und den Druck, dem der Dargestellte sich beugt.

Oksana Bulgakowa hält fest, dass das Kino – als Kunstform und Massenmedium zugleich<sup>220</sup> – das eigentliche System der Kodierung der Gefühle festigte, die in den nicht motivierten, beiläufigen Gesten wie Liegen, Stehen, Sitzen oder Gehen zum Ausdruck kommen, wenn es nicht gar das eigentliche Interesse an der Lesbarkeit des Körpers weckte, daran, seine Körpersprache außerhalb der verbalen Sprache zu erforschen.

Schlaf gehört zu den natürlichsten, animalischen Bedürfnissen des menschlichen Organismus. In POLUSTANOK zeigen die Bilder gekrümmte Rücken, von sich gestreckte oder in sich gerollte Gliedmaßen, gebeugte und Halt suchende Köpfe. Es ist auch ein Zustand völliger Kontrollaufgabe – Menschen im Schlaf scheinen wahrhaftig zu sein, denn sie repräsentieren nichts als sich selbst, erfüllen keine Rolle, sind zeitgleich bei sich und doch woanders. Ihre Muskeln sind entspannt und locker, der Kopf baumelt hin und her, der Wille, der sonst für eine aufrechte, stolze Haltung, einen geraden Rücken sorgt, ruht. So als ob der Schlaf jene oberflächlichen Schichten des Kommunikativen und damit auch des Sozialen, im Sinne vom nach außen Gerichteten, vom Menschen abtragen würde. Durch die Häufung der Bilder, Menschen und ihrer Posen entsteht die Frage nach einer gewissen Ursprünglichkeit und Intimität. Michail Jampol'skij

219 Ebd., S. 52.

220 Vor allem die frühe russische Avantgarde und u. a. die Futuristen propagierten ein Kino, das ausschließlich aus den Körper als Ganzes ersetzenden, metonymischen Bestandteilen aufgebaut war.

spricht in diesem Zusammenhang von „einer besonderen intimen Beziehung des Dokumentarfilms zur unbewussten Spontaneität der Menschen“.<sup>221</sup> Ich verstehe darunter das stete Bemühen des Dokumentarfilmregisseurs, das ‚Echte‘ im Sinne eines ‚Unverstelltem‘ mit der Kamera aufzuspüren. Jampol’skij fährt fort:

Die Geste des Schlafenden – die Bewegungen seines Körpers und seine Posen, die er annimmt – ist nicht auf Kommunikation ausgerichtet, er teilt niemandem nichts mit, und er hat in diesem Sinne keine intentionale Aktivität, keine Gerichtetheit auf ein Objekt und entsprechend auf einen Sinn. Vor uns ist ein Mensch, der in keine Aktivität verwickelt ist, die jeder kulturellen und sinnvollen Geste vorausgeht, dazu auf eine wunderliche Weise sonderbar expressiv.<sup>222</sup>

Jampol’skij unterscheidet in seiner Beschreibung nicht klar zwischen der Geste als solcher und ihrer Darstellung im konkreten Film. Die expressive Kraft, die er wahrzunehmen glaubt, resultiert jedoch nicht aus der Geste allein, sondern vielfach aus ihrer bewussten kameraspezifischen Darstellung (visuell und akustisch) und ihrer Verortung. Und dennoch hat die gewöhnliche Aktivität, die Arbeit der Menschen, der sie gerade eben noch nachgegangen sind und die sie müde gemacht hat, Spuren hinterlassen. Besonders deutlich davon erzählen die Hände und die Gesichter, die durch die Beleuchtung oft die hellsten Punkte in der Bildkomposition sind und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Gesichter sind von vielen Falten gezeichnet, diese wirken aber durch die Kameraoptik und die Unschärfe wie kaschiert. Menschen und ihre Konturen schimmern fast, unbedeutamere Details wie die Hautoberfläche oder die Qualität der Stoffe und Kleider werden verwischt. So eine Ästhetik unterstreicht einerseits die räumliche und mentale Distanz des Kameramanns zu seinem Objekt. Sie ist demütig und respektvoll zugleich. Während

eine bewusste Geste die Funktion einer Rüstung erfüllt, die ein Subjekt über sich zieht, sich hinter der Bedeutung der Zeichen versteckend, die sein Körper setzt. Ein Schlafender hat diese Rüstung nicht, er ist dem Blick des anderen ausgeliefert. Diese unkontrollierten Körper geben ein Bild der vollkommenen Schutzlosigkeit und völligen Öffnung ab.<sup>223</sup>

221 Jampol’skij: *Žest umeršego i spjaščego ili žest do žesta i posle žesta*, S. 439–440.

222 Ebd.

223 Ebd.



Abb. 16: POLUSTANOK, 00:09:59 min.



Abb. 17: POLUSTANOK, 00:10:21 min.

Die Zeit, die die Schlafenden umhüllt, hat beinahe eine faktische Konsistenz.<sup>224</sup> Sie hinterläßt Spuren, zeichnet und prägt die Bilder, so Tarkovskij, weil ein Filmbild aus der Beobachtung des Phänomens in der Zeit entsteht.<sup>225</sup> Der Kopf des Schlafenden (Abb. 16) ist ganz nach hinten gefallen, man sieht die Nasenlöcher und die Vorderzähne durch den eingefallenen Mund, der sich im Schlaf geöffnet hat – nicht intentional, um etwas zu sagen oder etwas zu essen, sondern aus der Muskelentspannung heraus. Man sieht schwere Atmung, die Hände halten sich fest, und die Kleider bilden ein mehrschichtiges Korsett aus Lederjacke, Sakko und Hemd mit Kragen.

Die Stofffalten werfen Schatten der Lebendigkeit, der eben noch stattgefundenen Bewegung. Plötzlich hebt sich der Kopf, ein müdes Gesicht zeigt sich, mit geschlossenen Augen und tiefen nasolabialen Falten. Die rechte Gesichtshälfte bleibt im Dunkeln, der Kopf verschwimmt mit dem schwarzen Rand der Kadrage. (Abb. 17) Ein Mensch, der nicht kommuniziert, trifft auf einen Regisseur, der ebenfalls nicht kommunizieren will. Dieses dem Blick eines Anderen Ausgeliefertsein werde ich wiederum als extreme Zuspitzung einer inneren Haltung von Loznitsa: Als Filmemacher möchte er dem Aufgenommenen einerseits so wenig wie möglich von seiner Autorensicht hinzufügen und sie andererseits im Bewusstsein seiner Ästhetik gestalten. Dabei geht es ihm nicht um disruptive Regieanweisungen, Lichteinsatz oder Fragen, sondern um ein Innehalten an der Schwelle zwischen dem Wahrnehmen und Gestalten. Eine zutiefst feinstoffliche, ästhetische Angelegenheit.

224 Vgl. Andrej Tarkovskij: Zapečatlennoe vremja. In: Ders.: *Archivy, dokumenty, vospominanija*. Moskva: Podkova, Ėksmo 2002, S. 166–169.

225 Ebd.



Abb. 18: PEJZAŽ, 00:01:08 min.

## 5 Warten auf ... in PEJZAŽ

Die ersten sechzehn Minuten des Films zeigen Landschaftsaufnahmen, verlassene und bewohnte Häuser, rauchende Kraftwerke, Zäune und Wege. Die langsamen Schwenks rhythmisieren das statische Gewebe und verdeutlichen die ästhetische Operation, die durch Bewegung die Statik des Raums spürbar macht. Die stillen Totalen ähneln Gemälden, die von dem Einen ins Nächste übergehen, ohne Anfang und ohne Ende. (Abb. 18)

Die Schnittstelle zwischen zwei Einstellungen ist eine verlängerte und in die Bewegung integrierte Schwarzblende, sie kaschiert den Schnitt nicht, sondern passt ihn dem Rhythmus der Kamerabewegung an, die so ununterbrochen und ungehindert weitergehen kann – Sicht- und Unsichtbarkeitsanordnungen sind Elemente der intuitiv erfassten Dauer, die die Kamera- und Montagearbeit etablieren. Die Schwenks kommen aus einem schwarzen Nichts und werden durch eine langsame schwarze Blende verdrängt. Es ist ein Drängeln zwischen Sichtbarkeit und Abstraktion. Der unaufhörliche Lebensfluss verstärkt den Eindruck der beinahe hermetischen und in sich abgeschlossenen Bewegungsrichtung, eines Drehens im Kreis. (Abb. 19)

Das ästhetische Regime der Kunst lässt sich durch eine „neue Fiktionalität“ charakterisieren, so Rancière in *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Sie „bewegt sich in dieser Landschaft aus Zeichen: sie ist eine neue Art, Geschichten zu erzählen, das heißt zunächst die ‚empirische‘ Welt der undurchsichtigen Handlungen und unscheinbaren Gegenstände mit Sinn auszustatten“.<sup>226</sup> Die Kausalität in PEJZAŽ ist überschaubar – Menschen warten auf den Bus. Darüber hinaus handelt es sich um „eine Gleichsetzung von fiktionalen

226 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. In: Ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 21–74, hier S. 58–59.



Abb. 19: PEJZAŽ, 00:02:35 min.

Konstruktionsweisen“ – sprich der unaufhörlichen Bewegung, die einerseits auf die Bewegung, auf die die Menschen warten, verweist, als auch andererseits auf die Unaufhaltsamkeit des Lebensflusses, mit den „Lesarten jener Zeichen, die der Gestalt eines Ortes, einer Gruppe, einer Mauer, einem Kleidungsstück oder einem Gesicht eingeschrieben sind“<sup>227</sup>.

Die dokumentarische Anordnung ist, wie ich in Kapitel III mit Rancière zeigen werde, kein Widerspruch zur fiktionalen Anordnung – sie ist ihr anderer Pol, „die Bedeutungsmacht, die jedem stummen Ding inhärent ist, und der Vermehrung der Sprachmodi und Bedeutungsebenen“<sup>228</sup>. Dazu gehören die Auswahl der Kommunikationsfragmente; das Schweben des Kamerablicks über die Gesichter hinweg und an ihnen vorbei; ihre potenziell lose und beinahe gleichgültige Aneinanderreihung, die Gestaltungsprinzipien wie Einstellungsgröße oder Anschlussfähigkeit der Bilder und nicht Inhalten untergeordnet ist. Die Handlung des Films lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Menschen warten auf den Bus, der irgendwann kommt. Niemand weiß wann, alle haben sich in diesem Warten eingerichtet. Währenddessen unterhalten sich die Menschen über ihren Alltag, den Ärger in der Familie, fehlende Altersabsicherung, Alkohol und Gewalt. Gerade der fragmentarische Charakter der Sprache, ihre Loslösung von den Sprechenden, das Abgehackte und nicht Fortgesetzte, das Flüchtige des Bildes und der Rede verweigert sich unserem Bedürfnis nach Kontinuität, dem Bedürfnis, gehört und verstanden zu werden. (Abb. 20)

Loznitsa ist, wie schon erwähnt, sowohl als Dokumentarfilm- als auch als Spielfilmregisseur tätig. Somit unterscheidet er für sich genau zwischen zwei fundamental verschiedenen Arbeits- und Erzählweisen. Während seine Spielfilme

227 Ebd.

228 Ebd.



Abb. 20: PEJZAŽ, 00:13:04 min.

zumeist Verfilmungen nach literarischen Vorlagen sind, nehmen seine Dokumentarfilme zumeist nur dann geschichtliche Ereignisse zum Anlass, wenn sie aus Archivmaterial gestaltet werden (mit Ausnahme von MAYDAN). Sie lassen sich eher als ein Innehalten an einer Schwelle verstehen. Denn es geht Loznitsa in keinem der Filme darum, *eine* Wahrheit oder ein geschichtliches Ereignis historisch richtig darzustellen<sup>229</sup> – seine Bilder halten vielmehr fest, *dass* es stattgefunden hat. Und das, was geschehen ist, besitzt ebenso wenig eine Wahrheit oder eine Linearität, wie das, was geschehen *könnte*. Es ist ein anderer Moment, ein Moment der Perspektivierung, der Akzentverschiebung, aber nicht zwangsläufig einer Lüge oder Unwahrheit. Die Fiktion in der einen oder anderen Form ist jeder Realität, der man sich versichern kann, eingeschrieben.

Ohne in Stereotypie und dramaturgische Zwänge eines Spielfilms zu verfallen, agiert das dokumentarische Genre wesentlich freier, indem es keine Illusionen hervorruft, sondern verständliche, ‚bewohnbare‘, erzählbare Strukturen erarbeitet. Dabei zeugt Loznitsas Umgang mit dem Menschen auch in PEJZAŽ von einem Desinteresse an einem individuellen Charakter im Sinne eines Filmhelden.

Obwohl der Regisseur für die Aufrechterhaltung der Trennung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm einsteht, operieren seine dokumentarischen Arbeiten mit jenem ästhetischen Regime, das die strikte Trennung zwischen Wirklichem und Künstlichem überwunden hat. Während in POLUSTANOK das ewige Warten auf

229 Selbst ein Film wie MAYDAN beobachtet die tragischen Ereignisse in Kiew mit Gleichgültigkeit und Ruhe. SOBYTIE ist ein Found-Footage-Film, der versucht, die russische Revolution aus dem Jahr 1991 Revue passieren zu lassen. Obwohl beide Filme mit Sicherheit ein Ereignis zum Anlass nehmen, wird dieser hinter Loznitsas Ästhetik durchsichtig und tritt zunehmend in den Hintergrund, während ganz andere, kleine, übersehene Zusammenhänge zum Vorschein kommen.



Abb. 21: PEJZAŽ, 00:13:22 min.

einen Zug auf einer beinahe theatralischen Ästhetik und auf einer dichten assoziativen Schicht von Literatur- und Malereimotiven gründet, erscheint das Warten in PEJZAŽ vor allem als Motiv, sowohl als Zustandsbeschreibung als auch als Metapher für ein Gefühl der Zeit an einem Ort, der durch das notwendige Warten überhaupt erst entsteht. Die Aufteilung des Sinnlichen an ihm macht das Ausgeschlossenheit der Wartenden sichtbar – und definiert Warten als eine Körperpraktik des Ausharrens. (Abb. 21) Der Raum (пространство) als Gefäß der Zeit, vielmehr als ein Nebeneinander von Zeitlichkeiten, wird in den Arbeiten Loznitsas zum eigentlichen Protagonisten. Die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, die absolute Tristesse, erscheint in ihrer dichten und lückenlosen Totalität als gegeben. Sie erzeugt kein Gefühl der Versenkung in das Geschehen, sondern lässt eher das Gefühl einer permanenten und flüchtigen Konfrontation mit den Menschen aufkommen, die in ihren Lebensumständen restlos verhaftet, ja vollkommen aufgelöst sind.

Dieses Gefühl beruht auf der stilistischen Entscheidung, eine kurze Brennweite einzusetzen, was die Dichte des Raumes erhöht. Die Entscheidung für diese Kameraoptik verändert die Raumbezüge und formt den Raum. Als der Bus ankommt und sich Enge und Dichte steigern, stellt sich beim Schauen ein Gefühl von Beklemmung ein, so als ob die Luft zum Atmen fehlen würde – die Menschen kleben förmlich aneinander, werden zum Gemenge oder einem undefinierbaren Klumpen, aus dem Gesprächsfetzen, Stöhnen und Zanken akustisch ‚herausragen‘.

Loznitsas Bildaussagen besetzen die Körper, indem sie unausgesprochen allen die Fragen stellen: Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Diese Nähe zum Symbolischen und Metaphysischen verdrängt nicht den vordergründigen, gegenständlichen, situativen, zufälligen Charakter, sondern koexistiert mit ihm in einer fließenden Bewegung. Während der Blick gefordert ist, Gesichter

zu fixieren, diktiert die Bewegung die Zeit, die man hat, um bei einem Gesicht zu verweilen. Die Schärfefverlagerungen während der Schwenks lenken den Blick. Ton wird entsprechend dem Bild fokussiert und wieder zerstreut, nie ist er synchron. Die Bewegung der Kamera verschleiert die Asynchronität (bis auf ein paar Versuche, die den Realitätseindruck verstärken), die beinahe nicht auffällt. Weil die Menschen im Bild nicht offensichtlich sprechen, bekommen ihre Blicke visuelles Gewicht, wie auch ihre Haut, ihre Falten, ihre Verkleidungen, die sie vor der Kälte schützen sollen. Viel mehr fokussiert diese intendierte Asynchronität das aktive Zuhören als das eigentliche Sprechen, die Vorbedingung der Kommunikation. Gerade haben wir einen Dialogzusammenhang aufgespürt und schon wird er von dem nächsten abgelöst, die Fortsetzung eines begonnenen Satzes verhallt, wird wie eine Welle in einem nicht fassbaren Ozean der Bedeutungen, Verständnisse und Missverständnisse fortgespült.

Kommunikationsfragmente sind thematisch ausgewählt, die Gespräche werden von alltäglichen Sorgen und Nöten dominiert, dem Tod, den Beerdigungen und Krankheiten, Verletzungen und Bränden, Alkoholismus, der Wut der Frauen über die stets trinkenden Männer:

- An wenn wollen die denn das verfaulte Fleisch verkaufen? Aufgetaut und wieder eingefroren?
- Woher soll denn die Bevölkerung kommen?!
- Alle weg...
- Es gibt keinen Herrscher?! 92 Traktoren verkauft! Das muss man sich einmal vorstellen! 92!
- Sitzen an der Wand, jung und bildhübsch! Unsere Jungs! Können vor Schmerzen nicht schlafen, das sagen sie ... und ich ertrage es nicht! Ich ertrage es nicht!
- Wie wir früher Angst gehabt haben, so werden wir sie stets auch haben ... ja, so wird das weitergehen...<sup>230</sup>

Die Gesprächsfetzen, die angesprochenen großen Dramen und kleinen Ängste verhalten in der Leere einer Menschenmenge und verweisen neben Flüchtigkeit und Vergänglichkeit auf die Fülle oder sogar Wucht dessen, womit im Alltag jede und jeder ringt. Aber auch auf die zwischenmenschliche Nähe, die weit über einen Small Talk hinausgeht und die die Wartenden verbindet. Die dort wartenden Menschen sind kein Kollektivkörper mehr, keine Gemeinschaft – die Masse hat Gesichter, individuelle Züge, Physiognomien, die der Film für kurze Zeit, es sind Sekunden, passioniert erforscht, um wieder abzugleiten und sie ziehen zu

230 PEJZAŽ, 00:17:36 min.



Abb. 22: PEJZAŽ, 00:50:48 min.

lassen. Sie sind Wartende, durchweg durch diesen Zustand charakterisierbar, der eng mit dem Raum verbunden, ja durch ihn hervorgebracht ist. Sie sind durch die Einheit von Zeit und Raum gezeichnet und verbunden. Zu einem buchstäblichen Gesichtsverlust kommt es erst, als sich die Situation verändert – der Bus kommt und alle strömen auf die Türen zu: Mützen und Schals, Mäntel und Jacken – das Gewusel einer gesichtslosen Masse.

Russische Soziologen sprechen im Hinblick auf die Charakteristiken der Menschen von „einer stabilen Trägheit der Mitte“, die doch treffend das von Loznitsa gefundene Bild der wartenden Menge fasst.<sup>231</sup> In der Montage entsteht der Eindruck, dass viele Busse gleichzeitig kommen und jedes Warten sein Ende gefunden hat, ein jeder wird erlöst und kommt weg. Die anfangs etablierte gleichmäßige, unerschütterliche Bewegung nivelliert den Unterschied zwischen den Landschaftsaufnahmen – Himmel und Erde, Horizonte, Zäune, Läden und Tiere, auch Menschen in der Spiegelung des Fensters. (Abb. 22) So überlagern sich die Ebenen zu einer Gleichgültigkeit oder Gleichheit der Elemente, auf die ich ebenfalls mit Ranciére in Kapitel III noch zu sprechen kommen werde.

Es findet kein Happy End statt, sondern lediglich die notwendige Fiktionalisierung, die die tatsächliche Situation mit Sicherheit verfälscht, sie aber zugleich ästhetisch neu konfiguriert, dramatisiert und kondensiert. Damit übersetzt Loznitsa die sinnliche Präsenz der Menschen an jenem Nicht-Ort in eine Manifestation des kollektiven (Er-)Lebens, dessen Bedeutung in der Rezeption stets neu erarbeitet werden muss.

231 Jurij Levada (Hrsg.): *Die Sowjetmenschen (1989–1991). Soziogramm eines Zerfalls*, aus d. Russ. v. Ulrike Amtmann. Berlin: Argon 1992.

## 6 Aleksandr Rastorguevs Liebende und Kämpfende

Rastorguevs Filmschaffen ist eng mit seiner Herkunftsgeschichte verbunden. Geboren in Rostov am Don studierte er zunächst an der dortigen Staatsuniversität Philosophie, dann an der Staatlichen Akademie für Theaterkunst in St. Petersburg. Bei einem regionalen Fernsehsender in Rostov, wo er als Regisseur angestellt war, wurde ihm und seiner Dramaturgin Susanna Barandžieva wegen der Dreharbeiten zum Film ČISTYJ ČETVERG fristlos gekündigt.<sup>232</sup> Am 31. Juli 2018 wurde Rastorguev während der Rechercharbeiten zu einem Filmprojekt über die private russische Kampfeinheit Wagner in Zentralafrika erschossen, zusammen mit dem Kameramann Kirill Radchenko und dem Journalisten Orhan Džemal.

Die frühe Hinwendung zum Theater und konkreter zu *Theater.doc*, einer unabhängigen und nicht kommerziellen Plattform, die 2002 von namhaften Dramaturgen ins Leben gerufen wurde, ist wesentlich, um Rastorguevs Filmschaffen zu verorten. Die Plattform versteht sich als dokumentarisches Theater, als Schnittstelle zwischen Kunst und alltäglicher, oft schmerzvoller Lebenserfahrung im gegenwärtigen Russland. Sie repräsentiert eine als ‚New Drama‘ bezeichnete Stilrichtung, die sich an die literarische Tradition von Henrik Ibsen, August Strindberg, aber auch von Anton Tschechow anlehnt, und impliziert eine authentische, naturalistische, zugleich auch analytische Erzählweise. Die Stücke von *Theater.doc* basieren auf Zeugenaussagen, dokumentarischen Interviews und Erfahrungen realer Menschen. Sie deklarieren kompromisslos Theater als Kunst und nicht als Unterhaltungsindustrie, ähnlich wie Rastorguev in seinem Manifest ‚reales Kino‘ gegen die ‚Fernsehfabrik‘ verteidigt. 2010 formulierte er für die Filmzeitschrift *Seance* sein *Manifest des natürlichen Films*, in dem er mit der monströsen Fernsehindustrie samt seiner ideologischen Zensur abrechnet und seine Standards der stets schmerzvollen dokumentarischen Ästhetik formuliert. Insgesamt ist Rastorguevs Filmschaffen von einer Passion durchzogen, die nicht vor schmerzlichen Konsequenzen zurückschreckt und spürbare Entbehrungen in Kauf nimmt. Festnahmen und Verhaftungen, aber auch ein Leben im permanenten Ausnahmezustand, knapp am Existenzminimum, ohne verlässliche tragende Strukturen – mit Ausnahme der von Freunden und Familie –, die ein Filmkünstler in so einem feindseligen Umfeld zum Überleben benötigt.

232 Slepcev Sergej: Uvolnenie žurnalistki rostovskoj teleradiokompanii za film o Čečne. In: *Svoboda.org*, 16.07.2001. <https://www.svoboda.org/a/24222203.html> (Zugriff am 10.08.2021).

In seinem ersten Film *RODINA*<sup>233</sup> wird in einer Einstellung ein zerfallenes Gebäude abgerissen, während vor diesem Hintergrund Passanten teilnahmslos durchs Bild wandern. Es ist das Gebäude eines alten Kinos mit dem sprechenden Namen ‚Heimat‘, das dem Abriss zum Opfer fällt. Die abstrakte Idee der Heimat sowie ihre Dekonstruktion wird hier ästhetisch auf wenige signifikante Zeichen reduziert und markiert eine konstante Auseinandersetzung mit seinem unmittelbaren Lebensumfeld sowie seiner persönlichen Funktion oder Rolle darin. Im Abspann wird das wohl bekannteste Gedicht Alexander Puschkins *Der Prophet* vorgetragen, als tragische Vorwegnahme seines nicht enden wollenden Kampfes um Möglichkeiten, Zensur und Widerständen zum Trotz Filme zu realisieren. Die Sehnsucht nach Heimat im Sinne einer zwischenmenschlichen Verlässlichkeit und Geborgenheit artikuliert unter anderem auch der Film *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ*, in dem russische Urlauber an einem Strand ihre Körper und ihr Inneres vor Rastorguevs Kamera entblößen. Bezeichnend ist die Figurenkonstellation von zwei Protagonisten – dem umtriebigen Strandfotografen und der exhibitionistischen Urlauberin Valentina: ein männlich-aktiver, handelnder und sich in Unglück verstrickender Fotograf und eine ‚gescheiterte‘ Möchtegern-Schauspielerin, die der Kamera nichts bis auf ihr inneres Erleben, ihre Tränen und ihren verlebten Körper zu bieten hat. Die Menschen am Strand changieren, über ihre visuelle und akustische Präsenz hinaus, stets zwischen Symbol und Symptom einer alles andere als homogenen gesellschaftlichen Konstruktion. Rastorguev gelingt es nicht nur, die Figur zu erfassen, sondern auch ihr Bezugs- gewebe, wodurch er ihr einen Aussagewert über das individuelle Schicksal hinaus verleiht. Auf die Verstrickung zwischen „mentale[n] Dispositionen“ des Autors und seiner „Figurengestaltung“ weist Jens Eder hin:

Unter den Beziehungen zu Produzenten sind deren mentale Dispositionen als Gründe oder Ursachen der Figurengestaltung relevant. [...] Auf allgemeinere soziokulturelle Kontexte der Produktion und Rezeption bezogen, können Figuren als überindividuelle Anzeichen für Menschenbilder und Mentalitäten verstanden werden.<sup>234</sup>

Um das Überindividuelle im Einzelnen zu entdecken, konzipierten Rastorguev und sein Kameramann Kostomarov zwei dokumentarische Experimente. Es handelt sich um Versuche, die Funktion des Regisseurs als Fremdkörper zumindest

233 *RODINA* (HEIMAT, R 1994, R: Aleksandr Rastorguev).

234 Jens Eder: *Die Figur im Film. Die Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren 2008, S. 151.

aus dem Drehprozess zu eliminieren. Die Filme JA LJUBLJU TEBJA<sup>235</sup> und JA NE LJUBLJU TEBJA<sup>236</sup> entstanden aus Videotagebuchaufzeichnungen unterschiedlicher, zuvor ausgewählter Menschen und formulierten ‚die präziseste Zeugen-schaft der Epoche‘, so Rastorguev:

Der Tod des Autors. Unmittelbarer Zugang zu den Energien. Fragmentarischer Fluss von Fakturen und Gefühlen. Es gibt keinen objektiven Demiurgen mehr, stattdessen gibt es ein sich selbstständig flechtendes Muster, einen wachsenden Busch der bunten Explosion eines Helden. Es gibt nicht mehr den klugen Sammler des Sinns, was es gibt, ist die Naturgewalt des Lebens. Die aus sich selbst heraus sprießt, die innerhalb der Kadrage pulsiert, im Gerippe des Drehbuchs, in den groben Händen des Dramaturgen. Nicht stören. Einfühlsam zuhören. Lenken. Beobachten, wie aus Menschen Schauspieler werden, wie Schauspieler einen Film drehen.

Montage. Nicht zappeln. Mit der Welle gehen. Mit der Kraft des Gefühls. Die Szenen nicht auflösen. Montage erfolgt mit dem An/Aus-Schalter der Kamera. Distanzierte Regie. Es werden Situationen provoziert, in die die Schauspieler reingeworfen werden, und die in diesen Umständen ihr eigenes Ein- und Ausatmen finden müssen, im Einklang mit dem eigenem Organismus, mit Charisma und Wahrheit. Lebenserfahrung und Talent. Festhalten des Erlebens. Wir legen nur die Punkte A und B fest, Anfang und Ende. Die Zeit unterwegs, den Weg selbst, die Art des Fortkommens – wählen die Helden und das Leben. Kammer für die Beichte, persönliches Tagebuch. Kamera als ein Teil des Helden. Drittes Auge.

[...] Das ist die Live-Schaltung des Lebens auf die Leinwand. Die neuen Technologien haben eine neue Kinosprache diktiert.<sup>237</sup>

235 JA LJUBLJU TEBJA (ICH LIEBE DICH, R 2011, R: Aleksandr Rastorguev).

236 JA NE LJUBLJU TEBJA (ICH LIEBE DICH NICHT, R 2011, R: Aleksandr Rastorguev).

237 Aleksandr Rastorguev: Ja tebja ljublju. In: *Seance*, 25.01.2010. <http://seance.ru/blog/ya-tebja-lyublyu/> (Zugriff am 09.08.2021): „Смерть автора. Прямой доступ к энергиям. Фрагментированный поток фактур и чувств. Больше нет объективного демиурга, а есть самоткущийся узор, есть растущий куст цветного взрыва героя. Больше нет умного собирателя смыслов, а есть стихия жизни. Самовозникающая, мятущаяся в рамках кадра, в скелете сценария, в жестких руках постановщиков. Не мешать. Чутко слушать. Направлять. Наблюдать, как люди становятся актерами, как актеры снимают кино. Монтаж. Не мельтешить. Идти по воле волны. По силовой линии чувства. Не раскадровывать сцены. Монтаж через вкл/выкл камеры. Дистанционная режиссура. Провоцируются ситуации, в которые вбрасываются актеры и находят в этих обстоятельствах свой выход и выдох, сообразуясь со своей органикой, харизмой и правдой. Жизненным опытом, талантом. Фиксация проживания. Мы обозначаем только пункты ‚А‘ и ‚В‘, начало и конец. Время в пути, сам путь, способ передвижения — выбирают сами герои и сама жизнь. Кабинка для исповеди, личный дневник. Камера как частичка героя. Третий глаз. Это прямая проекция жизни на экран. Новые технологии продиктовали новый киноязык.“

Unter dem Motto „Filme dir deine Nachricht!“ wurde das anfangs am Alltäglichen und Zwischenmenschlichen orientierte Projekt „Real'nost.doc“ nun zunehmend politisiert und ausgeweitet. Als in einer Moskauer Lagerhalle ein Brand ausbrach und 17 Menschen dabei verunglückten, die meisten davon Kirgisen, beauftragte das Regieteam einen kirgisischen Arbeitsmigranten, einen investigativen Beitrag darüber zu drehen.<sup>238</sup>

Mit einer vergleichbaren Motivation der Selbstermächtigung verteilten Rastorguev, Aleksej Pivovarov und Pavel Kostomarov Equipment an viele Drehteams, die die Protestbewegung in Russland über ein Jahr begleiteten und kleine Videoclips zeitnah im Internet auf unterschiedlichen Plattformen veröffentlichten – als Rohschnitt zum Hauptfilm SROK (2014), der ungefiltert und noch ungeschnitten die Protestanführer und die Verhaftungen der Menschen zeigt. Dokumentarfilm verstanden als eine klare und unmissverständliche Form politischer Aktion im gegenwärtigen Russland, findet eine Entsprechung in der ästhetischen Theorie von Jacques Rancière, auf die in Kapitel III noch näher eingegangen wird.

Der Film ČISTYJ ČETVERG entstand im Rahmen einer Auftragsproduktion des Fernsehsenders Rossija, bei dem Vitalij Manskij, hier als Produzent tätig, damals für die Dokumentarfilmformate zuständig war. Die Dreharbeiten dauerten knapp zwei Jahre, unterteilt in zwei Drehphasen 1999 und 2001. Die Bildmontage dauerte (auch) aufgrund von finanziellen Engpässen fast ein Jahr, die Tonbearbeitung weitere zwei Jahre. Fertiggestellt wurde der Film schließlich in den Jahren 2002/2003. Mitfinanziert wurde er durch die privaten Mittel von Eduard Sagalaev, einem führenden russischen Fernsehjournalisten und Produzenten. Neben der Festivalsauswertung wurde der Film in Deutschland und in Polen ausgestrahlt, ebenso befindet sich eine Kopie des Films in der Kongressbibliothek der USA und im MoMa in New York.

In MAMOČKI und in GORA<sup>239</sup> porträtiert Rastorguev mehrere Generationen einer von Alkohol und Prostitution gekennzeichneten familienähnlichen Gemeinschaft, die aber in ihr Gegenteil verkehrt ist – statt Geborgenheit bietet die erste Bindung die erste Traumaerfahrung. Dabei gibt es eine zentrale, in fast allen Filmen Rastorguevs nachverfolgbare Spur – die Konfrontation der Sehnsucht nach Halt und Schutz in der Familie mit der Brutalität und Pathologie zwischenmenschlicher Beziehungen und ihrer Lebensumstände. Für die

238 Proëkt Real'nost': V poiskach kirgyzov. In: *You Tube*, 01.09.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IOw2V1bkjWI> (Zugriff am 09.08.2022). <https://www.youtube.com/watch?v=IOw2V1bkjWI> (Zugriff am 09.08.2021).

239 GORA (GORA, R 2001, R: Aleksandr Rastorguev).

Herangehensweise von besonderem Interesse waren Knotenpunkte zwischen familiärer und historischer Realität, das Problem des fehlenden Lebensraumes für nicht wettbewerbsfähige, sprich überflüssige, schäbige, kranke, in einer Parallelwelt beinahe hermetisch vom Rest der Gesellschaft abgeriegelte, jeder Sichtbarkeit beraubte Menschen. Das fast schon stereotypische Scheitern oder Versagen der Mutter wird von Rastorguev vor diesem Hintergrund als generationenübergreifendes Trauma interpretiert, das eine nicht funktionierende Kommunikationsstruktur offenbart und das Kind in der Rolle des unschuldigen Opfers verortet, das in menschen- und lebensfeindliche Umstände hineingeboren wird.

### **6.1 Familie zwischen Ideal und Trauma in GORA und in MAMOČKI**

Die ideale Konzeption von Familie als Hort von Geborgenheit und Wärme, Unterstützung und bedingungsloser Annahme wird in Rastorguevs Filmwelt stets mit der realen Erfahrung Einzelner konfrontiert. An ihr zerbricht sie auch.

In jedem seiner Filme zeichnet dieser Regisseur den für ihn offensichtlichen Zusammenhang zwischen der Herkunftsfamilie, ihrer individuellen traumatischen Herkunftsgeschichte und der grundsätzlichen Schwierigkeit ihrer Artikulation. In beiden oben genannten Filmen sind es vorrangig unmenschliche Umstände einer Familiengründung, die alles weitere überschatten. Die Wohnungsnot bzw. der Platzmangel, unter dem die Menschen in GORA aber auch in MAMOČKI zu leiden haben, ist nur einer unter vielen Aspekten dieser Verknüpfung von familiärer und historischer Realität. Denn Familie existiert nicht nur im sozial, rechtlich, marktwirtschaftlich strukturierten Kontext eines Staates, sondern auch als psychosoziales System. In dieser Differenziertheit, die vom Einzelfall erzählt, über dem das Symbolische und Symptomatische des Allgemeinen zum Vorschein kommt, findet sich ein klarer methodischer Verweis auf die filmische Struktur und die thematische Verortung ausgetragener Konflikte der diegetischen Ebene. Hierbei erfüllt die Familie, als kleine Zelle der Gesellschaft, die Aufgabe eines Scharniers, das zwischen privater oder individueller Geschichte und dem großen Narrativ – dem offiziellen Erinnerungsdiskurs<sup>240</sup> – vermittelt, sich in ihm (wieder-)findet, einfügt, sich ihm unterordnet oder dagegen

240 Unter offiziellem Erinnerungsdiskurs verstehe ich eine kollektive und staatlich geförderte Form von Wahrnehmungen historischer Ereignisse im Sinne des Umgangs der Gesamtgesellschaft mit ihrer Vergangenheit. Insbesondere die ‚pass- und nichtpassförmige Erinnerung‘, wie Jan Assmann formuliert, indem sie mit Authentizität und Lüge assoziiert werde, bilde die Basis für das Gründen von Generationengemeinschaften. Vgl. Jan Assmann: *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit*. In: Kristin Platt / Mihran Dabag (Hrsg.): *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 51–75.



Abb. 23: MAMOČKI, 00:12:04 min.

auflehnt. Die Kinder, die selbst Eltern werden, verstehen die familiäre Genealogie im Sinne einer „Abfolge des Lebens in der Zeit“.<sup>241</sup>

Im Film als Konflikt der Generationen aufgelöst (die Alten sollen Platz machen für die Jungen), kommt der Mensch bzw. der Protagonist in der pragmatischen Perspektive über den individuellen Erzählwert hinaus vor allem als Symptom seines Umfeldes und seiner Zeit zum Vorschein. (Abb. 23)

Die Verfremdung des Tons in der Treppenhausszene des Films MAMOČKI legt formal nahe, dass die Filmhelden Figuren sind, die zugleich auch als Kulturphänomene oder Marker für über sie hinaus gehende Sachverhalte in der Realität aufgefasst werden können. Die filmische Diegese eines Dokumentarfilms ist eingebettet in kommunikative und soziale Zusammenhänge, die wiederum vor dem pragmatischen Kontext der Figurenkonstellation in ihrer Vielschichtigkeit lesbar werden.

Rastorguevs Film MAMOČKI ist eine Art dokumentarische Antwort auf den Film MALEN'KAJA VERA von Vasilij Pičul, wie Aleksandr Derjabin<sup>242</sup> formuliert. Während in dem berühmten Spielfilm von 1988 Veras Selbstmordversuch den dramatischen Höhepunkt bildet, wird bei all der Destruktivität in MAMOČKI ein neuer Mensch geboren, und mit ihm keimt inmitten der totalen Negativität eine neue Hoffnung.

241 Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink 2006, S. 26: „Die Genealogie ist die Geschichte der symbolischen, ikonographischen und rhetorischen Praktiken, der Aufschreibesysteme und Kulturtechniken, in denen das Wissen von Geschlechtern und Gattungen oder von der Abfolge des Lebens in der Zeit überliefert ist.“

242 Aleksandr Derjabin / Tat'jana Iensen / Viktor Matizen: Ekaterinenburg – 2002: sopričastnost', ili kompleks diktatora. In: *Old Kinoart*, Mai 2003. <https://old.kinoart.ru/archive/2003/05/n5-article20> (Zugriff am 10.08.2022).



Abb. 24: MAMOČKI, 00:12:28 min.

Die 18-jährige Jul'ka (im Folgenden Julia) und ihr Freund Vanja erwarten ein Kind, aber diese Familiengründung wird von einer unüberwindbaren Barriere zwischen zwei gesellschaftlichen Klassen erschwert. Einerseits ist da das vom Alkohol zerrüttete, prekäre Umfeld in Julias Unterkunft, (Abb. 24) andererseits Vanjas durchschnittliche Mittelschicht-Familie, die zwar – im Vergleich privilegiert – in einem Wohnblock wohnt, mit den eigenen Abstiegsängsten zu kämpfen hat und deshalb auch nichts von dem kommenden Kind und der Mesalliance mit dem ‚gefallenen Mädchen‘ wissen will.

Der Film begleitet das Paar durch die letzten Monate der Schwangerschaft bis hin zur Geburt. Armut und Alkohol sowie der damit einhergehende menschliche Verfall kennzeichnen die werdenden Eltern. Gesellschaftliche Ächtung erfährt das Paar durch Vanjas Eltern und Nachbarn, die ihre mühsam erarbeitete Wohnfläche, ihren Lebensraum gegen ‚die Freundin und ihr Kind‘ erbittert verteidigen, indem sie sie nicht in die Wohnung lassen. Vanjas Mutter verbietet sich jeglichen Kontakt zu ihrem Sohn, sie verurteilt ihn auch für einen Diebstahl, den er nicht eingesteht. In einem Telefongespräch formuliert sie eine hilflose Anklage an ihren ‚missratenen Sohn‘ und appelliert an sein Gewissen.

Eine der Schlüsselszenen in MAMOČKI spielt sich im Treppenhaus ab, als Vanja und Julia versuchen, sich Zugang zur elterlichen Wohnung zu verschaffen. Sie offenbart Wesentliches über die vorherrschende Kommunikationskultur – jeder Dialog verwandelt sich in eine Verkündung der eigenen Version der Realität.<sup>243</sup> Die Charaktere scheinen hermetisch abgeriegelt zu sein von allem Äußeren, und diese Rigidität und Abgeschlossenheit lässt keine Hoffnung auf ein Gespräch

243 Hier ist es legitim zu fragen, ob die Kamerapräsenz diese Tendenz befördert bzw. provoziert, sofern sie augenblicklich aus einer vorfilmischen Realität eine filmische Realität produziert, Situation in Bild umwandelt.

und eine mögliche Verständigung untereinander aufkommen. Die aufwendig gestaltete Tonspur verweist auf dieses stringente Aneinandervorbeireden, was jegliches Hören und Zuhören verunmöglicht. Nachdem die Tür der elterlichen Wohnung zugeknallt wird, ist ein reißender Klingelton zu hören, in diesen mischt sich der hallende, atmosphärische Ton des Treppenhauses, dann kommen grelle, fast schon verzerrte weibliche Stimmen hinzu, die eine bedrohliche Atmosphäre kreieren.

Eine aufgebrachte Nachbarin legt ihren ganzen Schmerz und ihre Wut in die Verteidigung des eigenen Weltbildes, als sie für Vanjas Mutter Partei ergreift. Das Treppenhaus eines Plattenbaus wird zum Ort des Ausgeschlossenseins aus der Gemeinschaft, aus der Gesellschaft der ‚anständigen Leute‘ – die Nachbarin hat eine freie Bühne für ihren Auftritt.

Diese Generation Frauen mit ihren Traumata ist in vielerlei Hinsicht relevant – nicht nur für das Verständnis des Films, sondern für das gesamte Schaffen dieses Regisseurs. Ein bestimmter Generationenzusammenhang<sup>244</sup> begründet jene Solidarität, die sich ihren traumatischen Erlebnisgemeinschaften verbunden fühlt und nur als solche nachvollzogen werden kann. Diese Frauen gehören zu der Generation der Nachkriegskinder, oft aufgewachsen ohne Vater, der im Krieg gefallen oder in einem Lager verschollen war, und mit einer Mutter, die für Arbeit und Kindererziehung in einer Zeit zuständig war, die kaum Raum für Gefühle zuließ. Krieg, Flucht und Vertreibung, Hunger und bitterste Armut, ständige Sorge und harte Arbeit, Überlebenskampf, Verbitterung und Überforderung, Wut auf das Leben und den abwesenden Ehemann und ein zu schnelles Erwachsenwerden waren keine Ausnahme, sondern der nahezu

244 Ich beziehe mich auf Karl Mannheims Arbeit „Das Problem der Generationen“ (1964) zur Konzeptualisierung von historischen Generationsgestalten, sofern seine Gedanken auf die Erfahrungen der sowjetischen Menschen extrapoliert werden können. „Gleichzeitig aufwachsende Individuen erfahren in den Jahren der größten Aufnahmebereitschaft, aber auch später dieselben leitenden Einwirkungen sowohl von seiten der sie beeindruckenden intellektuellen Kultur als auch von seiten der gesellschaftlich-politischen Zustände. Sie bilden eine Generation, eine Gleichzeitigkeit, weil diese Wirkungen einheitlich sind. [...] Alle jene Gehalte und Einstellungen, die in der neuen Lebenssituation unproblematisch weiterfunktionieren, die den Fond des Lebens ausmachen, werden unbewußt, ungewollt vererbt, übertragen; sie sickern ein, ohne daß Erzieher und Zögling davon etwas wüßten. Was bewußt gelehrt, anerzogen wird, gehört zu jenem Bestand, der im Laufe der Geschichte irgendwann und irgendwo problematisch und reflexiv geworden ist. Deshalb ist auch jener Fond, der in der ersten Jugendzeit durch ‚Milieuwirkung‘ einfach einsickert, oft die historisch älteste Schicht im Bewußtsein, die als solche die Tendenz hat, sich als natürliches Weltbild festzulegen und zu stabilisieren.“ (Karl Mannheim: Das Problem der Generationen. In: Amalia Barboza / Klaus Lichtblau (Hrsg.): *Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie*. Wiesbaden: VS 2009, S. 121–167, hier S. 127, 143–144.) In russischer Sprache und ideologisiert zum Thema vgl. o.A.: *Vzaimootnošenie pokolenij v sem' je*. Moskva: Akad. Nauk SSSR Institut soziol. issledovanij 1977.



Abb. 25: МАМОЇКИ, 00:08:35 min.

durchgängige Kontext, das Trauma dieser Generation. Im Sinne der Übersetzung jener Nachwirkungen fungiert die Szene als eine generationenüberschreitende Transferbeziehung, in der dem jungen Paar nicht nur der Zugang zur elterlichen Wohnung verwehrt bleibt, sondern auch der mentale seelische Zugang zum Erfahrungshorizont der Elterngeneration.

Ich war fünf und meine Mutter hatte dreizehn Kinder – ich habe Windeln gewaschen, mit sieben Jahren eine Kuh gemolken und Brot gebacken. Ich war die älteste und war Mutterersatz für andere Kinder. Ich bin keine Frau, sondern ein Bulle. Habe im Stall gelebt mit Ratten. Ja, in einem Stall, damit ich irgendwann diese Wohnung hier, dieses Loch hier bekomme!<sup>245</sup>

Und in der Tat schüchtert dieses ‚eiserne Weib‘ alleine durch seine monumentale körperliche Präsenz ein. (Abb. 25) Die Gestaltung der Szene ist hierfür mitverantwortlich, marode Oberflächen im Hintergrund, hohe Kontraste und Schwarzanteile, die den dramatischen Worten auch visuell Tragweite verleihen.

Ab den 1960er Jahren kam es dazu, dass Menschen tatsächlich Wohnungen vom Staat erhielten. Nach jahrelangem Warten konnten Familien mit Kriegsveteranen bevorzugt Ansprüche auf Wohnraum anmelden. Diese wackeligen, im Eiltempo aus Betonblocks erbauten „Chruščëvki“ haben den Familien einen gewissen Schutzraum, eine Autonomie, um nicht zu sagen Privatsphäre eingeräumt. Der diegetisch wichtige Aspekt des strukturellen Platzmangels verweist auf die grundsätzlich erfahrene Überflüssigkeit eines Menschen, weil es einfach keinen Platz für ihn gibt.

245 МАМОЇКИ, 00:08:40 min.

Wohnfläche will er haben – die haben es mit ihrem Buckel, mit Schweiß und mit Blut erarbeitet, und er will sie einfach so haben!<sup>246</sup>

Die Nachbarin im Treppenhaus steht für die oben beschriebene Generation der Nachkriegskinder jener Mütter, die die unverarbeitete Traumatisierung der eigenen ‚eisernen Mutter‘ weiterleben, selbst wenn keine Notwendigkeit mehr besteht, ‚eisern‘ zu sein. Jahrelang haben sie diese viel zu schwere Last getragen und sind mit ihr verschmolzen. Aus ihr heraus entwickelt sich die Argumentationskette, die zwar an moralische Grundsätze oder Wertesysteme appelliert, die aber zugleich an der Notsituation des Liebespaares vorbeigeht. Die Vorstellung davon, was eine ‚anständige Familie‘ ist, ist klar umrissen und scheint unumstößlich. Vanja verstößt, indem er ein ‚leichtes‘ Mädchen – faktisch aber ein Missbrauchsoffer – mitbringt und eine Familie mit ihr gründen will, gegen die Regeln und kann keine Solidarität erwarten.<sup>247</sup>

Im Gegensatz dazu ist im Film GORA, in dem sich in ähnlich prekären Lebensumständen vergleichbare Konflikte abspielen, die bereits verstorbene Mutter der Protagonistin positiv besetzt. GORA wird zu Beginn in den Kreis der Familie ihres Freundes aufgenommen, gemeinsam mit Freunden und Nachbarn wird auf Familienfeiern und Trauerfeiern das Für und Wider einer Familiengründung diskutiert. Inmitten einer bestimmten Tisch- und Esskultur wird die Familie von Rastorguevs Kamera als gesellschaftlich notwendige, kulturelle Konstruktion reflektiert, indem ihre festgelegte Naturgegebenheit als reine Zweckgemeinschaft zur Arbeitsteilung dargestellt wird. Familie steht somit in Rastorguevs Filmuniversum für Vereinnahmung und Isolation zugleich. Sie kann zum Ursprung der Geborgenheit werden, zumeist aber vererbt sie in vielen alltäglichen Praktiken und Verdrängungsmechanismen ihre Traumata an die nächste Generation und wird somit zu deren Ursprung. Die Frage nach der Tradierung von Erfahrungen während der Kriege und der Nachkriegszeit und über mehrere Generationen hinweg stellen Rastorguevs Filme nicht nur subtil, sondern auf sehr deutliche Weise.

246 Ebd.

247 In einem anderen Kontext des Films ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ wird eine ähnliche Situation jedoch mit einer gleichgültigen Selbstverständlichkeit aufgenommen. Der Sohn verliebt sich in eine Prostituierte, sie wollen eine Familie gründen. Die Eltern nicken müde.

## 6.2 Das Versagen der Mutter und das generationenübergreifende Trauma

Einen Film *МАМОЧКИ* zu nennen kann zugleich als Rastorguevs Kommentar der vorgefundenen Zustände angesehen werden.<sup>248</sup> An den Mythos der Großfamilie und ihr formelles Idyll erinnert lediglich das gemeinsame Porträt über dem Sofa am Ende des Films, das zu einem Standbild erstarrt ist.

Auffällig ist zudem die stete Anwesenheit einer wie auch immer gearteten Mutterfigur, bei gleichzeitiger Abwesenheit oder Indifferenz einer Vaterfigur. Vor allem Frauencharaktere lassen sich in Rastorguevs Filmen in ihren tragischen Ambivalenzen begreifen. So ist die junge Mutter Julia, die in der Vergangenheit durch die eigene Mutter zur Prostitution gezwungen wurde, vordergründig in der Lage, das Neugeborene zu versorgen. Ebenso versucht die körperlich durch einen Buckel entstellte GORA, nach der Geburt ihr Bestes zu geben.

In beiden Filmen wird das Scheitern der Gesellschaft als Scheitern der Familie und der Mütter dargestellt. Im Zuge dessen wird auf eine Transformation und letztlich restlose Demontage des gesellschaftlichen Archetypus der selbstlos liebenden und schützenden Mutter hingearbeitet. Das eindimensionale Bild der ‚guten Mutter mit starken Armen und großem Herz‘ bekommt eine dominierende Schattenseite, der mitschwingende Schmerz und die allgemeine Verwundbarkeit kommen an die Oberfläche.

Der Mann, ob der immer wieder betrunkene Vanja, der junge Mann, der GORA heiraten wollte, der prahlende Liebhaber in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ*, dessen Freundin von Kindern und gemeinsamer Zukunft träumt – sie alle scheinen zu glauben, ihre Funktion erfüllt zu haben und sind theoretisch, aber nicht praktisch präsent. Die Männer zeichnen sich in diesen Zusammenhängen durch ihre Passivität aus, die auch als eine Unangepasstheit bzw. Lebensunfähigkeit ausgelegt werden kann. Der Staat zieht sich auf eine Kontroll- und Straffunktion zurück, die Rastorguev grotesk in Szene setzt. Nach der Geburt tanzt GORA allein durch die hallenden und prunkvollen Räume des Standesamts, an Paaren und Frischverheirateten vorbei. Die Standesbeamtin gratuliert ihr förmlich zur Geburt und zum nun neuen und ehrenvollen gesellschaftlichen Status einer Mutter und überreicht ihr die Geburtsurkunde. Von der bürokratischen Formalie schneidet Rastorguev ungeschönt in die sichtliche Überforderung der nun kahl geschorenen GORA, die verzweifelt versucht, das kreischende Baby zu beruhigen. Schmerzvoller kann die Kontrastwirkung zwischen Ideal und Realität nicht ausfallen.

248 *Мамочки* drückt im Russischen neben der Koseform ‚Mütterchen‘ umgangssprachlich außerdem ein Entsetzen oder Staunen über etwas aus.

Diese latente Stereotypisierung der Geschlechterrollen verläuft wie ein roter Faden über Vanjas Mutter, die mit Liebesentzug und Verdrängung ihren Sohn abwehrt, hin zu Julias Mutter. Diese – aufgedunsen vom Alkohol – weint, als Julia mit dem kleinen Mädchen nach Hause kommt. Der Vorwurf steht im Raum, dass sie als Zuhälterin ihre Tochter für Alkohol und Geld angeboten hat. Die ‚Entdeckung‘ einer traumatischen Vergangenheit führt zum erlösenden Ergebnis der Geburt und lässt Hoffnung keimen, entgegen einer Darstellung von Alternativlosigkeit und weiterem sozialen Abstieg als logischer Folge der determinierten Abstiegs spirale. Julias Ohnmacht, in der das Traumatische begründet liegt, wird hier mit ihrer Handlungsmacht kontrastiert, nämlich mit der Entscheidung und dem Vermögen, ein Kind auf die Welt zu bringen.

Dennoch bildet Julias Mutter einen prototypischen Schatten für Julias Zukunft – die Geburt eines neuen Mädchens verweist zugleich auf Julias traumatische Kindheit, vor der das Neugeborene zu schützen ist. Das Trauma – in seinem dunklen Facettenreichtum – bildet dieses scheinbar zufällige, aber doch bedingte Bruchstück der Wirklichkeit, welches mit unsichtbaren Fäden die Beweggründe und inneren Motive der Menschen in allen Filmen Rastorguevs durchzieht. Allem voran, indem es sich als erkenntnistheoretisches Prisma begreifen lässt, durch das die Realität gefiltert und wahrgenommen wird. In GORA, aber auch in MAMOČKI strukturiert die Erfahrung des Traumas nicht nur die Wahrnehmungen der Menschen, sondern sie erweist sich als möglicher Schlüssel zu ihrem Verständnis. Warum handeln sie, wie sie handeln? Der Grund ist die ontologische Erfahrung der Ohnmacht gegenüber einer strukturellen Gewalt, die durch Familienangehörige, Mütter, Väter, Armut und soziale Isolation verkörpert wird.

Julia zeichnet sich durch ein gänzlich passives Wesen aus, das auf starke seelische Traumata verweisen könnte. Sie wird überwiegend durch Vanjas Aussagen charakterisiert, aber vor allem durch ihre Rollen als Tochter, Freundin, werdende Mutter wie auch durch ihr Alter, ihr ungepflegtes Äußeres, ihre Sprachlosigkeit, die an Stummheit grenzt, so als ob sie nicht von sich selbst erzählen könnte, anwesend und doch nicht vorgesehen. Die einzigen Momente, in denen Julia unüberhörbar wird, sind ihre Schreie während der Geburt. Insgesamt sind Rastorguevs Figuren selten reflexiv, das Spektrum ihrer Aussagen über sich und ihr Erleben ist begrenzt und muss decodiert werden. Julia ist demnach verstärkt ein Objekt, sie hat nichts Autonomes an sich. Vorher hat die böse Mutter über sie verfügt, dann die Freier, der Alkohol, jetzt sind es Vanja und sein Kind in ihrem Körper. Ihre seelischen Abwehrmechanismen wie auch ihre Empfindsamkeit werden stets mit Alkohol sediert. Unerträglich und kompromisslos in ihrer Härte sind die Aufnahmen, in denen die schwangere Julia mit einem halbvollen

Glas umhergeht und man sich fragt, ob die klare Flüssigkeit Wasser ist, oder in GORA, als sich die hochschwängere Protagonistin mit ihren Freundinnen betrinkt.

In MAMOČKI gibt Julias Schwangerschaft den dramaturgischen Bogen vor. Die Geburt, die Schmerzen, die damit einhergehende Angst und die Hoffnung auf das neue Leben könnten am Ende dem Film eine kathartische Wirkung verleihen. Das Kind ist endlich auf der Welt, die Mutter von ihren Schmerzen erlöst, doch im gleichen Moment fängt der Lebenskampf der Tochter an. Die Zuschauenden, vorausahnend, was dieses kleine Mädchen erwartet, wissen nicht recht, ob das Kind beatmet oder besser sich selbst überlassen werden soll. Leben ist hier weniger ein Geschenk als vielmehr eine Bürde. Dennoch beinhaltet die Zukunft, wie die Montage (auch die wesentlich hellere Farbgestaltung) der letzten Sequenz nahelegt, eine wenn auch noch so geringe Chance auf Normalität und soziale Integration.

### **6.3 Affektmensch und narrativer Mensch zwischen Typisierung und Individualisierung**

Die von Michail Jampol'skij vorgenommene Differenzierung der charakteristischen Menschentypen, die er den jeweiligen Epochen zuordnet, lässt sich auch auf die in MAMOČKI und in GORA porträtierten Charaktere anwenden.<sup>249</sup> Diese stellen wie so oft eine Mischung aus narrativen und affektiven Fragmenten dar, wobei die Affektanteile deutlich überwiegen. Als narrativ können all die Elemente der Figur verstanden werden, die charakterbildend sind, z. B. die Einführung Julias und Vanjas als Liebespaar, Julias Schwangerschaft und Geburt, der soziale Status der beiden, ihre familiären Hintergründe und Konflikte, das Wohnumfeld sowie das „Zusammenwirken von Leben und Geschichte“.<sup>250</sup> Dem Affektmenschen als filmischer Figur entspricht hingegen eher eine psychosoziale Einordnung, die eine narrative Einordnung konterkariert oder sogar erschwert. Weder wissen sie, wer sie sind, noch woher sie kommen, der Film verortet sie in einem Generationenzusammenhang, der selbst einem Schwebезustand nahekommt. „Ein Affektmensch ist ein solcher, der jeden Augenblick etwas Seltsames, Unerklärliches tun kann.“<sup>251</sup> Hier ist es der Alkohol, der für die Zuschauenden stets die Frage aufwirft, inwiefern die Menschen vor der Kamera bei sich sind und ihr Handeln und Verhandeln mit rationalem Befragen nachvollzogen werden kann.

249 Jampol'skij: *Obraz čeloveka i kinojazyk*.

250 Ebd.

251 Ebd.

Im Affektkino fehlen menschliche Charaktere. Man kann nichts über sie aussagen, da sie keine Tiefe und keine Fülle haben. Exzentrik, die sie an den Tag legen, ist kein Zeichen der reifen entwickelten Persönlichkeit. Und die Affekte sind eher flach und impulsiv. Aber es ist nicht ausreichend, um den Charakter vollständig zu machen. Ein Affektmensch ist etwas, was im Englischen als *generic* bezeichnet wird, etwas Allgemeines, was nicht mit individuellen Zügen ausgestattet ist.<sup>252</sup>

Jampol'skij bezieht sich in seiner Differenzierung auf Spielfilme, dennoch scheint mir seine Einordnung auch für den Dokumentarfilm produktiv anwendbar zu sein. Dabei erfüllt der Filmregisseur in seiner Auseinandersetzung mit den Objekten seiner Beobachtung die narrative Funktion, indem er ihr Leben verdichtet und zu einer Assemblage einzelner Augenblicke montiert. Obwohl die Protagonisten auf den ersten Blick individualisierte Charaktere und in ihrer Welt verortbar sind, lassen sie sich ebenso leicht typisieren, denn ihre Zugehörigkeit zu dieser Gruppe am untersten Ende bleibt ein zentrales Charakteristikum. Mehrere Generationen leben in demselben dreckigen Matratzenlager unter einem Dach, die Verhältnisse sind undurchsichtig und maximal deformiert. Die Eigenschaften der Figuren, ihre soziale Rolle und Gruppenzugehörigkeit lassen sich nur bruchstückhaft erfassen und kategorisieren. Die Erwartung, was das Verhalten der Protagonisten angeht, ist insofern dissoziiert, als die Figuren zugleich durch die wiederholte Abwertung ihrer Existenzweise *erkennt* wie auch *verkennt* werden. Vanja und auch andere bleiben in ihrem Tun einerseits vorhersehbar und eindimensional und können zugleich als unberechenbar charakterisiert werden. Bezogen auf diese Unberechenbarkeit und die stete Bedrohung, die ich diesem Milieu zuschreibe, müsste noch mal kritisch reflektiert werden, inwiefern sie meiner mentalen aber auch wissenschaftlichen Distanz entspringen. Was sich komplexer gestaltet, ist ihre Kontextualisierung. Die Protagonisten, die irgendwann im Verlauf des Films alle kahlgeschoren sind und Flecken von Desinfektionsmittel auf den nackten Schädeln haben, rufen unwillkürlich Assoziationen mit einer kranken Gemeinschaft oder gar einer Strafkolonie hervor. Das alte Dilemma scheint hier auf: Sind sie ohnmächtige Opfer der Verhältnisse, in die sie hineingeboren sind oder sind sie zugleich Täter, da auch ein beschränkter Handlungsradius ein Handlungsradius ist? Die Zuschauenden schwanken permanent in ihrer Haltung zwischen Verständnis und Ablehnung. Der von Jean-Paul Sartre postulierten ‚absoluten Freiheit‘ setzt Rastorguev durch seine konzentrierte und teilnahmslose Beobachtung der Realität die geballte

Wucht des zerrütteten und kranken Umfelds entgegen, das diese von ihm dargestellten kaputten Charaktere hervorgebracht hat.

#### 6.4 Bildsprache als Form visueller Aktivität nach Vivian Sobchack

Vivian Sobchack unterscheidet in ihrem Aufsatz über die dokumentarische Ethik fünf verschiedene Blickarten als Formen visueller Aktivität, die der Filmemacher auf sein Objekt haben kann und die sich in Form eines bestimmten Verhaltens sowie der Möglichkeiten des Filmemachers, auf die Ereignisse vor der Kamera Einfluss zu nehmen, manifestieren.

Diese visuellen Formen können wie folgt gekennzeichnet werden: als ‚zufälliger Blick‘, als ‚hilfloser Blick‘, als ‚gefährdeter Blick‘, als ‚eingreifender Blick‘ und als eine Art ‚menschliches Starren‘.<sup>253</sup>

Ursprünglich bezieht sich Sobchack auf die filmische Begegnung mit dem gesellschaftlich tabuisierten Tod und Möglichkeiten seiner Repräsentation im Film. Paradoxaerweise lassen sich ihre Schlussfolgerungen überaus gut auf die brachialen Szenen der Geburt und der Wiederbelebung des nahezu toten Neugeborenen übertragen. Am ehesten lässt sich der Kamerablick nach dieser Unterteilung als „hilfloser Blick“ fassen. Die Hilflosigkeit gepaart mit einem (un)bewussten Gestaltungswillen des Kameramanns: Die Kamera schaut die gebärende Julia zunächst von der Seite an und schwenkt dann zwischen die Beine, als das halbtote Mädchen herausgepresst wird. Das Bild wird in Vorder- und Hintergrund unterteilt, es versucht buchstäblich das sich Ereignende zu strukturieren, erhöht das dramatische Potenzial der Aufnahme. Der Kameramann hält wie hypnotisiert ‚drauf‘, ohne sich selbst zu zensieren. Ein Indiz für den „hilflosen Blick“ angesichts der Unmittelbarkeit des Schmerzes und eines möglichen Todes ist, dass die Kamera mehrere Male „schwenkt, als suche sie mit visuellen Mitteln nach einem Fluchtweg“.<sup>254</sup> Julias besorgtes Gesicht wird mehrfach in die Szene hineingeschnitten, dadurch erscheint sie ein wenig entrückt. Die längste Einstellung dieser Szene – die Beatmung des neugeborenen Mädchens – wird mit zwei Schwenks auf das angespannte Gesicht einer Hebamme unterbrochen, was wiederum das Ausmaß des Entsetzens wiedergeben soll. Weder der Kameramann noch der Regisseur sind fähig, aktiv etwas zur Rettung des Neugeborenen

253 Vivian Sobchack: Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm (1984), aus d. Engl. v. Mo Beyerle. In: Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 183–215, hier S. 205.

254 Ebd.

beizutragen, und auch die massierenden, klopfenden, drückenden Hände sowie die Schläuche erscheinen angesichts seiner blauen Körperfarbe hilflos. Die Dramatik wird zusätzlich durch die Ansteckungsgefahr, die von Julia ausgeht, gesteigert, denn sollte sie mit HIV infiziert sein, würde die Hebamme sich bei der Mund-zu-Mund-Beatmung des nassen und blutverschmierten Neugeborenen selbst gefährden.

Vivian Sobchack spricht in diesem Zusammenhang von der Nichtdarstellbarkeit des Todes, und in der Tat ist die blaue Hautfarbe des Säuglings ein Zeichen für die fehlende Sauerstoffversorgung, die als unmittelbar bevorstehender oder bereits eingetretener Tod interpretiert werden kann. Es sieht fast so aus, als zögere das Mädchen, in diese zerrüttete, toxische Welt einzutreten, in die dreckige Wohnung und die kranken Beziehungen, als wolle es länger in einem Zwischenstadium zwischen Sein und Nichtsein verweilen.

Zwar schließt beispielsweise auch die Geburt in unserer Kultur eine körperliche Transformation mit ein, die in ihrer radikalen Ursprünglichkeit konventionelle Darstellungssysteme in Frage stellt, aber sie bedeutet affirmativ auch einen Eintritt in die konventionelle Kultur, in die soziale Ordnung und ihre Wertesysteme, in eine darstellbare Welt und in eine Welt der Darstellung.<sup>255</sup>

Das Bedrohungspotenzial, das von einer direkten, blutigen, blauen, lauten und schmerzvollen Darstellung des Lebenskampfes für die Konvention, die soziale Ordnung und das Wertesystem ausgeht, liegt auf der Hand. Dies ist ganz im Sinne Rastorguevs.

Natürliches Kino ist eine antikulturelle Unternehmung, ein Abenteuer im existentiellen Sinne des Wortes [...]. Es ermöglicht ein aktives Beschaffen einer neuen moralischen Erfahrung in einer Entfaltung der Wahrhaftigkeit in ihren nicht reflektierten Formen-Markierungen,

erklärt der Regisseur in seinem Manifest.<sup>256</sup>

Der gesamte Film MAMOČKI – insbesondere die Szene der Geburt – setzt die Zuschauenden einer Situation aus, die sie in ihrem Leben wohl kaum so miterleben könnten. Während im „gewöhnliche[n] Leben [...] sich diese direkte Berührung mit der Oberfläche und den Menschen, mit der ungeteilten Gegebenheit

255 Ebd.

256 Aleksandr Rastorguev: Manifest.

der Dinge nur schwer einstellt<sup>257</sup>, schafft der Film mit seiner Unmittelbarkeit zwar nicht genau diese Begegnung, aber er ermöglicht einen Blick in die Welt von realen und handgreiflichen Tatsachen, die in derselben Welt, die die Zuschauenden als ihre erkennen sollen, stattfinden.

Das bereits mit Michail Bachtin herausgearbeitete Ereignis der Begegnung kann mit Sobchack als Konstitution eines gemeinsamen Raumes definiert werden, innerhalb dessen der Dokumentarfilmer „zwangsläufig, zufällig oder geplant [...] seinen von ihm codierten Sehakt als Zeichen einer moralischen Haltung [...], die er gegenüber dem von ihm bezeugten Ereignis<sup>258</sup> einnimmt, öffentlich artikuliert. Diese Angreifbarkeit fordert die Rezipierenden heraus, die Bilder in sich aufzunehmen.

Das deutsche Wort ‚Aufnahme‘ formuliert diesen Prozess treffend: ein Insichhineinlassen von etwas, was man nicht für das Eigene hält, was aber ein Fragment der Zeit ist und darum eine Komplizenschaft etabliert.<sup>259</sup> Entscheidend dabei ist, dass weder den Zuschauenden eine konkrete Handlungsanweisung an die Hand gegeben noch eine primitive Wahrheit ausgesprochen wird.

Die ungeschönte Formsprache und konstruierten Konfrontationen entwickeln sich aus dem schonungslosen Lebensumfeld der Protagonisten und ihrem Filmsujet. Unter Rastorguevs Blick werden Oberflächen, Dreck unter den Fingernägeln und Schimmel an den Wänden über ihre beschreibende Funktion hinaus deutlicher als jedes Wort zu markanten Charakteristiken der Menschen und ihrer Verdrängungs- und Betäubungsstrategien.

Die Regellosigkeit, die angedeutete und ausgelebte Grenzenlosigkeit der Familienmitglieder (eigene Grenzen markieren, Grenzen anderer nicht respektieren) als zentrales Verhaltensmodell (Abweisung, Alkoholmissbrauch als äußerste Form des Versagens, moralischer und körperlicher Verfall) kann auch auf die gesamtgesellschaftlichen Strukturen extrapoliert werden. In einer kaputten Gesellschaft erfüllt die Familie als sozialer Raum für Wachstum, Sicherheit und Geborgenheit nicht mehr ihre soziale und kontrollierende Funktion.

257 Vladimir Levašov: Doloj real'nost – hodite v kino! In: *Isskustvo Kino*, 10/2001. <https://www.kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article11> (Zugriff am 09.08.2021).

258 Sobchack: Die Einschreibung ethischen Raums, S. 204.

259 Das russische Wort *сопричастность* bedeutet: eine Teilhabe an etwas.

## 7 Die Figurenkonstellation in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ

Diese Erneuerung des Schmerzes und der dadurch erzielte Genuß waren mir verständlich: diesen Genuß bereiten sich viele Erniedrigte und Beleidigte, die vom Schicksal niedergetreten sind und sich der Ungerechtigkeit desselben bewußt sind.

Erzähler Ivan Petrovič in *Erniedrigte und Beleidigte* von F.M. Dostojewski, 1861<sup>260</sup>

Die Frage, was Rastorguevs Filmhelden bewusst oder unbewusst ist, stellt sich in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ bereits nach wenigen Minuten, wird aber zunehmend zu der Frage „Was tun?“, die Nikolaj Černyševskij in seinem breit rezipierten, gleichnamigen Roman zu beantworten suchte. Er wurde seinerzeit, ebenso wie Rastorguevs Strand-Epos, als garstig, abscheulich und ekelhaft bezeichnet. Die großen Ideale lässt Rastorguev in der Tat außen vor und konzentriert seinen eindringlichen, bohrenden Blick auf diese organische Mixtur aus kleinen Menschen, Sand und Wasser.

Wie kein anderer von Rastorguevs Filmen verdeutlicht ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ den destruktiven zirkulären Charakter der Macht, die alles Zwischenmenschliche pervertiert und Liebe als Gefühl ausschließlich im Verhältnis zur Macht bzw. zu sexueller Dominanz erlebbar macht.

In der einen oder anderen Form geht er dem Machtaspekt in allen seinen Arbeiten auf den Grund. Angefangen mit der inszenierten und elegischen Produktion TVOJ ROD<sup>261</sup>, in der das Autoritätsgerangel innerhalb einer Familie ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis der jungen von der älteren Generation der Männer offenbart. Dies setzt sich mit den Filmen GORA und MAMOČKI fort, in denen Rastorguev sich wie bereits ausgeführt, ganz der Tradition Dostojewskis verpflichtet, den „Erniedrigten und Beleidigten“ der 2000er Jahre zuwendet und ihren Zerfall protokolliert. Seine Methode ist die der Immersion – des Eintauchens in die Welt der dargestellten Menschen als Mikrokosmos, mit ihren unausgesprochenen Regeln, Ursachen und Wirkungen. Bezeichnend ist stets die Schwerpunktsetzung – Mütter und ihre Kinder, das Unvermögen innerhalb einer kranken Gesellschaft, Gesundes und Glück hervorzubringen. Das Thema der Familie, als Keimzelle einer jeden Gesellschaft, ist unauflöslich mit ihrem Scheitern verbunden. Selbst in einem Film wie ČISTYJ ČETVERG über die nun großen Kinder bleibt die Perspektive der Mütter ausschlaggebend.

260 Fjodor M. Dostojewski: *Erniedrigte und Beleidigte*, aus d. Russ. v. Hermann Röhl. Göttingen: Liwi 2021, S. 271.

261 TVOJ ROD (DEINE HERKUNFT, R 1999, R: Aleksandr Rastorguev).

Ein Sommermonat am Strand des Schwarzen Meeres – aus der Vielzahl möglicher Aspekte entscheidet sich Rastorguev in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* für die Darstellung feiner und grober Machtstrukturen, die sich bis in die intimsten Winkel der Zwischenmenschlichkeit abgezeichnet haben. Jedoch geschieht dies nicht allein aus Schaulust und dem ihm oft vorgeworfenen Voyeurismus heraus. Denn es ist schließlich eine konsequent bis zu ihrem Ursprung durchdachte Perspektive, da aus der sexuellen Verbindung zweier Menschen nicht nur Glück und Lust, Schmerz oder Krankheit hervorgehen können – sondern auch Kinder, neue Menschen. Die spezifische Erotik und die vulgäre und zur Schau getragene Promiskuität der Liebesbeziehung zeigt der Film in seiner ganzen traurigen Pracht und Wucht in zwei Stunden und vier Minuten.<sup>262</sup>

### 7.1 Der Protagonist als Symptom – Die Machtkreise

Jens Eders erweiterte Konzeption von Figuren<sup>263</sup> als kommunikative Konstrukte verdeutlicht, dass das eigentliche Analysefeld über die basale Wahrnehmung hinaus um Assoziationen, indirekte Bedeutungen, Rückschlüsse auf reale, geschichtliche und soziale Phänomene und Ereignisse erweitert werden soll, die nicht aus sich selbst heraus, sondern lediglich in Bezug auf die Figur aussagekräftig sind. So erleben wir den Strandfotografen Evgenij und die gescheiterte Schauspielerin Valentina in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* in vielschichtigen kognitiven und emotionalen Prozessen. Sie reichen bei Evgenij von der Erpressung durch die Strandmafia bis hin zu der Entscheidung, ein Kamel zu kaufen und es an den Strand zu bringen. Bei Valentina hingegen herrscht eine andere Erzähltemperatur: die der Geschwätzigkeit und des überbordenden Exhibitionismus. Sie ist weniger handelnd und erhält mehr Raum zur Reflexion als ihr männliches Pendant.

Die Figurenkonstellationen in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* stellen sich im Hinblick auf die Darstellung der Menschen als ein Dualismus zwischen Opfer und Täter, Machthaber und Untergeordneter, Mann und Frau, Erwachsener und Kind dar.

Bereits die erste Einstellung, ein extremer Close-up, bereitet den Einstieg in die ästhetische Welt des Films und in die Geschichte vor, indem er körperliches Unbehagen aufgrund der plötzlichen Nähe auslöst. Der im Profil gezeigte junge Mann ist gänzlich irrelevant – entscheidend ist das Gefühl der unvermittelten und extremen Nähe, der Grenzüberschreitung bzw. Sprengung einer als natürlich empfundenen Grenze zur Privatsphäre eines Anderen, die gleich zu Beginn

262 Die Autorenfassung des Films dauert fünf Stunden.

263 Eder: *Die Figur im Film*, S. 120.



Abb. 26: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:04:21 min.



Abb. 27: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:12:40 min.

durch nichts motiviert ist, aber symbolisch die extreme Nähe thematisiert, auf die sich die Rezipierenden einstellen sollen.

Die erste Episode<sup>264</sup>, mit der ‚Verwandlung‘ eines Esels in ein Zebra, hat in erster Linie die Funktion, den spezifischen Humor mit ebensolcher Härte zur torpedieren. Über die vordergründige Komik und den Irrsinn der Situation hinaus erzählt sie von Willkür und Macht der Menschen und über die Schutzlosigkeit der Tiere. Es ist beeindruckend, wie Rastorguev scheinbar beiläufig in die für ihn zentrale Thematik einführt – den ersten Schaltkreis der Machtausübung, der zugleich die Verschränkung der symptomatischen, symbolischen und damit auch der ästhetischen Ebene deutlich macht.

Die klassische Einführung des Fotografen mündet in die nächste Episode und damit in die Einbettung in den zweiten Machtkreis. Der Fotograf muss der Strandmafia Schutzgeld zahlen, um am ganzen Stand arbeiten zu dürfen. Die Szene ist dramaturgisch am Anfang platziert, um die unausgesprochen bleibenden Motive des Protagonisten und den Druck, unter den er gerät, für die Zuschauenden nachvollziehbar zu machen. Die Welt des Fotografen und ihre Bezüge werden somit mitbeschrieben und fungieren als Katalysator, um die Geschichte ins Rollen zu bringen. (Abb. 26)

Die Fahrt als solche ist dramaturgisch ein starkes Motiv, hier durchaus in den Ansätzen einer Heldenreise, in der der Protagonist seine Welt, die ihm etwas abverlangt, verlässt, um seine Lage zu verändern, mit einigen typischen Situationsabfolgen.

264 In der Drehbuchsprache spricht man von einem *hook*, der stets in den ersten Szenen eines Films platziert wird. Er bezeichnet die Strategie, um den Zuschauer zu packen – in dem Fall ein skurriles oder rätselhaftes Geschehen, wie das Blondieren des Esels, was dann aber doch auf die Geschichte des Protagonisten mit seinem Kamel vorverweist.



Abb. 28: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:12:56 min.



Abb. 29: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:24:10 min.

Als der erste Versuch, in den Besitz eines Tieres zu kommen, scheitert, verkürzt Rastorguev in der Montage nicht etwa die Zeit, sondern er dehnt sie, lässt dem Fotografen Raum für den neuen Entschluss und gibt den Zuschauenden die Möglichkeit der Einfühlung – einerseits in das Tier, was seinem Lebensumfeld entrissen werden soll, und andererseits in den Fotografen, dessen Motive bereits erläutert wurden. (Abb. 27)

All das Abwägen und Winden, das Für und Wider der Argumente, die Angst vor Komplikationen und die Hoffnung auf mehr Geld bleiben außen vor. Wir schauen dem Fotografen beim Nachdenken zu, der als Handelnder in einem Motivationskonflikt zwischen äußeren Zielen – dem Gelderwerb – und inneren Bedürfnissen, die erst im Abspann verbalisiert werden, greifbar wird. Außerdem muss die ganz pragmatische Frage des Transports vom Kamel auch beantwortet werden. (Abb. 28)

Durch die Entschlossenheit und Bereitschaft, einem Lebewesen Schmerzen zuzufügen, erfährt das Bild des Protagonisten den ersten Riss und charakterisieren ihn neu. Die Entscheidung ist getroffen, das Tier wird geknebelt und als Beute in den Wagen geladen. (Abb. 29)

Ab jetzt erzählt der Film verstärkt aus der Perspektive des Tieres, das der Fotograf in seiner Gewalt hat. Auf der endlosen Odysee der Rückfahrt sehen wir es in den beinahe gleichen Einstellungen und in unterschiedlichen Licht- und Wetterstimmungen. (Abb. 30)

Während der Fotograf in den ersten 20 Minuten selbst als ein Opfer der Verhältnisse exponiert wird, da er gezwungen ist, mehr Geld zu verdienen, um den Forderungen der Strandmafia gerecht zu werden, verwandelt er sich nun in einen emotionslosen Henker und Antagonisten, dessen Anpassungsleistung Qualen für die Kamelstute und in der Konsequenz auch ihren Tod bedeutet.



Abb. 30: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:26:31 min.



Abb. 31: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:32:20 min.

Das Tier wird hingegen zum Empathie- und Mitleidsträger, zum anderen Part der destruktiven Symbiose mit seinem Peiniger. (Abb. 31) Am ehesten kann es als ein Satellit des Protagonisten verstanden werden, der indirekt dessen Eigenschaften zum Ausdruck bringt: Brutalität, Leichtsinnigkeit und Verantwortungslosigkeit. Manfred Pfister spricht von „qualitativen Kontrast- und Korrespondenzrelationen“<sup>265</sup>, wenn es darum geht, die Co-Abhängigkeit<sup>266</sup> zweier Charaktere zu verdeutlichen. Gegenüber dem Menschen lässt sich das Tier als widerstands- und leidensfähig, sogar als zäh charakterisieren. Seine wesentlichen Charakteristika sind aber seine Unschuld und Wehrlosigkeit, die das Handeln des Fotografen noch deutlicher als Tierquälerei identifizieren.

Innerhalb der Figurenkonstellation Fotograf und Kamelstute besteht seit der Exposition eine Aufmerksamkeitshierarchie, die als Dualität aufgefasst werden kann. Die Beurteilung bzw. Einteilung in Opfer und Täter erfolgt auf der Grundlage des Wertesystems, das dem Film zugrunde liegt, und betont die Isolation des Fotografen. Durch seine Stummheit werden die Zuschauenden in ihrer Suche nach möglichen Beweggründen für das gezeigte Verhalten verstärkt auf sich selbst und die eigenen Interpretationen zurückgeworfen. Die Pläne, Motivationen, Werte und die zumeist fehlenden Emotionen des Protagonisten bilden den Persönlichkeitskern der Figur, und zwar nicht allein als fiktives Wesen, sondern auch als real existierende Person. Die beschriebenen Interaktionen mit dem Kamel sind gleichzeitig Schnittstellen mit der konflikthafter Handlung

265 Manfred Pfister: *Das Drama*. München: Fink 1988, S. 227–232.

266 Bei der Premiere des Films auf dem Dokumentarfilmfestival in Amsterdam, bei der ich zugegen war, meldeten sich im anschließenden Publikumsgespräch wiederholt Zuschauer zu Wort, die den Fotografen als ‚Tier‘ bezeichneten und seine Bestialität in Kontrast zu der Duldsamkeit des Kamels setzten. Andere nahmen die Menschen in Schutz und sahen sie als Opfer eines kranken Autors, der sie durch seine selektive Wahrnehmung deformierte.

und formen die wesentliche Grundlage für ihre Bewertung. Eder spricht von einem

Netzwerk der imaginativen Nähe zu Figuren, das durch mehrere Faktoren gebildet wird: empfundene räumliche Nähe, zeitliches Begleiten, Verstehen des Innenlebens und partielle Perspektivenübernahme, soziale Vergleiche, Identitäts- und Gruppenzuordnung, Gefühle der Vertrautheit und Ähnlichkeit, Wunschprojektion, imaginierte Interaktion und – damit verbunden – emotionale Anteilnahme.<sup>267</sup>

Die Haltung der Zuschauenden changiert stets zwischen externer Beobachtung (bezogen auf alle weiteren Charaktere), teilnehmender Empathie (bezogen auf den Strandfotografen Evgenij und Valentina, die gescheiterte Schauspielerin), distanzierter Analyse oder imaginiertes Interaktion (im Hinblick auf Evgenij und das Kamel), um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Die Herstellung von expliziten Bezügen zur eigenen Identität, was die Frage aufwirft „Wie würde ich mich dazu verhalten?“, wird forciert.

## 7.2 Figuren als Thementräger

Die Hauptfiguren als Thementräger sind von Rastorguev recht stereotypisch gewählt. Der Fotograf als verschlossener und schweigsamer Mann, der zwischen der Berufsmaske und einer verborgenen privaten Existenz pendelt, ist bemüht, Geld zu verdienen und geht dabei über (Tier-)Leichen. Er steht somit thematisch für einen männlich konnotierten Überlebenskampf. Die extrovertierte Frau Valentina stillt ihren unersättlichen Hunger nach männlicher Aufmerksamkeit und Bestätigung, indem sie sich weiter und weiter öffnet bzw. entblößt. Sie steht für die im Film weiblich konnotierte Sehnsucht nach Glück, verkörpert in verlässlichen Bindungen, Kindern und Familie, ist jedoch unfähig, diese einzugehen und auch zu erleben. Diese Unterscheidung zwischen dem aktiven äußeren Wirkungskreis eines Mannes bei einer gleichzeitigen Akzentuierung des inneren Erlebens und der seelischen Nöte einer Frau spiegelt eine lange und nicht unproblematische, offenbar vom Autor nicht reflektierte Darstellungstradition wider.<sup>268</sup>

267 Eder: *Die Figur im Film*, S. 149.

268 Catriona Kelly argumentiert in einem Artikel gegen einen ‚anachronistischen Partikularismus‘, der unveränderliche, auf den Umgang mit Gefühlen zurückführbare nationale Eigenheit/Identität leicht erkennbar und von ‚westlicher‘ Erfahrung grundsätzlich unterscheidbar macht. Ebenso spricht sie sich gegen eine evolutionäre Entwicklung des Gefühlslebens aus und plädiert eher für eine Zuordnung nach Epochen, die jeweils unterschiedliche Moden auf bestimmte Gefühle und den sozial akzeptierten Grad ihrer Äußerung mit sich bringen. (Zitiert aus der russischen autorisierten Übersetzung. Catriona Kelly: *Pravo na emocii, pravil'nye emocii*.)



Abb. 32: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:52:29 min.



Abb. 33: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:45:55–00:47:15 min.

Die Wahl der Protagonisten durch den Autor, ihre Exposition und (Nicht-)Entwicklung legt ein Netz von Beziehungen frei. Eine Ähnlichkeit besteht in dem Streben nach individuellem Glück, ein Kontrast in den unterschiedlichen Strategien, dieses zu erreichen. Ebenso stimuliert die Gegenüberstellung wie auch panoptische Präsentation der unterschiedlichen Menschen im Film Bewertungen kommunikativer Kontextphänomene und ein Nachdenken über eigene Praktiken, zum Beispiel bezogen auf den Umgang mit Kindern oder Einstellungen zu Treue, Fragen der Intimität, der Wahrnehmung und Akzeptanz von körperlichen und seelischen Grenzen des Anderen wie auch seiner eigenen.

An der Sprache des Fotografen wie auch der sonstigen Sprache im Film fällt ihre Form auf. Die Sätze sind mehrheitlich im Imperativ formuliert. Sie sind vereinnahmend und ähneln Befehlen oder der aggressiven Sprache der Werbung. (Abb. 32) Für die russische Sprache im Allgemeinen ist die Form des Imperativs sehr geläufig, was als Symptom eines paternalistischen und diktatorischen Umfelds ausgelegt werden kann, in dem es nicht weiter auffällt, Handlungsanweisungen auszusprechen und zu empfangen. Dies beginnt im Kindesalter und setzt sich in Beziehungen fort – ein weiterer Machtkreis. Der Fotograf produziert Bilder und Erinnerungen für die Familien und nimmt solche überwältigenden Absurditäten und Grausamkeiten in Kauf. Ein Beispiel ist die Szene mit dem weinenden Mädchen (Abb. 33), dessen Eltern es unter Nichtbeachtung seiner deutlichen Schockstarre für ein Foto auf das Kamel setzen. Das Weinen und die Angst des Mädchens werden nicht nur ignoriert, sondern ihm regelrecht abgesprochen, um auf dem Foto den Eindruck eines glücklichen Kindes

Upravljenie čuvstvami v Rossii posle épochi prosvěšćenija, aus d. Engl. v. N. Edelmann. In: Jan Plamper / Schamma Schahadat / Mark Eli (Hrsg.): *Rossijskaja imperija čuvstv, Podbody k kul'turnoj istorii émocij*. Moskva: NLO 2010, S. 51–77, hier S. 54–55.)

zu erzeugen, passend zum Familienurlaub.<sup>269</sup> Es ist offenbar, dass Rastorguev sich dafür interessiert, diese kleinen alltäglichen Diskurspartikel von Macht und Ohnmacht erfahrbar zu machen. Den Zuschauenden wird eine Reflexionsmöglichkeit geboten: einerseits über den menschlichen Charakter, andererseits über die Arbeit bzw. den Beruf des Fotografen, als Symptom einer Zeit- und Raumkonstellation, die beides erst hervorgerufen bzw. ermöglicht hat. In dem Fall koppelt der Film diesen soziokulturellen Zusammenhang bzw. die marktwirtschaftliche Realität von Angebot und Nachfrage, sowie das menschliche Bedürfnis gesehen und angesehen zu werden, an die Figur des Strandfotografen als Kulturphänomen einer bestimmten Zeit, in der Menschen sich noch nicht permanent selbst fotografierten.

In einer clipartigen Sequenz, die von zwei unterschiedlichen Einstellungen des schlafenden Protagonisten gerahmt wird, gestaltet Rastorguev einen möglichen (Alb-)Traum seines Helden, in dem Locksprüche, zahllose Bilder der Urlauber, Steppenlandschaften, aber auch Perspektivwechsel enthalten sind. Schlaf wird nicht mit Erholung, sondern als Verdrängung oder Flucht vor Trauer oder Ärger konnotiert. Die Stimme des Fotografen wie auch die Fotos, die er geschossen hat, versetzen die Zuschauenden in dessen Perspektive, die der Suche eines Jägers nach einer Beute, d. h. einem zahlungsfähigen Kunden, ähnelt.

- Für drei Nächte nach Soçi!
- Kein Alkohol für den Affen!
- Morgen werdet ihr noch nach dem Kamel fragen und ich bringe es nicht her! Nur heute!
- Wer möchte ein Foto?! Herkommen!
- Mama, nimm die Hände auf die Seite! Wir machen aus Mama eine 17-Jährige!<sup>270</sup>

Diese Lockrufe charakterisieren nicht nur ihn selbst, sondern allem voran seine Beziehungen zu anderen Menschen und zu seinen Tieren. Insofern ist es eine direkte wie indirekte Charakterisierung, die zu differenzieren erlaubt. Der Fotograf hat eine tiefe Stimme, die keinen Widerspruch zulässt. Seine Aussagen sind zynisch und offenbaren eine spezifische Form des Humors. Er erscheint als eine psychisch stabile Person, die stete Flüchtigkeit und Schauspielerei, die seine

269 Die Diskrepanz zwischen der Inszenierung und dem real erlebten Glück bzw. Unglück der postsowjetischen Menschen ist ein Thema für eine eigenständige wissenschaftliche Arbeit und kann hier nicht weiter vertieft werden.

270 „– В Сочи на три ночи! / – Обезьяне пить не давать! / – Завтра будете просить верблюда, не приведу! / – Фотографироваться желающие подходим! / – Мама ручки на бочёк! Делаем маме 17 лет!“

Arbeit ihm abverlangt, machen es allerdings schwer, zwischen ihm als Mensch und ihm als Fotograf zu differenzieren.<sup>271</sup> Wo hört die Rolle auf, wo nimmt er die Maske ab?

Für die Zuschauenden des Films stellt sich seine Wandlungsfähigkeit bzw. sein stetes Changieren zwischen den Rollen als eine Konstante dar. Diese internalisierte Rolle erscheint vollkommen natürlich, sie führt den Schematismus bzw. den Automatismus vor Augen – Sprüche ohne Sinn oder mit einem zutiefst destruktiven Sinn lösen einander in Dauerschleife ab.

Und dennoch ist diese Sequenz mehr als die differenzierte und komprimierte Beschreibung des Fotografen und seines Umfeldes und Weltbildes. Seine mediale Rezeption als Prozess der sozialen Wahrnehmung zu erfassen, ist nur eine mögliche Ebene, auf der er und seine Handlungen als die der realen Person eingeschätzt und bewertet werden können. Mediale Voraussetzungen, wie sie die Gestaltung seiner Person als filmisches Artefakt mit sich bringen, wie z. B. die auffällige Montage und der Rhythmus in dieser Sequenz, lassen auch andere Rückschlüsse zu. Die imaginäre Perspektive des Kamels behauptet keine Authentizität oder erhebt keinen Wahrheitsanspruch, sie filtert und verändert den Strom an visuellen und akustischen Eindrücken, der sich in der zweiten Hälfte der Sequenz verändert. Die Montage der einzelnen Einstellungen, die harten Schnitte, das Blenden des Blitzes, das formal zusätzlich betont wird, etablieren die Perspektive des zahlreich fotografierten bzw. ‚zu Tode geschossenen‘ Tieres.

Es folgt nun die imaginierte Agonie des Tieres, die mit Trommeln und schamanischer Musik unterlegt ist. Eine tranceähnliche, clipartige Montage verbindet Bilder der Steppe, anderer Kamele, schleppend taumelnder Schritte auf der ersehnten Rückkehr nach Hause mit dem für einige Standbilder hineingeschnittenen schwarzen Auge des toten Tieres, das einer Wunde gleicht. Als Metapher verweist das tote Auge sowohl selbstreflexiv auf den Schauwert der großen und kleinen Dramen am Strand als auch auf die Dominanz und Schlagkraft des Visuellen.

Wir erfahren keinerlei Details über die genauen Umstände seines Todes, die Informationen sind unvollständig und erhöhen die Spannung bzw. die

271 Dass es potenziell möglich ist, ist evident. Vitalij Manskij, der bei diesem Projekt als Produzent auftrat, hat einige Jahre zuvor ebenfalls an demselben Strand gearbeitet und mit dem Strandfotografen einen Dokumentarfilm realisiert. Er interessierte sich aber als Autor offenbar für ganz andere Aspekte und stellte sich andere Fragen im Hinblick auf diesen Charakter, mit dem Ergebnis, dass derselbe Fotograf in seinem Film als ein Frauenheld erscheint, der zwischen Strandfotografie und zügellosem Alkoholkonsum in zahllose Liebschaften und Affären verwickelt ist. Beides sind Aspekte, die Rastorguev wiederum vollständig außen vor lässt.

Aufmerksamkeit.<sup>272</sup> Aus dieser stilistischen Entscheidung lässt sich schlussfolgern, dass die permanenten Perspektivwechsel das Erschließen eines Identitätszentrums der Figur, im Sinne einer moralischen Verantwortungsinstanz, zu verweigern suchen, weil in diesem Erzählstrang aus der Perspektive des Fotografen und des Umfelds bzw. des Kamels erzählt wird. Der Wechsel suggeriert Außen- und Innenansichten, lückenhafte oder widersprüchliche Informationen, und auch Achsensprünge erzeugen den Eindruck von Fragmentierung und Ambivalenz.

Auf der Suche nach Sinn und Zielen dieser auffälligen kommunikativen Einheit bieten sich die Erkenntnisse des russischen Formalisten Viktor Šklovskij an. Die Analogie zwischen Film, Literatur und Kunst, auf die Šklovskij hinweist, speist sich aus dem formalistischen Bemühen, Filmkunst als Verkörperung der Synergie aus Kunst und Literatur anzusehen, bei gleichzeitiger „Vorherrschaft technisch-formaler Momente (im poetischen Film) über semantische“.<sup>273</sup>

Ferner wies Šklovskij darauf hin, dass Verfremdung ein vom Bild nicht loszulösendes Charakteristikum darstellt, weil das Ziel eines Bildes nicht die Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis sei, sondern die Ermöglichung einer differenzierteren oder offenen Wahrnehmung des Gegenstandes, sodass es gesehen werden kann und nicht bloß ‚wiedererkannt‘ wird. Das Herausführen eines Gegenstandes aus dem Automatismus der Wahrnehmung kann in der Kunst auf unterschiedliche Weise erfolgen und fußt auf spezifischen Faktoren, die für Šklovskij auf eine Partizipation oder kommunikative Teilhabe an der Welt hinauslaufen.

Und hierfür, um dem Leben das Gefühl des Lebens wiederzugeben, die Gegenstände fühlen zu können, um den Stein steinig zu machen, existiert Kunst. Das Ziel der Kunst ist eben das Empfinden des Gegenstandes als ein Sehen zu ermöglichen und nicht als ein Erkennen. Die Methode der Kunst ist, die Methode der Verfremdung/Entrückung der Sachen und die Methode einer erschwerten Form, welche die Wahrnehmung erschwert und verzögert, so wie der Wahrnehmungsprozeß in der Kunst ein Selbstzweck ist und verlängert werden soll. Die Kunst ist eine Methode das Herstellen einer Sache zu erleben, dagegen erweist sich das Gemachte in der Kunst als nicht wichtig.<sup>274</sup>

Šklovskij geht weiter in der Beschreibung der Methode der Verfremdung und Entrückung, indem er mehrfach aus Lew Tolstois Prosa zitiert, beispielsweise

272 Eder: *Die Figur im Film*, S. 213.

273 Šklovskij: *Poesie und Prosa im Film*, S. 133.

274 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*, S. 14.

dessen Erzählung *Stydn* (dt. *Es ist beschämend*)<sup>275</sup>, in der dieser eine Praktik der öffentlichen Bestrafung im zaristischen Russland schildert, ohne deren konkrete Bezeichnung (*Auspeitschen*) zu verwenden. Tolstois präzise und naturalistische Beschreibung des brutalen Vorgangs verändert den Tatbestand nicht, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf Aspekte, die in der Wahrnehmung bisher untergingen oder wegen Grausamkeit verdrängt wurden, und erweitern den Horizont, den die genaue Bezeichnung des Vorgangs unzulässig verengt hätte.<sup>276</sup>

Durch die auffällige formale Gestaltung lenkt Rastorguev die Aufmerksamkeit weg von einer Anhäufung von Alltagserlebnissen und Fragmenten, weg von der Routine und hin zu einer Reflexion über den Sachverhalt und die Geschichte als solche. In dieser ‚erschwerten‘ Wahrnehmung kommen die von Rastorguev als real empfundene existenziell verfügbare Wirklichkeit als auch ihre Ästhetisierung zum Ausdruck. Der Autor als nicht greifbare Erzählinstanz filtert, perspektiviert und verändert die Informationen in Form ihrer bestimmten Anordnung dahingehend, dass der Erzählfluss unterbrochen wird, indem der Wahrnehmungsprozess gestört und die Zuschauenden mit einer Vielzahl gestalterischer Elemente konfrontiert werden, deren Sinn und Bedeutung entziffert werden müssen. Es stellen sich Fragen wie: Was ist eigentlich passiert? Wer hat was zu verantworten? Wie geht es weiter?

Rastorguev erzählt von einer Symbiose – der Strandfotograf ist zweifelsohne ein Phänomen, das in dieser Ausprägung eng mit dem Ort und mit der Zeit verbunden ist. Und je deutlicher eine Handlung aus der Außenperspektive

275 Lew Tolstoj: *Es ist beschämend*, aus d. Russ. v. Günter Dalitz. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, hrsg. v. Eberhardt Dieckmann / Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening 1974, S. 513–519.

276 Ebenso verfährt Tolstoj auch in der Geschichte *Cholstomer* (dt.: *Der Leinwandmesser*), die aus der Perspektive eines Pferdes erzählt wird. Die Ereignisse der Geschichte werden durch die Perspektive eines Tieres verfremdet. Interessant ist die Parallele der Pferdegedanken zu den imaginierten Gedanken des Kamels, die Rastorguev durch seine formalen Entscheidungen, Perspektiven, Einstellungsgrößen herstellt, es ist ebenso im Besitz eines Menschen. Bei Tolstoj ist die Beschreibung des Pferdes als Eigentum eines Menschen bezeichnend: „Zunächst jedoch war es mir ganz unverständlich, was es zu bedeuten hatte, daß man mich als das Eigentum eines Menschen bezeichnete. Die Worte mein Pferd, auf mich, ein lebendes Pferd, bezogen, kamen mir ebenso anderlich vor, wie die Worte: mein Land, meine Luft, mein Wasser. Immerhin übten diese Worte einen gewaltigen Einfluß auf mich. Ich dachte unablässig über sie nach, und erst viel später, nachdem ich zu den Menschen in die verschiedenartigsten Beziehungen getreten war, begriff ich schließlich, welche Bedeutung sie diesen seltsamen Worten beimessen. Sie bedeuten, daß sich die Menschen im Leben nicht von Taten sondern von Worten leiten lassen. Es kommt ihnen weniger auf die Möglichkeit an etwas zu tun oder nicht zu tun, als viel mehr auf die Möglichkeit über verschiedene Dinge in Worten zu sprechen, die sie miteinander verabreden haben.“ (Lew Tolstoj: *Der Leinwandmesser*. Die Geschichte eines Pferdes, aus d. Russ. v. Hermann Asemussen. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12, hrsg. v. Eberhardt Dieckmann / Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening 1974, S. 5–55, hier S. 29.)



Abb. 34: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:51:49 min.



Abb. 35: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:51:25 min.

eines unbeteiligten Beobachters, wie sie Rastorguev gelingt, gezeigt wird, desto stärker ist die Neigung, den handelnden Menschen für das Geschehen verantwortlich zu machen. Je mehr die Kamera zu einer subjektiven Perspektive wechselt, desto mehr kommen identifikatorische Kräfte zum Tragen. In allen Episoden ist durchweg ein steter Wechsel zu beobachten, zwischen der Situationswahrnehmung des Handelnden und einer Außenansicht. Die Bereitschaft, die Umstände zu berücksichtigen, wird damit auf- und abgebaut, die Zuschauenden sind stets gefordert, sich bei jedem Bild zu entscheiden und Position zu beziehen.

### 7.3 Zwischen Symptom und Symbol in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ

Die nicht geweinten Tränen des Fotografen nach seiner missglückten Investition kompensiert die weibliche Protagonistin Valentina. Nach dem Abladen der Kamelleiche (Abb. 34) ertönt zunächst ihre Stimme und nach der schwarzen Blende erscheint auch sie selbst. (Abb. 35)

Die Dynamik, die in dem steten Perspektivwechsel den männlichen Protagonisten charakterisiert, ist der Darstellung von Valentina, seiner weiblichen Kontrahentin, entgegengesetzt. Sie ist im Vergleich zu dem Strandfotografen statisch, ohne jegliche handlungsspezifische Entwicklung, allerdings öffnet sich mit jeder Szene eine tiefere Einsicht in ihr inneres Erleben und ihre Biografie. Sie war unglücklich verheiratet, betrug und wurde betrogen, aktuell von allen verlassen verbringt sie den Sommer an diesem Strand mit einem Liebhaber. Jedoch während eine Orientierung entlang der Handlung beim Strandfotografen naheliegend erscheint, ist bei Valentina unklar, mit welchen psychologischen Erklärungsmustern man ihr Streben und ihre Äußerungen interpretieren kann: Sind es ihre realen emotionalen Bedürfnisse, die all diese Kränkungen nach sich ziehen, oder eher sentimentale Ideale unbekanntem Ursprungs, internalisierte



Abb. 36: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:21:48 min.

Gefühlsnormen, angelernte Verhaltensschemata oder verdrängte Wünsche? Das emotionale Defizit des Strandfotografen kompensiert Valentina mit ihrer expressiven und offenen Art. Sie werden mit- und übereinander charakterisiert, wie Manfred Pfister sinngemäß über den Charakter von Figuren sagt, die über die „Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes“ formuliert werden.<sup>277</sup>

Trotz der Partikularität der gezeigten Aspekte und Aussagen entsteht ein weit differenzierteres Bild dieser Frau und ihrer Lebenslogik, als es bei dem Strandfotografen der Fall ist, der vielmehr durch sein Handlungspotenzial definiert wird.<sup>278</sup> Während Valentina im Gespräch mit Rastorguev die intimen Motivationsschichten für ihren Lebenswandel und ihre häufigen Partnerwechsel offenlegt, bleiben die Rezipierenden auf ihren eigenen Referenzrahmen zurückgeworfen, innerhalb dessen sich eine plausible Erklärung, empfundene Nähe oder Ekel, Nachvollziehbarkeit oder Ablehnung abspielen können.

Ausgehend von meiner Fragestellung nach der Konstruktion oder Auflösung des Protagonisten erscheint es zielführend, auf der Ebene der Kontexterschließung einen Schritt weiterzugehen. Diese Ebene betrachtet die filmische Figur über die vordergründigen Aspekte hinaus als Symptom einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Umfeldes, das Rastorguev sehr differenziert an zahlreichen Episoden und Nahaufnahmen parallel miterzählt. (Abb. 36)

Die symptomatische Ebene ist am stärksten in der dokumentarischen Erzählweise vertreten, da diese mehr als die diegetische oder die Ebene des Artefakts

<sup>277</sup> Pfister: *Das Drama*, S. 224.

<sup>278</sup> Vgl. Kap. I.2.1 u. I.2.2 zum Autor – Rastorguevs Konstruktion der Valentina als Charakter erweist sich als karikatureske Simulation ihrer inneren Vorbilder.

die Bezüge zur außerfilmischen Wirklichkeit berücksichtigt.<sup>279</sup> Beispiele dafür sind Radionachrichten als Stimmungsuntermalung mit Fragmenten des Geschehens außerhalb der filmischen Diegese, Musik als deutlicher Kommentar zum Bild, die eine Stimmung kontrastiert oder bricht, Bezug zu den aktuellen Ereignissen, wie dem Besuch von Präsident Putin und der Geiselnahme von Beslan. Von der idealen Rezeption auszugehen, im Sinne eines richtigen oder falschen Verständnisses für einen Charakter, scheint also nicht ganz angemessen zu sein. Die Ermächtigung der Zuschauenden erfolgt im Sinne ihrer individuellen Möglichkeiten, das gleiche Bild und die gleiche Aussage im Rahmen ihrer individuellen Erfahrungen zu verstehen oder misszuverstehen, sich dazu also in einer vielfältigen Art und Weise in Beziehung setzen zu können.<sup>280</sup> Rastorguevs situativ aufgelöste, scheinbar ungefragt daherkommenden Aussagen der Menschen, sein Vermeiden klassischer Interviewsituationen, in denen die Kommunikation vom Frage-Antwort-Modus bestimmt wird, urteilen und moralisieren nicht, sie schonen die Menschen nicht, ebenso wenig, wie er sich selbst schon. Rastorguevs Bild des Kindes ist wenig differenziert, es ist stets das Bild eines Opfers. Ob es die Kinder in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* sind, die ohne jegliche Rücksicht für ein Foto auf ein Kamel gesetzt werden oder die Kinder, in deren Nähe ein Gürtel liegt, wenn sie essen sollen; oder aber die Kinder in *GORA* und in *MAMOČKI*, die stets in unpassende und zutiefst zerrüttete Verhältnisse hineingeboren werden und an der Grenze zur Verwahrlosung neben alkohol- und drogenabhängigen Erwachsenen aufwachsen; oder auch die Kinder oder

279 Eder: *Die Figur im Film*, S. 151. Eder betrachtet die Symbolik und Symptomatik der Figuren unter sehr vielfältigen Gesichtspunkten. Nach meinem Verständnis der spezifischen Vorgehensweise von Rastorguev scheint mir ihr Realitätsbezug und ihr Aussagegewert über das individuelle Schicksal hinaus besonders relevant.

280 Der Erfahrungsschatz oder die mentale Voraussetzung, die dem Zuschauer zur Verfügung steht, ist in vielerlei Hinsicht theoretisch konzipiert worden. Jens Eder fasst die unterschiedlichen Konzepte als ‚mentale Dispositionen‘ zusammen, in Anlehnung an Per Perssons *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: CUP 2003: „Das Wissen über Menschen, Männer, Liebende, Idealisten usw. [...] Codes, Frames, Horizonte, Gedächtnisinhalte, Alltagstheorien, Reaktionsmuster, mentale Programme, Begriffe, Kategorien, Schemata, Exempla, Prototypen, Stereotypen, Archetypen“. (Eder: *Die Figur im Film*, S. 186.) Diese Dispositionen lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers und lassen die Gewichtung und Bewertung von Szenen diametral entgegengesetzt ausfallen. Allein die Frage der Perspektive, bspw. in der Szene des Geschlechtsverkehrs im Bootshäuschen, die Rastorguev aufzeichnet, unter dem Genderaspekt zu befragen, verdeutlicht die Schwierigkeit, zu einer Aussage vorzudringen. Es stellt sich die Frage der Perspektivenübernahme, der Reflexion über den deutlich als männlich zu bezeichnenden Blick, Abgrenzung oder Identifikation, Sympathie und Empathie, aber auch des Ekels. Wo ließe sich die Grenze zur rein subjektiven Assoziation ziehen? Die Rezeption der Protagonisten verläuft also auf mehreren Ebenen und muss stets als eine Wechselwirkung zwischen Filminhalten und jenen individuellen, seelischen und biografischen Voraussetzungen der Zuschauer begriffen werden.

Söhne der trauernden Mütter in ČISTYJ ČETVERG, die als Soldaten noch vor ihrem Einsatz in Tschetschenien sterben. Kinder sind in all seinen Filmen jene unschuldigen Träger des Schmerzes, der Leiden und des traumatischen Bewusstseins, die selbst in vergleichsweise friedlichen Zeiten und Lebensumständen der elterlichen ‚Liebesgewalt‘ ausgesetzt sind.<sup>281</sup>

#### 7.4 Kamerasprache in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ

Auf der Ebene der basalen Wahrnehmung und der darauf aufbauenden ästhetischen Reflexion ist es sinnvoll, sich die Kamerasprache, ihre Bewegungen, Kadragen und die wechselnden stilistischen und entsprechend technischen Entscheidungen genauer anzuschauen. Im Hinblick auf die Darstellungen der Menschen überwiegen zwei unterschiedliche Kameraperspektiven. Die eine ist die der Handkamera, mit dieser werden Protagonisten und Gesprächspartner aufgezeichnet – nicht ohne eine bestimmte Wirkung zu erzielen, die über die Ziele des Teams (Regisseur, Kameramann und Toningenieur) Aufschlüsse liefert. Es überwiegen Gespräche und Beobachtungen, die bei den Zuschauenden das Gefühl der Nähe und der Teilnahme hervorrufen. Wie in anderen Arbeiten Rastorguevs spricht die Handkamera für eine authentischere und offenere Gestaltung der Szene. Sie erlaubt dem Kameramann ein flexibles Begleiten und Beobachten, ohne das Geschehen durch die Starre der aufgebauten Kameratechnik zu beschränken. Spontane Wechsel der Einstellungsgrößen und eine Zoomoptik motivieren und begründen die Entfernung zum Geschehen individuell. Unschärfe und partielles Herausrutschen aus dem Bild nimmt der Kameramann in Kauf. Ich empfinde diese gestalterischen Entscheidungen als selbstreferenziell, da sie in ihrer flüchtigen Evidenz auch die Flüchtigkeit des eigenen Eindrucks vom Gegenüber miterzählen. Sie zeichnen somit ausgesprochen subjektive und deshalb angreifbare Bilder, die weder Anspruch auf Präzision noch

281 In Kap. IV wird explizit auf die Frage der Undarstellbarkeit des Traumas eingegangen. Den transgenerationalen Aspekt der kollektiven Verletzungen der Kinder, die Anfang des 20. Jahrhunderts geboren wurden, die dann selbst zu Eltern und Großeltern wurden, arbeitete 1925 der russische, religiöse Philosoph Vasilij Zen'kovskij heraus: „Unsere Kinder sind psychisch vergiftet, sie erlebten schwerwiegende Stürze und Verrenkungen, durch welche ganze Areale der Seele zum Schweigen gebracht wurden. Und das, was lebendig und heil blieb, wird zum Träger des Lebens und strengt sich an, das, was man aus der Seele nicht mehr verbannen kann, wenigstens mit dem Mantel des Vergessens zuzudecken. Die Geschichte der Kinderseele in unseren Tagen ist die Geschichte ihrer Erschütterungen und der tiefsten Spaltung, Geschichte ihres Kampfes um die Möglichkeit einer gesunden Bewegung nach vorne, ihrer Selbsterhaltung und Heilung von Wunden.“ (Vasilij Zen'kovskij: *Deti èmigracii*. Moskva: Agraf 2001, S. 140–141.) Außerdem hat sich die dokumentarische Prosa Svetlana Alexijewitschs unter anderem der Perspektive der Kinder angenommen. Vgl. Svetlana Alexijewitsch: *Die letzten Zeugen. Kinder im Zweiten Weltkrieg*, aus d. Russ. v. Gisela Frankenberg. Berlin: Neues Leben 1989.



Abb. 37: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:54:44 min.



Abb. 38: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:31:11 min.

auf Vollständigkeit haben. Der Ausschnittcharakter wird nicht kaschiert, sondern extrem betont. Besonders auffällig ist die letzte Gesprächssituation mit Valentina – ihr verweintes Gesicht, Hautunregelmäßigkeiten, Falten und Poren, unvollständige Zähne, wie auch eine verwischte Schminke und wüste Haarsträhnen im Gesicht werden in einem extremen Close-up aufgenommen. (Abb. 37) Ebenso verhält es sich mit der Begleitung des Strandfotografen bei seiner Arbeit am Strand. Die Nahen und Halbtotale verorten ihn an seinem Ort, inmitten von Sand, Salzwasser und den ausgelegten Strandtüchern, allem voran umgeben von Menschen, die in der Masse jegliche Subjektcharakteristiken verlieren und zu Objekten im doppelten Sinne werden: zum einen, indem sie für das Foto angelockt und in Pose gebracht werden, zum anderen in der Objektivierung durch Rastorguevs Kamerablick.

Die Menschenmassen wirken erschlagend in ihrer dichten Vielfalt und Präsenz, und dieses Gefühl ist nicht zufällig, sondern intendiert. Die Teleoptik greift entscheidend in das raumzeitliche Empfinden ein. (Abb. 38) Sie verschiebt die Relationen der Menschen und Gegenstände zueinander, alles scheint zusammengeklebt zu sein, ein gestalterischer und monolithischer Klumpen aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund ohne jegliche Durchlässigkeit, wie eine dichte Wand. Jeder Einzelne ist ein Baustein. (Abb. 39)

Ein weiterer Aspekt, der stringent vertieft wird, ist die Körperlichkeit der Menschen. Ihre Darstellung ist sehr plakativ, Montage, Perspektiven und Einstellungsgrößen unterstreichen zusätzlich all die Formlosigkeit und Deformität der Körper, die in ihrer Opulenz zu Symbolen degradiert werden. (Abb. 40)

Wie Michail Ratgaus<sup>282</sup> bemerkt, geht es hier nicht um Einzelne, sondern um die Darstellung eines monolithischen, kranken, traumatisierten Körpers.

282 Vgl. Ratgaus: Zаметki o Rastorgueve.



Abb. 39: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:05 min.



Abb. 40: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:02 min.

Auffällig im Kontrast dazu stehen angesichts dieser Gnadenlosigkeit die Aufnahmen einer Familie am Strand, die, wenn ich den Regisseur richtig verstehe, seiner Vorstellung von Glück am nächsten kommen. Es ist die Verkörperung einer Idylle, Kinder, die sich nach dem Baden in warme Handtücher hüllen, in die Wärme der Elternarme flüchten, sich in diesem kleinen Kreis verstecken, sicher, leicht und geborgen fühlen. Das ist die Stimmung, die die Aufnahmen evoziieren, aus respektvoller Distanz, mit dem Teleobjektiv, fast schon beschämt, neidisch und sehnsuchtsvoll – in Anbetracht dessen, was diese Familie am Strand umgibt. Eine Insel der heilen Welt inmitten des Verfalls, der Deformation und Pathologie.

In Abgrenzung dazu gibt es Zärtlichkeit und natürliche Körperlichkeit. Die Kamera versucht, die Familie bildfüllend zu kadrieren, ohne andere Menschen im Hintergrund, um sie in ihrem augenblicklichen und partikularen Glück inmitten von Anderen zu erzählen, erschafft die Kamera ihren Ort, den privaten Ort des individuellen Glücks am öffentlichen und überfüllten Strand. (Abb. 41 & 42)

Die Menschen am Strand sind keinesfalls Einzelne, die autonom und selbstbestimmt agieren. In der Dichte ihres Nebeneinanders, in der Vielheit und im ‚Klein-Klein‘ ihrer fragmentierten menschlichen Dramen tritt der Typus deutlicher zum Vorschein. In der Montage von ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ breitet sich somit ein gigantischer Kollektivkörper aus, so Michail Ratgaus über Rastorguevs Perspektive:

So als ob der Sex, der über die Körper fließt, eine weitere Naturgewalt wäre, die sie verbindet. Noch ein Meer der animalischen Feuchtigkeit, in welches alle hineintreten. Etwas von derselben monströsen, aber dennoch reinen Brüderlichkeit des Inzests. [...] All dieses Übereinanderschichten der Körper, diese Kohle, diese Wurzeln gehen in die Tiefe. Das ist ein Schmelzriegel, in dem nichts für sich genommen bleiben kann, seine



Abb. 41: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:28:14 min.



Abb. 42: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:27:56 min.

eigene Form erhalten, alles verschmilzt augenblicklich, verharkt sich, umarmt sich, paart sich mit anderen. Die Gesichter werden übereinander geschichtet. Alles strebt dieser Brüderlichkeit entgegen. Die Dickflüssigkeit des Blutes. Er sucht die Enge und Dichte, und wenn es sie nicht gibt, bereitet er sie in der Montage zu aus den sich überlagernden Gesichtern.<sup>283</sup>

Zusätzlich zu allen Aspekten der körperlichen Vereinigung und physischen Dichte versinnbildlicht das gemeinsame Karaoke-Singen von Leningrad-Liedern, (Abb. 43) geschnitten zur rhythmischen Musik, diese förmliche Verschmelzung der Urlauber zu einer auch geistig oder ideel mehr oder weniger definierten Volks- und Menschenmasse (01:05:40–01:06:50 min.). Die skeptischen Blicke der Frauen unterstreichen die Unmöglichkeit, aus dem Sinnnganzes des Grotesken auszubrechen.<sup>284</sup> Der russische Rocksänger Šnur singt: „Ich hätte gern ein Weib! Ja, ich werde mir eins nehmen!“<sup>285</sup> Und alt wie jung, Frau wie Mann singen selbstvergessen mit. (Abb. 44)

283 Ratgau: Zаметки о Rastorgueve.

284 In Sergej Loznitsas *KROTKAJA* findet sich eine Szene, die emotional einen ähnlichen Charakter auszulösen sucht. Die Heldin schaut weltfremd dem vulgären und grotesken Entkleidungsspiel zu, vollkommen distanziert und erstarrt. Kinder klettern über ihre berauschten und halb nackten Eltern, Männer klatschen in die Hände und grölen im Chor, im Hintergrund schreit ein Baby, betrunkene Frauen und Männer reagieren nicht darauf. Das verzweifelte Weinen eines Säuglings, das von den Erwachsenen überhört wird, kulminiert mit diesem widerlichen Fest zu einer allgemeinen Hilfslosigkeit gegenüber dem Horror ihrer Lebenswirklichkeit. In ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ stehen die Kinder im Hintergrund und schauen vorerst zu.

285 Leningrad ist eine legendäre Rockband mit vulgären und zumeist frauenverachtenden, bis offenkundig misogynen Texten mit und von Sergej Šnurov. Hier wörtl.: „Бабу бы, бабу буау!“<sup>285</sup> Sinngemäß ‚bestellt‘ der Sänger eine Frau wie ein Getränk oder eine Speise im Restaurant. Sergej Šnurov/Leningrad: BaBuBudu (*Dlja millionov*, 2003, Misterija Zvuka MZ 100–2).



Abb. 43: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:00 min.



Abb. 44: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:15 min.

Unter der sonnenverbrannten Hautoberfläche bzw. dem verwischten Make-up entsteht ein gesamtgesellschaftliches ‚Gemälde‘, das mit dem Umweg über einzelne Protagonisten Rückschlüsse auf Frauen- und Männerbilder und auch über Geschlechterverhältnisse der 2000er Jahre in diesem Milieu in Russland erlaubt. Trotz der klaren Umriss der Menschenkörper ist es unmöglich zu differenzieren: Was an Valentina ist Sozialisation und strukturelle Gewalt und was ihre Anpassungsleistung?

Die Menschen bekommen Zeit und Raum, um in einem oder in mehreren Gesprächen nicht nur ihre Körperteile, sondern auch Fragmente ihres Weltbildes preiszugeben, da ihnen zugehört wird. (Abb. 45)

Die Beziehung, die sich entfaltet, geht von nächtlichen Offenbarungsgesprächen, Beichten von zahllosen Affären und Liebesabenteuern – in Parallelmontage zu den fußballschauenden Männern – bis hin zum Flirt, Schauspiel- und Gesangsauftritten und der verzweifelten Zurschaustellung der eigenen nackten Brust, die von oben herab aufgenommen wird. (Abb. 46)

Mit Selbstverständlichkeit und beinahe Stolz breiten die Menschen ihre inneren Verkrüppelungen vor Rastorguevs Kamera aus, ihre schmerzhaften Innenansichten. Die stets sonnenverbrannte Haut als wunde und gereizte Oberfläche, die das Innerste schützen soll, ist nur ein kleiner Marker der nach außen gekehrten Präsenz oder stets präsenten Verwundbarkeit. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Menschen, die sich, weil sie sich für ihre verkrüppelte und gelähmte Körperlichkeit genießen, erst nach dem Ende der offiziellen Badesaison an den Strand wagen. Die kühleren Sonnenstrahlen und starker Wind kündigen das Ende des Sommers an.

Was uns beschäftigt hat, war die Frage der Macht. Der Macht, die sich in allen Aspekten des Films etabliert. Der Macht des Fotografen über das Tier, der Macht Putins über



Abb. 45: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:13:46 min.



Abb. 46: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:58 min.

Regionalpolitiker, der Macht der lokalen Mafia über den Strand, der Macht des Liebhabers über die Liebhaberin, der Macht der Eltern über die Kinder und nicht zuletzt der Macht der Umstände über alle diese Menschen. [...] Alle, die Strukturen dieser Macht anwenden und in ihren Kreislauf eingebunden sind, sind unglückliche Menschen.<sup>286</sup>

Leitmotivisch wird wiederholt eine Melodie aufgegriffen, die den gesamten Film durchzieht. Es ist das bekannte Gedicht *Parus* (1832) von Michail Lermontov, das er mit 18 Jahren schrieb und zu dem Aleksandr Varlamov eine Romanze komponierte. Gedicht wie Lied verkörpern die Sehnsucht von Generationen russischer, später sowjetischer und nun postsowjetischer Menschen nach Glück und Lebenserfüllung inmitten stürmischer Zeiten und Umbrüche.

Парус

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит ...  
Увы! он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

Das Segel

Wo Meer und Himmel sich vereinen,  
Erglänzt ein Segel, weiß und weit —  
Was trieb es aus dem Land der Seinen?  
Was sucht es in der Einsamkeit?

Es pfeift der Wind. Die Wellen drohen.  
Es knarrt der Mast. Das Segel schwebt  
Nicht vor dem Glück ist es geflohen.  
Es ist nicht Glück, wonach es strebt.

286 Mikhail Lipovoy: Aleksandr Rastorguev. In: *YouTube*, 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=NoF9F9KRYgw>. (Zugriff am 10.09.2021).

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой ...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

Strahlt auch in Gold der Himmelsbogen,  
Und glänzt auch noch so blau das Meer —  
Das Segel lechzt nach Sturm und Wogen,  
Als ob in Stürmen Ruhe wär.<sup>287</sup>

Dem Übersetzer gelang es, den vierhebigen Jambus ins Deutsche zu übertragen, ohne die offensive, herausfordernde Metrik der Originalfassung zu verlieren. Der Wechsel zwischen männlicher und weiblicher Kadenz, aber auch die Verwendung der Anapher erzeugt Nachdruck und verstärkt die Dringlichkeit der alles überragenden Sehnsucht. Was sucht das Segel? Was hat es hinter sich gelassen? Personifikationen (die drohenden Wellen oder der pfeifende Wind) rufen das Gefühl des Lebens als einer Naturgewalt hervor, in deren Angesicht ein Einzelner ohnmächtig ist.

Die unterschiedlichen Interpretationen des Gedichts, die im Film Verwendung finden, betonen jeweils verschiedene Nuancen des Werks – besonders eindringlich in der Interpretation eines Kinderchors mit hellen und hohen Stimmen, wie sie nur Kinder haben. In der letzten Einstellung des Films wird auch visuell auf das Motiv des Segels Bezug genommen. Das weiße Segel einer imaginierten Hoffnung verkommt zu einer aufgeblasenen schwarzen Matratze, die der Wind schnappt und nicht mehr loslässt. Die Utopie von Geruhsamkeit inmitten der Lebensstürme wird in ihr ernüchterndes Gegenteil verkehrt.

Schmerzlich korrespondieren die hellen Kinderstimmen mit diesen gescheiterten, deformierten, vom Leben geschundenen Existenzen der erwachsenen Menschen, die vor ihrer gefühlten Rastlosigkeit und Einsamkeit in ein Menschenmeer flüchten.

287 Michail Lermontov: Parus. In: Ders. / A. Kraevskij: *Parus*. St. Petersburg: Kraevskij / Tipografija A. Borodin i Komp 1841, S. 162; dt.: Michail Lermontov: Parus, aus d. Russ. v. Heinrich Greif. In: Heinrich Greif: *Ein Deutscher dreißig Jahre alt. Gedichte des Schauspielers Heinrich Greif*; hrsg. v. Maxim Vallentin. Weimar: Kiepenheuer 1947, S. 135.

## 8 Die Ästhetik des männlichen Körpers in ČISTYJ ČETVERG

Der Film ČISTYJ ČETVERG beobachtet russische Soldaten unmittelbar vor ihrem Kriegseinsatz in Tschetschenien. Eine in den ersten Sekunden gezeigte Texttafel hüllt die nachfolgenden Bilder in eine dramatische, ja beinahe pathetische Stimmungslage: Auf ihr ist zu lesen, dass einige Tage nach Beendigung der Dreharbeiten 119 der Soldaten bei einem Helikopterabsturz verunglückten. Der Film zeigt uns somit ihre letzten Tage.

Er beginnt mit der Ankunft neuer Soldaten, die von den bereits stationierten eingewiesen werden. Die Einheit ist in abgestellten Zugwaggons stationiert – dort schlafen, essen und waschen sie sich. Gezeigt werden Fragmente ihres Alltags in ihrer Eintönigkeit und Tristesse. Auf Befehl wird aufgestanden, sich angezogen und marschiert. In der Wäscherei wird in großen Maschinen Wäsche gewaschen und anschließend gebügelt und zusammengefaltet. Brotsäcke und Säcke mit sauberer Wäsche werden aufgeladen, Ziegelsteine auf Bahren geschleppt, die gewöhnlich für Verwundete und Tote gebraucht werden. Es wird mit der Waffe patrouilliert und auf dem Markt eingekauft, gekocht, gegessen und dann einer Fernsehansprache Vladimir Putin zugehört, gewartet, geraucht und gesungen, es werden Briefe geschrieben und vorgelesen. In der letzten Sequenz zeigt der Film in einen Helikopter einsteigende Soldaten, ihre aus dem Filmkader führenden, eindringlichen Blicke. Im Hintergrund liegen zwei in schwarze Säcke eingewickelte Leichen, die verladen werden. Die Szene wird montiert mit dem Kommentar eines Obersts, der die Ignoranz und Gleichgültigkeit der Verantwortlichen beklagt. Zwischen unaufgeregtten Alltagsbeobachtungen erscheinen immer wieder Totalen von Zuggleisen und Zügen, Lokomotiven und Kriegsfahrzeugen inmitten einer unwirtlichen Steppe, fernab der Stadt. Eine elegische Musik emotionalisiert die kühlen und menschenleeren Landschaften. Reifen und Räder, Zugabteile und Waggons, Panzer und andere Rüstungsmaschinen, die sich durch den unendlichen Matsch und Dreck schieben, aber auch Soldatenstiefel, abgetragen vom Geröll und vom Krieg, erzeugen einen Eindruck von dem lebensfeindlichen Umfeld der Soldaten.

Formal überwiegen präzise und stille Beobachtungen des Alltags, der größtenteils durch Befehle strukturiert ist und aus Routinehandlungen besteht. Mit das Persönlichste ist das Vorlesen aus den Briefen, die die Soldaten an ihre Familien schreiben. Die Tonebene ist gänzlich ins Off verlagert, vollständig losgelöst vom Bild. Durch die dadurch erreichte formale Sprachlosigkeit der Menschen im Film wird die Aufmerksamkeit auf die Oberflächenstrukturen im Allgemeinen und auf die Körper der Soldaten im Besonderen gelenkt. Die Körperlichkeit ist bei Rastorguev zumeist eng mit der Leidensfähigkeit der Figuren verknüpft, und sie spielt in jedem seiner Filme eine tragende Rolle. Mein Augenmerk liegt auf dem



Abb. 47: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:44 min.

männlichen Körper, insofern als er hier als Soldatenkörper sichtbar und thematisierbar wird. (Abb. 47)

In Rastorguevs Filmen ist viel davon zu sehen – seine Menschen essen, schlafen, urinieren, waschen sich, haben Sex, gebären und sind hemmungslos betrunken – seine Kamera und damit der Film kennt scheinbar keine Grenze des Zeigbaren, keinen Privatraum, in den sie nicht vordringen möchte. In ČISTYJ ČETVERG ist der männliche Körper, seine passiv-aggressive Aktivität für meine Analyse von besonderem Interesse. Der sozialen Konstruktion des männlichen Körpers, die der visuellen vorgelagert zu sein scheint, und seiner dokumentarischen Ästhetik liegen anthropologische und geschichtliche Fragestellungen wie auch kultur- und kunsthistorische Entwicklungen zugrunde, die im Rahmen meiner Arbeit lediglich in Form einiger Exkurse behandelt werden können.

### 8.1 Männlichkeit zwischen Semantik, Relativität und Pluralismus

Serguei Oushakine nähert sich in seiner Publikation *Pole Pola*<sup>288</sup> dem Phänomen der Männlichkeit auf dreierlei Weise und stützt sich auf Beispiele aus der russischen Massenmedienkultur. Diese scheint Familie und Schule als wichtigste einflussnehmende Institute, was die diversen Modelle geschlechtlicher Identitäten angeht, abgelöst zu haben. Oushakine unterscheidet dabei zwischen pluralistischer Männlichkeit, relativer Männlichkeit und vorgeführter Männlichkeit. Das Modell der pluralistischen Männlichkeit untersucht semiotische Elemente und wertet diese kritisch aus. Hier definiert sich ein Mann vorrangig über seinen Aktivitätsradius und über seine mehr oder weniger archetypischen Rollen, beispielsweise die des Soldaten, Entdeckers, Experten, Versorgers bzw. Ernährers und auch die des Herrschers. Da die Rollen des Versorgers und Experten aber auch die des Entdeckers zunehmend auch von Frauen ausgefüllt werden, bleibe

288 Serguei Oushakine: *Pole Pola*. Vilnius / Moskva: NLO 2007.

allein die Rolle des Soldaten als archetypische Möglichkeit, sich als Mann zu realisieren, da sie über unangefochtene traditionelle und ausschließlich männliche Charakteristiken verfüge, so Ušakin. Er erkennt in diesem soziologisch motivierten Zugang einen illusorischen Versuch – die „strategische Fantasie“, die die fundamentale Abwesenheit einer gemeinsamen Erscheinung des Mannes verschleiert, die sich eben ausschließlich in bezeichnenden „männlichen Aktivitäten und Archetypen“<sup>289</sup> spiegeln soll. In dieser Situation werden

die Versuche, die bezeichnenden ‚Bruchstücke der Männlichkeit‘ ‚malerisch‘ zu beschreiben, willentlich oder unwillentlich zu Versuchen verkommen, die zentrale Frage nach *kategorischer*, struktureller, also der eigenen Bedeutung beraubten Natur „der Männlichkeit“ *ebenso wie die Frage nach den Ursachen der Unveränderlichkeit diese Ansammlung* von „archetypischen“ Bruchstücken, zu umgehen.<sup>290</sup>

Mit der ‚relativen Männlichkeit‘ als Kategorie nähert sich Oushakine dem Phänomen aus der Richtung des Strukturalismus.<sup>291</sup> Um charakterisiert zu werden, bedarf die Männlichkeit eines Anderen, eines Gegenübers, von dem sie sich abgrenzen kann und wodurch sie in einer grundlegenden Abhängigkeit von diesem Anderen erscheint. Oushakine merkt an, dass bei diesem Ansatz die Existenz des grundsätzlich Anderen „zur unabdingbaren Definition der Erscheinung“<sup>292</sup> der relativen Männlichkeit wird und operiert bewusst mit Jacques Lacans Terminologie des großen Anderen, in der sich sowohl die Relativität der Identität<sup>293</sup> als auch die Co-Abhängigkeit der Identität vom großen Anderen findet:

Im wahren Sprechen ist der Andere das, demgegenüber sie sich Anerkennung verschaffen. Aber sie können sich nur von ihm Anerkennung verschaffen, weil er zuerst anerkannt ist. Er muss anerkannt sein, damit sie sich Anerkennung verschaffen können. Diese zusätzliche

289 Oushakine: *Pole Pola.*, S. 197.

290 Ebd., S. 198–199: „Ситуацию, в которой попытки ‚живописать‘ знаковые ‚осколки мужественности‘ вольно или невольно становятся попыткой обхода (и ухода от) основного вопроса как о *категориальной*, структурной – т.е. лишенной *собственного* смысла – природе ‚мужественности‘, так и о причинах ‚инвариантности‘ набора этих ‚архетипических‘ осколков.“ (Herv. i. Orig.)

291 Ebd.

292 Ebd.

293 Das Problem der Identität im Hinblick auf die Darstellung im Film wird in Kap. II.5 eingehender thematisiert. Es lässt sich Kuno Lorenz zufolge zunächst in der Annahme eines authentischen Selbstseins verorten, was konstant und fortdauernd sei. Vgl. Kuno Lorenz: Identität. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4: I–K, hrsg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer. Darmstadt: WBG 1976, S. 144–148, hier S. 144.

Dimension, der Reziprozität, ist notwendig, damit dieses Sprechen gilt [...] In der Anerkennung setzen sie ihn ein, und nicht als ein einfaches Moment der Realität, einen Spielstein, eine Marionette, sondern als ein irreduzibles Absolutes, von dessen Existenz als Subjekt der Wert selbst des Sprechens abhängt, in dem sie sich Anerkennung verschaffen.<sup>294</sup>

Die dialogische Struktur einer jeden Identität und Autorität, besonders einer filmisch konstruierten, sei sie männlich oder weiblich, die einer Mutter oder eines Sohnes, eines Befehlsinhabers oder eines Soldaten, enthüllt ihren offenen Konstruktionscharakter, auf den Lacan hier tiefenpsychologisch verweist – offen deshalb, weil diese Identitäten auch ohne filmische Perspektivierung nie für sich genommen betrachtet werden können. In der Rezeption werden diese vom Autor konstruierten *Identitäten* durch den Zuschauenden im Sinne einer Projektionsfläche immer wieder neu und wie ein Mosaik zusammengefügt, abhängig von den individuellen Verortungen des Zuschauenden – Geschlechtern, Rollen, Wissens- und Erfahrungshorizonten. Wer oder was ist der Andere in ČISTYJ ČETVERG, anhand dessen die Männlichkeit des Soldaten konstruiert wird? Ist es der Feind, der unsichtbare Tschetschene, der ausgerottet werden soll und für den all der Hass und die Waffen vorgesehen sind? Ist es die Mutter, ihr sorgenvoller Blick? Ist es das Mädchen, das zu Hause wartet und für das all die geballte Kraft der Männlichkeit vorgesehen ist? Dieser unbekannte Faktor eines Gegenübers bildet den Ursprung der nicht existenten Ganzheitlichkeit, des scheinbaren Konsens eines jeden Phänomens bzw. seiner begrifflichen Bezeichnung. Ebenso wie die Präsenz der Mütter die Soldaten zu ewigen Söhnen macht, erfüllt die akustische Anwesenheit von Vladimir Putin im filmischen Raum eine *identitätsstiftende* Funktion für die Soldaten. Seine Anwesenheit charakterisiert sie mit und macht sie erst zu denen, die sie sind: Untergebene am untersten Rand einer Staatsmachtvertikale.<sup>295</sup> Die Aufmerksamkeit, mit der die Soldaten zuhören, die ganze Sichtbarkeitsordnung im Raum, macht sie zu Antagonisten bzw. zu einer blind dem ‚Führer‘ lauschenden und ihm folgenden indifferenten Masse, blind, weil seine Ansprache die sichtbaren und greifbaren Realien um sie herum verleugnet. (Abb. 48 & 49)

294 Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III (1955–1956)*, aus d. Franz. v. Michael Turnheim. Berlin: Quadriga 1997, S. 63.

295 „Das Problem ist nicht, ob man die Schrecken von Opfern dieser oder jener Gewalt zeigen soll oder nicht. Es besteht in der Erzeugung von Opfern als Element einer bestimmten Verteilung des Sichtbaren. Ein Bild kommt niemals allein“, sondern es gliedert sich in bereits bestehende Diskurse und Narrative ein. „Es gehört einer Sichtbarkeitsanordnung an, die die Stellung der dargestellten Körper regelt und den Typus von Aufmerksamkeit, den sie verdienen. Es geht um den Typus von Aufmerksamkeit, den diese oder jene Anordnung hervorruft.“ (Jacques Rancière: *Das unerträgliche Bild*. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Wien: Passagen 2009, S. 101–123, hier S. 117.)



Abb. 48: ČISTYJ ČETVERG, 00:34:02 min.



Abb. 49: ČISTYJ ČETVERG, 00:34:25 min.

Die Porträts der Mütter, die zu Beginn eingeführt werden, sind eine weitere, diametral entgegengesetzte, aber sicher naheliegende Interpretationsrichtung, die als ebenso identitätskonstituierend für das Bild des Soldaten gedeutet werden kann, weil sie Aspekte wie Macht, Ohnmacht, Emanzipation und Selbstbestimmung tangiert.

Die Aufnahmen der nackten Körper offenbaren diese innere, sanfte, zerbrechliche und verletzte Männlichkeit, die sich sonst unter dem Panzer der Uniform oder der archetypischen Rollenzuschreibungen versteckt. Selbst wenn dieser Soldat wenig Individuelles im Sinne einer Persönlichkeit und weder Handlungsenergie noch eine eigene, ihm zugehörige Stimme hat, hat er bei Rastorguev zumindest einen Körper, der verletzlich ist und sterben kann. Dies sind für den damals noch postsowjetischen und inzwischen offenkundig faschistoiden und archaischen Geschlechterkanon provokante Männlichkeitscharakteristika, da sie hier den Mann vorrangig als einen Menschen erscheinen lassen. Um so mehr im Kontext des Tschetschenien Krieges schimmert sein menschlich verletzlicher Körper stets durch das äußere Korsett der Uniform hindurch. (Abb. 50)

Der Film entkleidet und demaskiert nicht nur die Soldaten selbst, sondern eben diesen soziologischen Blick auf *den Mann*, der ihn in die Schablonen der Aktivität – marschieren, Befehle entgegennehmen und ausführen, mit der Waffe umgehen, Uniform tragen, auf einem Militärfahrzeug patrouillieren – presst, den Foucault beschrieben hat.<sup>296</sup> Die Körper werden somit, verstärkt durch die Abwesenheit ihrer Stimmen, zu den wichtigsten Zeichenträgern, die die Soldaten im Film charakterisieren.

Ihre Nacktheit in Verbindung mit den auf der jugendlichen, fast kindlichen Brust baumelnden Kreuzen verweist nicht nur auf die Zugehörigkeit zur christlich-orthodoxen Kirche, sondern darüber hinaus auf die möglichen Wurzeln einer solch repressiven Haltung dem Körper gegenüber, entsprechend einem

296 Foucault: Das Subjekt und die Macht, S. 246.



Abb. 50: ČISTYJ ČETVERG, 00:30:12 min.

Weltbild, in dem unangefochten die Kirche mit ihrer Tradition eine starke identitäts-, norm- und wertgebende Instanz ist.

Diese Zeichen ähneln, wie Ušakin anmerkt, eher „Zitaten“<sup>297</sup>, die zeitgleich im symbolischen Feld des Films existieren und gleichberechtigte Interpretationsangebote für die Zuschauenden darstellen. Die „vorgeführte Männlichkeit“<sup>298</sup> ist also eine Erscheinung, die nur in Zusammenhang mit und in Bezug auf andere Erscheinungen deutlich werden kann, die aber im Gegensatz zu einem *Archetypus* oder einer *sozialen Rolle* bzw. Selbstrepräsentation innerhalb eines Dokumentarfilms nicht zwingend einer *Metaebene* bedarf, die das Narrativ bündeln und weiterentwickeln könnte. Ušakin zitiert seinerseits Judith Butler, die Identität als auf dem *Prinzip der Zitierbarkeit* basierend begreift, also als Wiedergabe von bestehenden gesellschaftlich akzeptierten diskursiven Formen.<sup>299</sup>

Denn ausgerechnet wegen der Abwesenheit einer *Haupterzählung* (Hauptthema) verwandeln sich diese disparaten und für sich stehenden Zitate aus dem traditionellen Ergänzen oder Illustrieren des *Autorentextes*, in einen selbstständigen Text<sup>300</sup>, der außerhalb/jenseits seiner Zitierbarkeit unmöglich wäre und nicht existieren könnte. „[...] es verbirgt sich keine geschlechtliche Identität hinter den Erscheinungen des

297 Die Mütterporträts können gewiss als ebensolche Zitate interpretiert werden; vgl. Kap. III.5.1 u. III.5.2.

298 Oushakine: *Pole Pola*, S. 196.

299 Vgl. ebd., S. 207–208. Oushakine erweitert Butlers Definition, die sich vorrangig auf Literatur bezieht, auf mediale Artefakte, ich übertrage den Gedanken meinerseits auf Rastorguevs Bilder der Soldaten.

300 Christian Metz hat in *Der imaginäre Signifikant* eine explizit auf die Filmsemiotik bezogene Definition des dokumentarischen Narrativs vorgeschlagen, in dem sich der Sinn nicht mit Hilfe einer Narration, sondern auf ‚anderen Wegen‘ artikuliert. Vgl. Metz: *Der imaginäre Signifikant*, S. 108–109.

Geschlechts“ – schreibt Butler, – „Identität konstituiert sich im Prozess der Vorstellung durch eben jene „Erscheinungen“, die zu ihren Folgen gezählt werden.<sup>301</sup>

Sinnzusammenhänge können demnach auch mit Hilfe einer Reihe struktureller Eigenschaften des Zeichens hergestellt werden. Ušakin unterzieht eine ganze Reihe von russischsprachigen literarischen und publizistischen Texten einer Analyse, in denen er auf die Beziehung innerhalb des Zeichenkörpers eingeht, zwischen dem Signifikant und dem Signifikat selbst, der die *Männlichkeit* zum Ausdruck bringen soll. Im zweiten Schritt wendet er sich der Beziehung zwischen dem Zeichen und der Kette weiterer Zeichen, seiner Verortung innerhalb des Werks zu, die in seiner Arbeit *Pole Pola* zu untersuchende Erscheinungen der Männlichkeit besonders präzise zu formulieren scheinen.

In beiden Fällen beruht dieser Effekt auf der Logik der Spiegelung, nach welcher in jedem der Bruchstücke der ‚Männlichkeit‘ eine versteckte, tiefer liegende, wesentliche Bedeutung der ganzheitlichen ‚Männlichkeit‘ einen Ausdruck findet. Die Frage ist demnach, inwiefern diese These der *Männlichkeit als solche* überhaupt berechtigt/haltbar sei?<sup>302</sup>

Die Frage, die Ušakin abschließend formuliert, inwiefern diese partikularen, widersprüchlichen ‚Scherben‘ lediglich Oberflächen eines Phänomens seien, die eine Ganzheit spiegeln sollen, die es nie gegeben hat, beantwortet der Film, indem er formal jede Ganzheitlichkeit zu negieren scheint.

Sehr offensichtlich führt der vorliegende dokumentarfilmische Text die Zuschauenden die Demontage der Einheit eines Mannes, seines Bildes, aber auch eines jeden *Zeichens* vor Augen. Abgesehen von der rein formalen Kadrage und Montage der Bilder zerfallen auch auf der inhaltlichen Ebene die Begriffe und Sinngebungen in eine Vielfalt an Zugängen und interpretativen Annäherungen.

301 „именно благодаря отсутствию *основной* темы разрозненные «цитаты» превращаются из традиционного дополнения или иллюстрации к *авторскому* тексту в самостоятельный текст, не существующий и не возможный вне своей цитатности. «никакой половой идентичности за проявлениями пола не скрывается, – пишет Батлер, – ... идентичность конституируется в процессе представления теми самыми «проявлениями», которые считаются ее результатами“ (Oushakine: *Pole Pola*, S. 207 (Herv. i. Orig.)); Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990, S. 25.

302 Oushakine: *Pole Pola*, S. 206: „В обоих случаях, однако, этот эффект во многом строится на логике отражения, согласно которой в каждом из *осколков* ‚мужественности‘ находит свое проявление некий скрытый, глубинный, сущностный смысл *целостной* ‚мужественности‘. Вопрос, соответственно, в том, насколько оправдан данный тезис о *мужественности-как-таковой*?“ (Herv. i. Orig.)



Abb. 51: ČISTYJ ČETVERG,  
00:37:51–00:38:00 min.



Abb. 52: ČISTYJ ČETVERG,  
00:37:43–00:37:46 min.

Dies wird in Kapiteln II mit Michel Foucault und in Kapitel III mit Jacques Rancière exemplarisch an der Montage des Vorspanns von ČISTYJ ČETVERG erläutert.<sup>303</sup>

## 8.2 Das dokumentarische Bild als Zeichen

In einer weiteren Filmsequenz von ČISTYJ ČETVERG können vier Einstellungen den Zusammenhang der Zeichenanalyse mit ihren indexikalischen Implikationen verdeutlichen. Exemplarisch soll der Gestaltungswille des Autors innerhalb der dokumentarischen Erzählung, sprich die Suche nach dem Ausdruck und die bewusste Auswahl des Bildes, verdeutlicht werden. Aus einer Vielzahl von *vielen anderen möglichen* werden vier Bilder für den Film ausgewählt, die mit verschiedenen Einstellungsgrößen, fester und schwenkender Kamera ein und dieselbe Situation visuell zu (be)greifen versuchen.

Über die entpersonalisierte Aktivität wird in die Situation eingeführt – jemand wirft aus dem Laderaum eines LKWs getragene Stiefel heraus. Es folgt die Nahaufnahme des Haufens von Stiefeln, nahezu stilllebenartig; in einer weiteren Halbtotalen sieht man zwei Soldaten, die die Arbeit verrichten. Mit einem Schwenk wird die Situation im Raum aufgelöst – die Aktivität mit dem Umfeld verbunden, inhaltlich kontextualisiert, der Rahmencharakter der Filmeinstellung wird betont. Während die Einstellungen, die in Abb. 51 zu sehen sind, eher illustrieren oder den Alltagseindruck ergänzen, kann die Einstellung in Abb. 52 als ein selbstständiges Zeichen angesehen werden, das nur kurz auftaucht (Dauer 3 Sek.) und eindeutig als ein Zitat erscheint.

303 Vgl. Kap. I.4. Das, was zuvor mit Georg Simmel als „versenkendes Reinschauen“ formuliert wurde, garantiert keine Erkenntnis der Wahrhaftigkeit bzw. Wesenhaftigkeit des Menschen. Vielmehr ist es eine ästhetische Leistung, die scheinbaren Gegebenheiten in eine Frage umzuformulieren und sie zu dekonstruieren, indem nicht ‚eine‘ bestimmte wahrhaftige Spiegelung oder Beziehung des Fragments/Zitats zur Ganzheit für gegeben hingenommen wird.

Der Berg der getragenen Soldatenstiefel wird im inhaltlichen Kontext des Films zum Zeichen der Vernichtung, des Todes<sup>304</sup> und der Abwesenheit<sup>305</sup> von eben noch lebendigen Soldaten.

Die bezeichnende Aktivität, die den Alltag der Soldaten oder sie selbst als Protagonisten charakterisieren soll – laden, beladen, entladen –, wird hier von der *Aktivität des Zeichens*<sup>306</sup> selbst zunächst dominiert und dann abgelöst. Als der LKW mit getragenen Soldatenstiefeln entladen wird, nehmen diese Einstellungen den

304 „Die Darstellung des Todes ist ein indexikalisches Zeichen für etwas, das immer über die Repräsentation hinausgeht und jenseits der Grenzen von Codierung und Kultur liegt. Der Tod setzt alle Codes außer Kraft. Das soll heißen, daß wir den Tod auf der Leinwand weder sehen noch seine visuelle Tragweite und seine Konturen verstehen. Während das Sein, dem ein intentionales Verhalten eingeschrieben ist (‘das Haben des Seins’, das sich in einer sichtbaren Welt konkret artikuliert), sichtbar repräsentiert werden kann, ist das Nichtsein unsichtbar.“ (Sobchack: Die Einschreibung ethischen Raums, S. 190, Herv. i. Orig.) Sobchacks These bietet für die Analyse von ČISTYJ ČETVERG einen interpretativen Anhaltspunkt, die Bild-Ton-Schere im Film auch als Ausdruck der Darstellbarkeitsgrenze zu begreifen – die nun toten/unsichtbaren Soldaten/Seelen sprechen zu uns. Ihre Körper sind nicht mehr da, sie sind physisch vernichtet. Das Immaterielle, die Stimme ist aber erhalten und markiert die Grenze, getrennt zwischen dem sprechenden Subjekt, seiner Aktivität, ‚dem Sprechen‘ und ‚dem Gesagten‘.

305 Spätestens seit der Veröffentlichung der Fotografien aus den NS-Konzentrationslagern mit Bergen von Schuhen kann so ein Bild auch als Zitat verstanden werden, das zwar nicht auf die Nähe zum Konzentrationslager hinweist, aber indexikalisch auf massenhafte Menschenvernichtung verweist, auf die Todesmaschinerie des Krieges. Im Gegensatz dazu finden sich in Jean Luc Godards Filmen sehr oft Aufnahmen der Schuhe, die für ihn den entschiedenen ikonischen Verweis auf die Menschlichkeit und Vergänglichkeit des Individuums beinhalten – Menschen haben keine Flügel, sind irdische, vergängliche Wesen, sie sind ‚unperfekt‘, ‚Mängelwesen‘, die Schuhe brauchen, um ihre Füße zu schützen.

306 Vgl. Michail Jampol’skij: Smert’ v kino. In: *Isskustvo Kino*, 9/1991, S. 53–63, hier S. 55. In seinem Artikel über Aleksandr Sokurovs Film KRUG VTOROJ (DER ZWEITE KREIS/THE SECOND CIRCLE, UDSSR 1990, R: Aleksandr Sokurov) hat Jampol’skij seine Gedanken zur filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema Tod formuliert, die auch für Rastorguevs filmisches Auslassen des Todes kontextweiternd zu sein scheinen. Eine der kulturspezifischen Besonderheiten, die in beiden Filmen deutlich wird, auf die Jampol’skij mit Freud verweist, ist das übliche Unterstreichen seines Zufallscharakters: „Am häufigsten wird hier bei einem Unfall, einer Katastrophe, von der Kugel des Feindes, im Kampf gestorben. Der Tod findet in 9 von 10 Fällen einen jungen Menschen in der Blüte seines Lebens und tritt sofort ein.“ (Ebd., S. 54.) Der „Imperativ der Demonstration“, der allem Filmischen innewohnt und von dem Jampol’skij spricht, wird in ČISTYJ ČETVERG aufgehoben. Weder will Rastorguev Empathie noch Spektakel erzeugen, geschweige denn etwas demonstrieren. Durch Auslassen des Bildes und sein Ersetzen, zuerst durch eine Infotafel, dann durch ein *Zeichen*, in dem Fall einem Haufen von getragenen Stiefeln, wird der Zuschauer mit der entstandenen Leerstelle allein gelassen. „Die Sache ist die, dass der Mensch nicht unmittelbar die Erfahrung des Todes machen kann, er kann ihn nur nachvollziehen als Zuschauer des Todes eines anderen [...] Plastische Struktur des Films besteht scheinbar darin, das Sehen in dem Fall zu unterdrücken oder zu verdrängen. Die Dinge verschlingen nicht den Körper, sie verdecken ihn, lassen keinen Blick auf ihn zu.“ (Ebd., S. 54–56.) Auffällig in ČISTYJ ČETVERG ist die exponierte Physis, die Körperlichkeit der Soldaten, die mit dem ‚Nichtzeigen‘ der Überreste der Soldaten ihren Tod umso präsenter macht. Diese Präsenz

Tod der Soldaten vorweg, dessen Bilder uns der Film vorenthält. Ähnlich wie im Vorspann, bei den Porträts der Mütter, erscheint der Tod in totaler Ambivalenz: einerseits als unwiederbringlicher individueller Verlust und andererseits als zu besetzende Leerstelle, pragmatisches Fehlen der Soldaten für einen Krieg.

Die bereits beschriebene Bild-Ton-Schere kehrt als konstantes Stilmittel im Film diese äußere Spaltung in eine Spaltung von Innen und Außen um. Die Stimme, deren Ursprung im Normalfall in einem Menschen verborgen ist, kommt in der filmischen Anordnung in ČISTYJ ČETVERG von überall her, ist einfach da und präsent. Zeitgleich soll diese persönliche und private, dennoch allgegenwärtige Chor-Stimme die Stimme der dargestellten und stummen Soldaten ‚ersetzen‘ bzw. die visuell fehlende sprachliche Synchronität kompensieren.

Der Mensch im Film, wie auch in der Soziologie oder Philosophie, ist nur im Partikularen zu greifen und niemals in seiner Ganzheit. Die stilistischen Entscheidungen Rastorguevs unterstreichen den Konstruktionscharakter des Protagonisten und machen ihn zum konstituierenden Charakteristikum im Rahmen der Filmerzählung. Zwischen innen und außen, tiefsinnig, innig und oberflächlich bzw. rein äußerlich verläuft ein schmaler Grat.

Das Bild des Menschen, seine filmische Konstruktion, zerfällt hier nicht nur semantisch in ihre Bestandteile. Die Hülle oder das Außen eines Menschen oder einer Sache werden erkennbar. Ušakin spricht von einem

Etui der äußeren Identität, das für die anschauliche und vorgeführte Rezeption konstruiert wurde, [es] wird zeitgleich zur Rüstung und diesem ‚äußeren Skelett‘, deren Schutzfunktionen ihn von innen heraus zu erfüllen beginnen.<sup>307</sup>

Die Bilder und Montageentscheidungen dienen nicht allein einer beliebigen Selektion, sondern eben auch der Verstärkung *einer* Aussage, die durch so eine Selektion passiert. Die Filmmontage zerschneidet nicht nur die Körper in Teile (z. B. die vielen Nah- und Detail Einstellungen der duschenden Soldaten), sondern auch die den Körperteilen anhaftenden symbolischen Sinngebungen. Köpfe, Oberkörper und Unterkörper mit Genitalien und Beinen, die insgesamt eine gewisse Ganzheitlichkeit und Abgeschlossenheit evozieren, können auch semiotisch genauer angeschaut werden. Ihr Ausschnittcharakter bleibt vordergründig. Ähnlich geht es mit den *Dingen* zu: ganze Berge von Uniformen, die gewaschen werden sollen, ganze Stapel

des Nicht-Gezeigten bzw. Nicht-Zeigbaren entfaltet seine volle Kraft in der Imagination des Zuschauers. Vertieft wird diese Interpretationslinie mit Rancière im Hinblick auf die Rolle der Metonymie im filmischen Prozess.

307 Oushakine: *Pole pola*, S. 207.

von sauberer Wäsche, die auch noch einmal nachgezählt werden müssen und alles in allem das Gefühl für Masse und Menge erzeugen sollen.

Kurzum fungiert der männliche Körper in ČISTYJ ČETVERG auch als Zeichen bzw. als eine Fülle von Zeichen und ist für mich, über das Filmnarrativ hinaus, auch als ein soziokulturelles Phänomen interessant, und zwar vor dem Hintergrund der russischen Orthodoxie (baumelnde Kreuze an der nackten Brust) und Anwesenheit offensichtlicher christlicher Topoi (Waschung, Abendmahl und Opfertod), der russischen Kriegsgeschichte und ihrer Erinnerungskultur (inhaltlicher Kontext des Films) wie auch der Geschichte der Repression gegenüber dem Menschen und seinem Körper. Nicht der männliche Körper per se, sondern die Wechselwirkung zwischen seiner Bildhaftigkeit und seinem assoziierten Inhalt und Sinn im Rahmen der Filmerzählung habe ich in den Mittelpunkt gerückt.

Eine der Fragen, die sich in dem hergestellten Zusammenhang zwischen dem konkreten Soldatenkörper und seiner Funktion als Zeichen im Rahmen eines Dokumentarfilms stellt, ist, über wen dieser mal zarte, mal verkleidete Männerkörper herrschen soll oder kann. Von wem oder was wird er selbst beherrscht? Wen bedroht er mit seiner Rüstung und auf einem Militärfahrzeug sitzend? Hat dieser (Film-)Körper eine Seele und seinen eigenen Verstand, gar Entscheidungsfreiraum?

### **8.3 Der männliche Körper und seine Repräsentation in Kunst und Kultur**

Wie die vorangestellten Überlegungen nahelegen, betrachte ich den Soldatenkörper als ein Filmkonstrukt, dem ein soziales Kulturkonstrukt vorgelagert ist. Der menschliche Körper ist in der Philosophie und Kunst vorrangig in seiner Dualität zum Geist sowie in einer hierarchischen Konstellation mit diesem befragt und dargestellt worden. Diese Dualität unterlag ihrerseits dem Lauf der Geschichte mit ihren mehr oder weniger epochalen Zäsuren.

Die künstlerische Repräsentation des männlichen Körpers hat also mehrere lange Traditionen. Im antiken Griechenland und Rom hatte der nackte männliche Körper Kultstatus und wurde öfter künstlerisch dargestellt als der weibliche. Das mittelalterliche Christentum tabuisierte Körperlichkeit, die Renaissance hingegen entdeckte die Schönheit des nackten Körpers neu. Der Klassizismus brachte heroische Abbilder des Männlichen hervor, während in der Epoche der Romantik die Körper auch sinnlich und zärtlich abgebildet wurden. Im Realismus und Naturalismus Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zur Darstellung ‚normaler‘ Männer inmitten ihrer Realität, zur Entstehung einer Kultur der Körper, ihrer athletischen Formung und ihrer Militarisierung durch die totalitären Regime. Dies führte zur Ikonisierung als ‚faschistischer Körper‘ bzw. zu seinem

Pendant im sozialistischen Realismus und brachte in der Moderne seine Dekonstruktion durch die zeitgenössische Kunst mit sich. Dieser Wandel verlief keineswegs linear und hat im russischen Kulturraum, wie in jedem anderen auch, seine eigene Prägung erfahren.<sup>308</sup>

Igor' Kon geht in seinen Veröffentlichungen der anthropologischen und kulturwissenschaftlichen Frage nach, was die Beziehung zur Nacktheit in der russischen Kultur im Allgemeinen auszeichnet.

Dabei unterliegt der Bezug zur Körperlichkeit, insbesondere zur Nacktheit, sowie ihre Beachtung und Erwähnung in Russland einer anderen visuellen Tradition, deren Wurzeln in die Kultur von Byzanz und in die alten slawischen Heidenmythen reichen.<sup>309</sup> Die christlich-orthodoxe Bildtradition, die zwar auch heidnische Wurzeln hat, aber vor allem auf dem jüdischen Bild- und Abbildverbot beruht, steht in Opposition zur antiken griechischen Kultur mit ihren heidnischen Wurzeln und mit der ihr eigenen Verherrlichung des Körpers in Form von Statuen. Dem irdisch verhafteten, sündhaften Körper wird in der Orthodoxie vielmehr sein überirdischer geistiger Ursprung entgegengesetzt. Für das christlich-orthodoxe Bewusstsein wird der Körper weniger als *Haus Gottes*, wie in der Westkirche üblich, sondern mehr als vergängliche und lästige Hülle angesehen. Seine Sündhaftigkeit und Erdverbundenheit, seine Leidensfähigkeit und seine Materialität sind nicht sein Kern und nicht der Kern des orthodoxen Glaubens.

Es verwundert daher nicht, dass im Mittelpunkt einer russischen Bildtradition abstraktere Malerei und Mosaiken stehen, die besondere Aufmerksamkeit auf das Gesicht und die Augen als Spiegel der Seele legen, und nicht die konkrete Körperlichkeit einer Skulptur. Auf den altrussischen Ikonen ist in der Regel kaum nackte Haut zu sehen, geschweige denn Geschlechtsmerkmale oder die nährende Brust von Maria, die in den Darstellungen der Westkirche dominieren. Ebenso steht der Vielfalt der Abbildungen der biblischen Kreuzigungsszene und ihrem Symbol- und Detailreichtum in der orthodoxen Bildkultur wenig gegenüber. Dort überwiegt eindeutig der Akzent auf dem geistigen Ursprung des Menschen, der dann eben im Verzicht auf den Rausch in der Abbildungsflut der Leiden Christi mündet, der aus der westlichen Kirchentradition nicht wegzudenken ist.<sup>310</sup> Nackt oder halbnackt waren nahezu alleine die

308 Dietmar Kamper: Körper. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, S. 426–450. Vgl. ebenfalls Michail Bachtins Ausführungen zum grotesken Körper im Roman in Bachtin: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, S. 291–353.

309 Igor' Kon: *Seksual'naja kul'tura v Rossii. Klubnička na berezke*. Moskva: OGI 1997; ders.: *Mušskoe telo v istorii kul'tury*. Moskva: Slovo 2003 (zitiert wird aus einem Internet Re-print, daher ohne Angabe der Seitenzahlen).

310 Vgl. Kon: *Mušskoe telo v istorii kul'tury*.

*юродивые*<sup>311</sup> dargestellt worden; selbst dies bezieht sich ausschließlich auf die innere Entrücktheit, Weltfremdheit und die damit einhergehenden inneren und geistigen Werte. Auch hier hat die Körperlichkeit, bei der Selbst- und Fremdgeißelung bzw. Zurschaustellung der eigenen Makel eine eher zweitrangige Rolle gespielt. In biblischen oder mythologischen Sujets verwandelt sich der Körper von seinem potenziell aktiven Ursprung in einen leidenden Körper.

Das dionysische und apollinische Prinzip als Dichotomie von Ordnung und Chaos bekommt in Russland andere Schattierungen, da die große Mehrheit der Menschen bis ins 19. Jahrhundert hinein auf dem Land lebten und sehr eng in den Kreislauf der Natur eingebunden sowie diesem ausgeliefert waren. Das Chaos und die Willkür der Naturgewalt werden trotz ihrer Bedrohlichkeit als natürlichster Zustand empfunden, in ihm wird eine Ordnung erkannt, die dem rationalen und aufgeklärten Logos des Apollinischen viel entgegenzusetzen hat. Die Bedrohung geht demzufolge vielmehr von all den Neuerungen der Zeit, jener Abgeschlossenheit, Geformtheit und Wohlproportioniertheit der schleichenden Industrialisierung aus, die im Gegensatz zur doch vertrauten Unbestimmtheit und Unberechenbarkeit der archaischen Naturgewalt stehen.

Auf das Körperverständnis und das Selbstbild übertragen, macht sich dieses *Weltbild* in einer fast schon kindlichen Naivität bis hin zur Unbewusstheit des eigenen Körpers bzw. seinem zwar bewussten, aber irrationalen Einsatz bemerkbar. Die Tabuisierung männlicher wie weiblicher Nacktheit ging mit einer institutionell verordneten vehementen Verdrängung und Verneinung der Körperlichkeit einher.

Alles, was den Betrachter oder Leser direkt mit dem Körper, seinen Krankheiten und Absonderungen, seinen Behinderungen und letzten Endes mit seiner Vergänglichkeit und Verletzlichkeit konfrontiert, hat in der russischen visuellen Tradition keine tiefen Wurzeln. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass der Mensch in der russischen Bildtradition tendenziell körperlos ist. Eine Ausnahme stellen die *Peredvižniki* dar, eine im 19. Jahrhundert gegründete Bewegung von russischen Malern, die sich in ihren Bildern kritisch mit der Rolle der russisch-orthodoxen Kirche auseinandersetzten und die Schwere der körperlichen Arbeit, die Ausbeutung und die Zeichen, die diese Arbeit auf den menschlichen Körpern hinterlässt, in ihren Bildern festhielten.

Vor diesem Hintergrund, der hier nur sehr grob skizziert werden konnte, wirken die Männer in *ČISTYJ ČETVERG* und ihre traditionell oder stereotypisch als

311 *юродство* kann man sinngemäß als ‚Verrücktheit‘ übersetzen, was den russ. Begriff aber nicht ganz trifft. Es ist vielmehr eine bewusste Entscheidung im Sinne einer selbst auferlegten Rolle, geistesschwach oder dumm zu erscheinen. Verbreitet bei orthodoxen Mönchen und religiösen Menschen, um die weltlichen Werte und deren Äußerlichkeiten zu entlarven.



Abb. 53: ČISTYJ ČETVERG, 00:29:32 min.



Abb. 54: ČISTYJ ČETVERG, 00:29:01 min.

weiblich konnotierten Aktivitäten – wie Kochen, Waschen und Wäschefalten – in ihrer Eingebundenheit in die militärische Hierarchiekette, ihrer Positionierung an der untersten Stufe, alles andere als stereotyp und äußerst menschlich. Diese Darstellung ist jedoch kein Zufall, sondern lässt sich in die Dekonstruktions-Ästhetik der 1990er und 2000er Jahre einordnen, die Igor' Kon in seinen breit rezipierten Publikationen erörtert.<sup>312</sup> Diese Ästhetik brachte etwas zum Ausdruck, was gesellschaftlich vorlag – unter anderem die Kollision des Vertrauten und ein partielles Infragestellen der tradierten Geschlechterrollen und -bilder, eine ‚Krise der Männlichkeit‘. (Abb. 53 & 54)

Der gängige eindimensionale Kanon der Männlichkeit, ‚stark, muskulös, aggressiv‘ mit den ihm eigenen stereotypen Darstellungen von Nacktheit traf auf die perfide sowjetische Sexualphobie und Spießigkeit mit ihrer Zensur und elementaren Verboten. Die sowjetisch propagierte Geschlechtergleichheit ließ sich nur schwer mit einer künstlerischen, literarischen, visuellen Repräsentation vereinbaren und wurde zunehmend in den Untergrund verdrängt.<sup>313</sup>

Der fundamentale Unterschied zu den totalitären Regimes in Italien und Deutschland bestand in Russland, so Kon, unter anderem in dem Widerspruch zwischen der Affinität zur heroischen Männlichkeit und der Angst vor der ungebändigten männlichen Sexualität. Traditionell wurden in der sowjetischen Malerei, Plastik und Skulptur die Geschlechtsmerkmale zwar angedeutet, jedoch niemals dargestellt.<sup>314</sup>

312 Kon: *Mušskoe telo v istorii kultury*.

313 Ebd.

314 Kon führt unzählige traurige wie skurrile Beispiele für diesen Umgang mit Nacktheit in der Kunst wie auch in der Rezeption durch die Bevölkerung an.

Die offensichtliche Zunahme der männlichen Nacktheit auf den Leinwänden ab den 1990er Jahren, von der Kon schreibt, lässt sich jedoch nicht eindeutig bewerten.

Einerseits ist die Renaissance des nackten Männerkörpers ein Element der neuen sexuell-erotischen Kultur, die die Bedürfnisse der aus dem Untergrund kommenden homosexuellen Minderheit widerspiegelt. Andererseits stehen hinter diesem Interesse komplexe ideologische Prozesse, die mit der Krise des sowjetischen Modells der Männlichkeit verbunden sind. Nicht umsonst haben die Debatten über den Männerkörper und sein Recht auf Abbildung sofort einen politischen Charakter bekommen.<sup>315</sup>

Im dokumentarischen Blick von Rastorguev, der selbst ein Mann und Autor ist wie auch einen Sohn hat, der zur russischen Armee eingezogen wurde, lässt sich ein Echo dieser *neuen* sozial-ökonomischen, ideologischen und kulturellen Realitäten, die den weiter oben skizzierten Präsenz- und Repräsentationszirkel der künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Thema verlassen haben, feststellen. Wie Kon anmerkt, ist die *russische Ikonografie* des Männerkörpers, mit einigen Ausnahmen, erst in den 1970er Jahren entstanden. Sie bleibt sehr fragmentarisch und doch recht stark mit der Geschichte der homosexuellen Lust und der Geschichte der Sexualität verbunden. Dies hat, so Kon, eindeutige historische Ursachen:<sup>316</sup>

Um den Männerkörper zu objektivieren, ihn zum Gegenstand der Reflexion und künstlerischen Analyse zu machen, muss eine Kultur eine ganze Reihe der Verbote lockern: auf die Nacktheit schlechthin, auf die Männernacktheit im Einzelnen, auf die Sexualität, und die Homosexualität bezogen.<sup>317</sup>

Olga Serebrenaja, eine russische Essayistin und Übersetzerin, schreibt von einem „historischen Imperativ des Schweigens“, der in Russland eine abstrakte, erhabene Geistlichkeit über die konkrete und geerdete Körperlichkeit stellt.<sup>318</sup> In dieser

315 Kon: *Mušskoe telo v istorii kulturny*.

316 Von all den Lockerungen ist die öffentliche russische Kultur 2003 – ebenso wie 2023 – weit entfernt. Die christlich-orthodoxen Fundamentalisten halten Geistlichkeit nach wie vor für unvereinbar mit einem wie auch immer ausgeprägten körperlichen Bewusstsein. Auch die Pädagogik entspricht größtenteils weder den Erkenntnissen der Forschung noch den Realien des Lebens im 21. Jahrhundert; die zahlreichen restriktiven Gesetzesinitiativen der russischen Duma spiegeln diese Zustände und Prozesse auf einer pseudopolitischen Bühne wider.

317 Kon: *Mušskoe telo v istorii kulturny*.

318 „чем жителям Лиговки помешали мужчины и женщины, у которых даже ‚срамота‘ не прорисована, так просто не понять. Надо вспоминать прошлое. На Лиговке, как и в ‚Турандоте‘, действует исторический императив молчания. О телесности и

Tendenz erkennt Serebrenaja nicht nur die wiederkehrende Rückkehr der staatlichen Einmischung in private Lebensbereiche, sondern „eine Wiedererrichtung eines stummen und stumpfen Bewusstseins, die jeglichen privaten Freiraum auch ohne staatliche Restriktionen verhindert“<sup>319</sup>. Der durchschnittliche russische Mensch, wie die Autorin ihn versteht, scheint die Körperlichkeit, viel mehr ihre Ambivalenz, nicht ertragen zu können, fühlt sich regelrecht von ihr bedroht.<sup>320</sup> Zumindest glaubt der einseitig und perfide paternalistische Anti-Staat, den Menschen mit seinen Gesetzen vor schädigenden Einflüssen schützen zu müssen, während er seinen Machtanspruch und seine moralische Deutungshoheit absichert.

Rastorguevs Filme werden aus den erläuterten Gründen als *černucha* bezeichnet, d. h. als etwas, was das reine, ideale und körperlose Bild jenseits des Konkreten zu genau zeichnet und dabei den Zwiespalt in der Wahrnehmung deutlich macht,

сексуальности нельзя говорить, тело как оно есть нельзя изображать и показывать. Марат Гельман недавно рассказывал, что на выставках в Краснодаре на изображениях обнаженных женщин черным скотчем закрывают соски. Абсолютная немота во всем, что касается сексуальности, – определяющая черта советского отношения к сексу. Отсюда странная сексуальная стыдливость, охватившая совершенно бесстыдную в других отношениях страну. Совок вернулся – конечно же, в превращенном виде. Уверенности в завтрашнем дне и риторики социальной справедливости и труда на благо родины он нам не принес, но предьявленную в словах и картинках сексуальность уже украл.“ (Olga Serebrenaja: *Neprijazn' k sramote*. In: *Snob*, 19.09.2013. <https://snob.ru/selected/entry/65375> (Zugriff am 07.09.2021).) / „Was die Einwohner von Ligovka an den Männern und Frauen gestört hat, an denen nicht mal die Geschlechtlichkeit gezeichnet wurde, ist nicht leicht zu verstehen. Wir müssen uns an die Vergangenheit erinnern. Bei Ligovka, sowie in ‚Turandot‘, wirkt der historische Imperativ des Schweigens. Über Körperlichkeit und Sexualität kann man nicht sprechen, der Körper, wie er ist, kann nicht dargestellt und gezeigt werden. Marat Gelman hat kürzlich gesagt, dass auf Ausstellungen in Krasnodar auf Bildern mit nackten Frauen die Brustwarzen mit schwarzem Klebeband abgeklebt wurden. Absolute Stummheit in allem, was die Sexualität betrifft, ist die bezeichnende Charakteristik der sowjetischen Beziehung zum Sex. Von hier geht eine seltsame sexuelle Scham aus, in einem in anderen Beziehungen völlig schamlosen Land. Die Sowjetunion ist zurückgekehrt – natürlich in einer pervertierten Form. Die Rückkehr brachte uns weder Vertrauen in die Zukunft noch eine Rhetorik der sozialen Gerechtigkeit sowie einer Arbeit für das Wohl der Heimat, jedoch beraubte sie uns zugleich jener wörtlichen und bildlichen Sexualität.“

319 Ebd.

320 Beispiele sind das Verbot der sogenannten LGBTR-Propaganda, die Schändung der Ausstellung *Vorsicht Religion!* im Januar 2003, die Reaktionen auf das Bild der sich im Birkenwald küssenden Männer in der Milizuniform, als Anlehnung an Banksys küssende Polizisten, die Verbrennung und das Versenken der Bücher von Vladimir Sorokin u. a. aufgrund ihrer radikalen körperlichen Symbolik, um nur einige zu nennen. Auf die unterdrückte Körperlichkeit verweisen auch die letzten Performances des Aktionskünstlers Pavlenskij. Er nutzte seinen Körper als Medium, um sich – mal mit zugenähtem Mund, mal nackt eingewickelt in Maschendrahtzaun und 2013 am Roten Platz am Hodensack angenagelt – als flüchtiges Zeichen visuelle Präsenz zu verschaffen, um nach wenigen Tagen von der diskursiven Stummheit wieder vereinigt zu werden.

der zwischen dem vorherrschenden Bild (medial verbreitet und gesellschaftlich akzeptiert) und der Abwehr einer realistischen, ungeschönten, natürlichen Darstellung von Körpern, jenseits ihrer Sexualisierung, besteht.

Um die Wahrnehmung des Körpers in einer bestimmten kulturellen Tradition nicht nur punktuell einordnen zu können war der kurze Exkurs in die orthodoxe Bildtradition notwendig. Den inneren Spagat zwischen dem real aussehenden Menschen und dem in der Vergangenheit ideologisch verformten Körper bzw. den heute medial propagierten und nicht weniger standardisierten Schönheitsidealen, offenbart und bestätigt auch mein eigener weiblich-subjektiver Blick auf die Körper der Soldaten. Elena Egereva schreibt im renommierten Gesellschaftsmagazin *Snob* über ihr Körpergefühl:

Ich habe keine Beine, keine Arme, keinen Kopf und keinen Hals, weder Bauch noch Hüften. Andere haben welche und ich nicht. Und mir gefällt es auch besser so, ich habe mich daran gewöhnt – so ohne Körper zu sein. Viele meiner Landsleute haben ja ebenfalls keine Körper. Und wiederum meine Bekannten im Ausland, es mag komisch erscheinen, haben Körper. Sie werden von ihrer Kindheit an, mit diesem ihrem Körper bekannt gemacht.<sup>321</sup>

Ohne die Problematik ausschließlich den Frauen und den von ihnen mehrheitlich erfahrenen strukturellen Diskriminierungen und Sexualisierungen zuzuschreiben, kommentiert Boris Dubin, ein führender Soziologe am Levada-Centrum in Russland, diese zynische Selbstbeobachtung geschlechterunabhängig:

Der Riss zwischen einem idealen und einem realen Bild sagt etwas darüber aus, dass es keine Sphäre in der Gesellschaft gibt, wo der Mensch diese beiden Bilder vergleichen könnte. Die Verbindung ist getrennt. Als Resultat bleibt man mit seiner fieberhaften Phantasie zurück.<sup>322</sup>

Dubins Gedanken geben Aufschluss darüber, dass der gesamte Themenkomplex *Körper* vielfach im Archaischen und Unbewussten verortet bleibt und es weder eine gesellschaftlich akzeptierte Sprache noch andere tolerierte Ventile gibt, um sich selbst als sinnlich bzw. körperlich zu erleben. Es stellt sich die Frage, was Ursache und was Folge dieser Restriktion ist. Konnte sich durch die

321 Elena Egereva: Ličnoe telo každogo. In: *Snob*, 15.05.2009. <http://snob.ru/magazine/entry/3553> (Zugriff am 07.09.2022).

322 Boris Dubin, hier zit. n. ebd.

systematische Aberkennung der körperlichen Dimension in der Erziehung und im Alltag keine (verbale wie bildliche) Sprache entwickeln? Oder verkümmerte das menschliche Erleben auch real, hat sich keine psychosoziale Realität etablieren können, weil keine Sprache, keine Begriffe dafür existieren?<sup>323</sup>

#### 8.4 Strukturelle Gewalt und der Soldatenkörper

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es im Russischen keine sprachlichen Mittel gibt, keine verbalen Zeichen, um sich über den Körper und sein Erleben auszutauschen, ohne sich der medizinischen Sprache zu bedienen oder ins Vulgäre abzugleiten. Zwischen zwei Extremen findet sich offenbar keine Sprache, um über den eigenen Körper zu sprechen.<sup>324</sup> Eine ähnliche Stummheit, bis hin zur Aversion, zeigen auch die vielfachen Rezensionen und Nachbesprechungen der Filme von Rastorguev – die Bereiche, in die seine Bilder vorzudringen

323 „Das sprachliche Zeichen verbindet nicht eine Sache und einen Namen miteinander, sondern ein Konzept und ein Lautbild. Das letztere ist nicht etwa der materielle Laut, der rein psychischen Charakter hat, sondern der psychische Abdruck dieses Lautes, die Darstellung, die uns das Zeugnis unserer Sinne liefert. [...] Das sprachliche Zeichen ist somit eine zweiseitige psychische Einheit [...]. Wir schlagen vor, das Wort *Zeichen* (*signum*, *signe*) für die Bezeichnung des Ganzen beizubehalten, und *Konzept* und *Lautbild* durch *Signifikat* (*signifié*) und *Signifikant* (*signifiant*) zu ersetzen. Die beiden letzten Ausdrücke haben den Vorteil, sowohl die Opposition, die sie voneinander trennt, als auch den Gegensatz hinsichtlich des Ganzen, von dem sie ein Teil sind, zu kennzeichnen.“ (Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkung und Kommentar*, aus d. Franz. v. Peter Wunderli / Simone Roggenbuck. Tübingen: Narr 2013, S. 169, 171 (Herv. i. Orig.); zur Sprache in ihrem sozialen Rahmen und der Abhängigkeit des Menschen von den Sprachstrukturen, in die er hineingeboren wird, heißt es dort: „Nicht nur das Individuum ist außerstande, selbst, wenn es dies wollte, die getroffene Wahl wie auch immer zu verändern, selbst die Masse hat keinen Zugriff auch nur auf ein einziges Wort; sie ist der Sprache unterworfen, so wie sie ist. [...] denn wenn man zeigen will, dass das von einer Gemeinschaft angenommene Gesetz etwas ist, das man erduldet, und nicht eine Regel, der man aus freien Stücken zustimmt, dann ist es gerade die Sprache, die hierfür den überzeugendsten Beweis liefert.“ (Ebd., S. 176–177.)

324 Als Beispiel kann eine Diskussionsrunde in einem der liberalen russischen Radiosender Echo Moskvy angeführt werden: Michail Ganopol'skij und Jurij Gusman streiten über die Vorschläge eines Duma-Abgeordneten, die Kunstwerke in den russischen Museen aufgrund der darin abgebildeten Nacktheit zu zensieren: „Красиво можно сделать, под цвет *этого дела*. И не будет вопросов. Почему первый же визит ребенка в музей должен иметь *вот такие* последствия, когда родители пунцовые, когда они не знают, как объяснить. Это же правда. А потом ребенок приходит. Что он запоминает? Именно *это*, потому что оно там всё *большого размера*.“ Selbst wenn der Moderator sich zu seiner provokativ-konservativen Rolle zwecks Polarisierung der Diskussion bekennt, ist die Wortwahl beider Opponenten sehr aussagekräftig, wenn man den Bildungshintergrund und das Alter der beiden Männer berücksichtigt. Es ist die gewählte verniedlichende Bezeichnung für das männliche Genital *Фитюлька*, *пиптуган* *человеческий* oder auch die Umschreibung, die Ganopol'skij wählt, wenn er von „dieser Sache“, von „rotangelauten Eltern“, die ihrem Kind nicht mal eben ‚dieses‘ und ‚jenes‘ und ‚es‘ erklären könnten, die den Grad der Verklemmung, aber auch eine bezeichnende diskursive Stummheit zum Ausdruck bringt, die das Umfeld bzw. den für

versuchen, werden vorschnell als provokativ wahrgenommen, unter anderem, weil diese auf die verbale und visuelle Stummheit aufmerksam machen, die nur langsam ‚sprechen lernt‘. Aus der Abwesenheit einer angemessenen Sprache und Bildsprache lässt sich eine unterentwickelte Wahrnehmung des Menschen oder eines bestimmten Menschentypus beobachten, wie Dubin schlussfolgert:

In Russland ist alles, was den Körper betrifft, gefährlich und nicht der Rede wert. Russland ist ein Land des unterdrückten Körpers. In der Metro sehen sie zuallererst die Werbung für Urologie, Gynäkologie, Brustkorrektur. Daneben kann man Zeitschriften kaufen, in denen die Körper auf verschiedene Art und Weise abgebildet sind. Dazu kann man sich gar nicht vorstellen, dass es ein tiefergehendes und offenes Besprechen all dieser Details in der Öffentlichkeit gäbe. [...] In unseren Umfragen geben 18–20 Prozent der Frauen zu, dass sie körperliche Gewalt seitens ihrer Ehemänner oder Partner erfahren haben, ungefähr genauso viele Männer, die durch die russische Armee gegangen sind, geben zu, dass auch sie Gewalterfahrungen gemacht haben. Eine vergleichbare Anzahl der Kinder gibt an, dass sie Gewalt in ihrer Familie beobachtet haben. Die realen Zahlen sind weit höher, aber wenige sind bereit, das einzugestehen, da es keine Sprache gibt, um über den Körper zu sprechen.<sup>325</sup>

Die Abwesenheit der Sprache, Ausdruckslosigkeit und Stummheit korrespondieren mit einer Art und Weise, als Körper einen Raum und eine Zeit zu besetzen. Sowohl die Erfahrungen von Gewalt in der Armee,<sup>326</sup> die nicht allein der Körper zu ertragen hat, als auch die anschwellende Unausgesprochenheit und ein Nicht-gehört-werden-wollen im Sinne eines stets verhinderten Dialogs, die in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG artikuliert werden, sind für mich filmische Marker, die soziologische Erkenntnisse in eine ästhetische Erfahrung übersetzen. Hannah Arendts auch körperliche Ohnmachtserfahrung, die sie nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch als Geflüchtete real erfahren hatte, begründet

die Rezeption und für das Verständnis des Films relevanten gesellschaftlichen Kontext in Russland betrifft. Diletanty. Die Sendung ist online nicht mehr verfügbar (zuvor: *Echo Moskvy*, o. D. <https://echo.msk.ru/programs/diletanti/1256508-echo.html> (Zugriff am 07.09.2021)).

325 Boris Dubin, hier zit. n. Egereva: *Ličnoe telo každygo*.

326 Über den Filmzusammenhang hinaus existierte in der Sowjetunion ein System der Verbrechen der *Дедовщина*, das nicht nur die alltägliche Gewalterfahrung, sondern auch die Heuchelei der Kirche als Institution und deren Glaubwürdigkeitsproblem offenbart. Bei diesem Verbrechen handelt es sich nicht um Einzelfälle, sondern um systematische Misshandlungen und auch sexuellen Missbrauch der jüngeren Rekruten durch ältere Soldaten. Bis heute gibt es weder öffentliche Stellungnahmen noch Verurteilungen der Verbrechen seitens des Staates oder der Kirche, geschweige denn, dass es je zu Prozessen und Verurteilungen der Verantwortlichen gekommen wäre.

den Rückgriff auf ihre Konzeptionalisierung der Gewalt in Abgrenzung zu Macht sowie ihre Abwendung von der Reduktion des Politischen auf Regierungspraktiken oder Herrschaftsverhältnisse. Vielmehr weist Arendt der Herrschaft eine Entpolitisierung nach, da sie alles Handeln und Sprechen auf Befehlen und Gehorchen reduziere. Der vordergründig naheliegenden Verbindung von Gewalt und Macht hält Arendt entgegen:

Macht gehört in der Tat zum Wesen aller staatlichen Gemeinwesen, ja aller irgendwie organisierten Gruppen, Gewalt jedoch nicht. [...] Wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden.<sup>327</sup>

Während die Macht, so Arendt, auf der Fähigkeit gründet, „sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln“<sup>328</sup>, bleibe Gewalt stets auf körperliche Stärke, Überlegenheit und ihre Werkzeuge angewiesen.

Ohne auf die Tiefe der recht verzweigten Differenzierung Arendts eingehen zu können, ist in ihrer Argumentation die Ausrichtung erkennbar, die totalitäre Regierungspraktik und Gesellschaftsform nicht als eine positiv konnotierte, potenziell reformierbare Machtpraktik, sondern als offensichtliche Gewaltpraktik zu denken.

Übertragen auf die konkreten Gewalterfahrungen, die Dubin zitiert, sofern sie innerhalb einer Gesellschaft nicht als Einzelfälle, sondern als alltägliche Erfahrungen anzutreffen sind, erweist sich Arendts Definition von Gewalt am treffendsten. Aus der Umkehrung von ihrer Machtdefinition ließe sich die Gewaltdefinition ableiten – wo Worte leer und Taten stumm sind, haben wir es mit realisierter Gewalt zu tun und keinesfalls mit Macht.<sup>329</sup>

Gerade in der Abwesenheit der Pluralität, in der unterentwickelten Wahrnehmungsfähigkeit von einem Anderen, in der körperlichen und menschlichen Stumm- und Taubheit, in der Amnesie, die staatlich und institutionell hervor gebracht werden, sieht Arendt ihr ‚radikal Böses‘ begründet, das strukturell und systemisch auf die Überflüssigkeit der Menschen, sofern sie verschieden sind,

327 Hannah Arendt: Macht und Gewalt, aus d. Engl. v. Gisela Uellenberg. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. II: In der Gegenwart. München: Piper 2000, S. 145–208, hier S. 180, 184.

328 Ebd., S. 174.

329 „Mit realisierter Macht haben wir es immer dann zu tun, wenn Worte und Taten untrennbar miteinander verflochten erscheinen, wo also Worte nicht leer und Taten nicht gewalttätig stumm sind, wo Worte nicht missbraucht werden, um Absichten zu verschleiern, sondern gesprochen sind, um Wirklichkeiten zu enthüllen, und wo Taten nicht missbraucht werden, um zu vergewaltigen und zu zerstören, sondern um neue Bezüge zu etablieren und zu festigen, und damit neue Realitäten zu schaffen.“ (Arendt: *Vita activa*, S. 252.)

hinarbeitet. Diese Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit des Menschen fand in Konzentrationslagern ihren Höhepunkt. Den kranken oder dissoziierten Zustand, in dem keiner mehr andere sehen und hören oder von anderen gesehen und gehört werden kann, denkt Arendt als Verlassenheit, kurzum Beziehungsunfähigkeit. Die Ontologie dieses Phänomens lässt sich historisch nicht allein in Russland gut nachverfolgen, wo „diese gemeinsam bewohnte Welt auseinanderbricht und die miteinander verbundenen Menschen plötzlich auf sich selbst zurückwirft“<sup>330</sup>. Im absoluten Verlust der Welt und des Selbst glauben Menschen nicht mehr nur an die Realität der sichtbaren Welt, sie spüren und erfahren sich selbst als zutiefst gesplattete und frakturierte Objekte,<sup>331</sup> Partikel einer atomisierten Masse. Dubin verweist in dem Zusammenhang auf eine Verbindung zwischen dem intimen/privaten und dem öffentlichen/politischen Raum, innerhalb derer ein Körper agieren könne. Die Abwesenheit des einen Raums zieht unaufhaltsam die Abwesenheit des anderen nach sich. Ohne einen privaten Menschen (wie Rastorguev den Soldaten im Film darstellt)<sup>332</sup> kann es keinen politischen Menschen geben, weil die Menschen, so Arendt,

zu gleichgültig für öffentliche Angelegenheiten sind, sich in keiner Organisation strukturieren lassen, die auf gemeinsamen Interessen an einer gemeinsam erfahrenen und verwalteten Welt beruht, also in keinen Parteien, keinen Interessenverbänden, keinen lokalen Selbstverwaltungen, keinen Gewerkschaften, keinen Berufsvereinen.<sup>333</sup>

Diese politische, aber auch soziologische Nüchternheit artikulieren auch die dokumentarischen Bilder Rastorguevs, so Dubin:

Der Kampf um das Intime, Menschliche, als das wenige sich nicht kompromittierende Gemeinsame, wird in den minoritären Kulturen an der Grenze ihres Verschwindens

330 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, von der Autorin übersetzter u. durchgesehener Text. München: Piper 2000, S. 977.

331 Ebd., S. 978: „Was moderne Menschen so leicht in die totalitären Bewegungen jagt und sie so gut vorbereitet für die totalitäre Herrschaft, ist die allenthalben zunehmende Verlassenheit. Es ist, als breche alles, was Menschen miteinander verbindet, in der Krise zusammen, so daß jeder von jedem verlassen und auf nichts mehr Verlaß ist.“ Außerdem sei in dem Zusammenhang auf Michail Bachtins Formulierungen verwiesen: „ich-für-mich“ und „ich-für-den-anderen“, in denen er wiederholt die Beziehungsfähigkeit des Menschen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt. Vgl. Bachtin: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, S. 129.

332 Der Fakt der filmischen Aufzeichnung der z. B. schlafenden Menschen, ihrer grundsätzlichen Offenheit vor der Kamera, belegt die Abwesenheit eines privaten Bereichs auch auf eine filmkritische Weise. Stets sind die Soldaten zusammen, und selbst im Schlaf kommt eine Kamera vorbei und macht ihr Bild öffentlich und zugänglich und analysierbar.

333 Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 667–668.

oder ihrer Unmöglichkeit geführt. [...] So ist die Bedeutung der Symbolik des Weiblichen, Kindlichen, Kranken, Sterblichen und Bedrängten, des durch die Mehrheitsgesellschaft Stigmatisierten, beispielsweise in der Dichtung von Elena Fanajlova [...] dargestellt. So sind die dokumentarischen Soziodramen des Theater.doc von Ivan Vyrypaev und Michail Durnenkov, Vasilij Sigarev und Michail Ugarov. Eine Nähe dazu weist ebenso die Rolle des Körperlichen auf (in der Bedeutung von Offenem und damit Verletzlichem) und des Archaischen (Natürlichen, aber verschmutzten) maximal Entindividualisierten und ebenso maximal naturalistisch Materialisierten im Dokumentarfilm von Alexander Rastorguev, zum Beispiel in seinem Streifen über Neuankömmlinge des Tschetschenienkrieges ČISTYJ ČETVERG (2003).<sup>334</sup>

Dubin zeichnet nicht nur die Verbindung zwischen einer gemeinsamen literarischen, theatralischen und filmischen Sprache unterschiedlicher Künstler einer Zeit auf, sondern verweist auf die direkte Verbindung der Verletzlichkeit bzw. dieses verletzlichen Körpers in ČISTYJ ČETVERG zum „Körper des Schmerzes“, von dem Rastorguev in seinem Manifest spricht.<sup>335</sup>

Die Aktualisierung des Schmerzes als menschliche Erfahrung und Grundbedingung der Existenz in seinen Filmen ist, so Rastorguev, „ein Garant ihrer Echtheit“<sup>336</sup> (beispielsweise die verletzte, kranke und unreine Haut als menschliche Oberfläche in МАМОЧКИ und ČISTYJ ČETVERG, die nicht enden wollende Szene der Geburt, deformierte Körper bzw. körperlich beeinträchtigte Menschen in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, die Geschichte mit dem Kamel

334 Boris Dubin: Rezim razobščeniya. In: *Polit*, 18.05.2009. <http://polit.ru/article/2009/05/18/dubin/> (Zugriff am 07.09.2021): „Политическая и социальная практика редукции, вытеснения и уничтожения всего «непохожего», «отличного» в массивизированном социуме и общедоступной культуре порождает в локальном масштабе, на маргинальных участках своего рода «восстание индивидов» (по аналогии с ортегианским «восстанием масс»). Борьба за интимное, человеческое как за небольшое неskomпрометируемое общее ведется в миноритарных культурах на грани его исчезновения или невозможности. Приведу лишь несколько примеров, их перечень может быть многократно продолжен. Таково, например, значение символики женского, детского, больного, смертного, отверженного, стигматизированного «большим» социумом в поэзии Елены Фанайловой — ее «бомжики», «подруга пидора», «даун и левша» и др. в книгах «Русская версия» (2005) и «Чёрные костюмы» (2008) (...)Таковы документальные созидрамы «ТЕАТРА.ДОС» (докудрамы Ивана Вырыпаева и Михаила Дурненкова, Василия Сигарева и Михаила Угарова). Близка к этому роль телесного (открытого, то есть ранимого) и стихийного (природного, но загаженного), предельно деиндивидуализированного и предельно же натуралистически материализованного в документальном кино Александра Расторгуева, например, в его ленте о новобранцах чеченской войны «Чистый четверг» (2003).“

335 Rastorguev: Manifest.

336 Ebd.

und seiner Wunde). Die Semantik der Schwäche und Verletzlichkeit, Dubin spricht auch von Verwundung<sup>337</sup> die im Russischen sowohl in der Bedeutung des Untergangs im Sinne einer Niederlage als auch im Sinne einer Wunde und Verletzlichkeit existiert, tritt eben in seinem Kreisen um systematisch übersehene und überhörte Menschen auf.

Sowohl in der Massen- als auch in der Glamourkultur ist es so, als ob die Welt in die Konstruktion Spiegel im Spiegel eingerollt wäre – die Gegenwart in die Vergangenheit / die Vergangenheit in die Gegenwart, ‚wir‘ als Insel, uns selbst überlassen. In dieser suchenden Kultur, über die ich gerade rede, auf der Ebene der Manifeste wird das Problem des Widerstandes gegenüber der Totalität des Mainstreams erhoben.<sup>338</sup>

Dubins Bild des ‚Eingerolltseins‘ der Gegenwart in der Vergangenheit und der Vergangenheit in der Gegenwart, die die Sicht auf das Gegenwärtige verunklart, hat zugleich enorme visuelle Strahlkraft. Aleksandr Sokurovs Film *Russkij kovčeg*<sup>339</sup> thematisiert gleich zu Beginn Sehkraft und Blindheit als zwei Pole, innerhalb derer Erfahrung und Erkenntnis, Geschichte und Kultur anzusiedeln sind. Die Erzählerstimme aus dem Off nimmt die Zukunftsperspektive vorweg, in der das Geschehen, wie Eva Binder herausarbeitet, in einer Zeit „der Posthistoire oder Verheißung der ewigen Fortdauer“<sup>340</sup> verortet wird.

Andererseits korrespondiert das Bild des Eingerolltseins stark mit dem Schichtenbild des Historikers Reinhart Koselleck und überführt die zunächst körperliche Erfahrung der strukturellen Gewalt, der Frakturiertheit und Ohnmacht in die zeitliche Dimension, im Sinne der Möglichkeit, als Körper nicht nur einen Raum, sondern auch eine Zeit zu besetzen.

337 Dubin: *Rezim razobščeniija: poraženije*.

338 Dubin: *Rezim razobščeniija*: „В массовой и гламурной культурах мир словно свернут в конструкцию зеркало в зеркале — настоящее в прошлом/ прошлое в настоящем, «мы» как остров, сами по себе. В поисковой культуре, о которой сейчас идет речь, на уровне манифестов поднимается проблема противостояния тотальности меинстрима.“

339 *RUSKIJ KOVČEG* (RUSSIAN ARK, R / D 2002 R: Aleksandr Sokurov).

340 Eva Binder: *Konstruktionen der Identität im Film des postsowjetischen Russlands*. Dissertation, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 2004. In: *Austrian Literature Online*, o. D. <http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=22475&page=> (Zugriff am 12.06.2023), S. 278.

## 9 Erzählte Zeit und Reinhart Kosellecks Zeitschichten-Theorie – zwischen Erinnerung, Erfahrung und Erwartung

Die Variation des Abstandes oder die Distanz des Regisseurs zum Gefilmten verbindet isolierte Ereignisse zu einem nicht abschließbaren Ganzen und stellt die Frage nach einem umfassenderen Zeitbegriff.

Reinhart Koselleck hat sich aus historischer Perspektive in seiner Zeitschichten-Theorie<sup>341</sup> mit der Idee der nichtlinearen Zeit befasst. Seinen Ansatz, Vergangenheit und Zukunft in ontologische Kategorien von Erfahrung und Erwartung zu übersetzen, möchte ich an die dokumentarische Ästhetik beider Regisseure heranführen. Die Verortung des Protagonisten einer Filmerzählung auf der Geschichts- oder Zeitachse, sein Bezug zum Vergangenen und zum Kommen, aber auch seine Unauffindbarkeit sind markante Kriterien einer möglichen Charakterisierung.

Reinhart Kosellecks Theorie zufolge sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft keine aufeinanderfolgenden, sondern gleichzeitige Zustände. Diese entfalten sich in den Aktionen und Handlungen der Menschen, sind nicht abgeschlossen und zeitgleich präsent in Form einer Verkettung zwischen dem Erlebten und Erhofften.

Erfahrung und Erwartung sind zwei Kategorien, die geeignet sind, indem sie Vergangenheit und Zukunft verschränken, geschichtliche Zeit zu thematisieren.<sup>342</sup>

Kosellecks Definitionen dieser abstrakten Begriffe schließen Rationales wie Unbewusstes, eigenes Erfahren sowie über Generationen Übermitteltes mit ein. Auch die Erwartung ist „personengebunden und interpersonal zugleich“<sup>343</sup>:

Es handelt sich also [...] nicht um schlichte Gegenbegriffe, sie indizieren vielmehr ungleiche Seinsweisen, aus deren Spannung sich so etwas wie geschichtliche Zeit ableiten lässt.<sup>344</sup>

Die Gegenwart, so Koselleck, realisiere sich in dem Spalt bzw. in der Verschränkung einer bestimmten Erfahrung und jener bestimmten Erwartung. Der lineare Zeitverlauf wird zur „Dynamik mehrschichtiger Zeiten zur gleichen Zeit“<sup>345</sup>.

341 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

342 Ebd., S. 353.

343 Ebd.

344 Ebd., S. 357.

345 Ebd.

Filmisch verweist Rastorguevs Methode, indem sie in seiner formalen Sprache reichhaltige Verweise wie Farbwechsel, Zeitsprünge und zyklische Dramaturgie enthält, auf diese innere Dynamik der Phänomene, die jede chronologische Abfolge unterminieren. Erfahrung und Erwartung, als menschliche und nicht abstrakt theoretische Kategorien, weisen über eine ‚bloße Chronologie‘ hinaus und führen die wissenschaftliche Geschichtsterminologie näher an meine Fragestellung nach dem Menschen und seiner Verortung heran:

Worauf es hier ankommt, ist zu zeigen, dass die Präsenz der Vergangenheit eine andere ist als die Präsenz der Zukunft. Dass die aus der Vergangenheit herrührende Erfahrung räumlich sei, ist zu sagen sinnvoll, weil sie sich zu einer Ganzheit bündelt, in der viele Schichten früherer Zeiten zugleich präsent sind, ohne über deren Vorher oder Nachher Auskunft zu geben. Es gibt keine chronologisch messbare – wohl aber nach ihrem Anlass datierbare – Erfahrung, weil sie sich jederzeit aus allem zusammensetzt, was aus der Erinnerung des Eigenen und aus dem Wissen um anderes Leben abrufbar sei. Chronologisch macht alle Erfahrung Sprünge über die Zeiten hinweg, sie ist keine Kontinuitätsstifterin im Sinne additiver Aufbereitung der Vergangenheit.<sup>346</sup>

Kosellecks Abwendung von der Empirie und von der Chronologie in der Geschichtswissenschaft bietet eine Anschlussmöglichkeit an die Ästhetik Rastorguevs. In dem Kapitel „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien“<sup>347</sup> konzentriert Reinhart Koselleck seine Aufmerksamkeit, neben den Begrifflichkeiten selbst, auf den Spalt zwischen den beiden Kategorien – die flüchtige Gegenwart.

Boris Groys spricht in einem kürzlich erschienenen Interview von der Zukunftsangst und der Idee der Rettung vor der Zukunft als charakteristischen Problemen unserer Zeit.

Es gibt eine Wahrnehmung, dass die Zukunft, egal in welcher Form, unbestimmte Probleme und Schwierigkeiten mit sich bringt, Verschlechterungen dessen, was ist. Eine gemeinsame Tendenz besteht darin, dass man irgendwie das Gegenwärtige festhalten möchte, und das bewahren, was ist. Um es mit anderen Worten zu sagen, zeitgemäß ist jetzt eine Rettung vor der Zukunft, die Bewahrung des Status Quo.<sup>348</sup>

346 Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 356.

347 Ebd., S. 349–374.

348 Zit. n. Maria Stepanova: Posle mertvoj vody. In: *Colta*, o. D. <https://openuni.io/course/1/lesson/15/material/156/> 11. 2014 (Zugriff am 07.03.2023): „Есть ощущение, что будущее в какой бы то ни было форме влечет за собой некие неприятности и ухудшения того,

Auffällig ist zunächst das depressive Konstatieren der Abwesenheit einer wie auch immer gearteten zuversichtlichen Zukunftsperspektive, was sicherlich nicht allein ein russisches Phänomen ist. Dennoch finden sich in den ausgewählten Filmen unabhängig von ihren Thematiken kaum Verweise auf einen Erwartungshorizont, eine Zukunftsperspektive. Der Vektor ist klar gesetzt, die Dominanz der Achse von Gegenwart und Vergangenheit evident. ČISTYJ ČETVERG beginnt und endet mit denselben abstrakten Linien und derselben Infotafel, die uns über das Helikopterunglück informiert. Die Porträts der Mütter werden durch die Porträts der Söhne ersetzt, der narrative Kreis auch formal geschlossen. Was Groys der russischen Gesellschaft attestiert, würde in Kosellecks Termini einen sich ausbreitenden Erfahrungsraum bedeuten, der den Erwartungshorizont nahezu erdrückt.

Damit ist über die Frage, ob es sich um objektive Geschichte handele oder nur um ihre subjektive Reflexion, noch nicht entschieden. Denn die vergangenen Erfahrungen enthalten allemal objektive Befunde, die in die Weise ihrer Verarbeitung eingehen. Das wirkt sich natürlich auch auf die vergangenen Erwartungen aus. Bloß als zukunftsgewandte Einstellungen betrachtet, mögen sie nur eine Art psychischer Realität besessen haben. Aber als Antriebskraft ist deren Wirksamkeit nicht geringer zu veranschlagen als die Wirkung verarbeiteter Erfahrungen, da die Erwartungen neue Möglichkeiten auf Kosten vergehender Wirklichkeiten aus sich hervorgehoben haben.<sup>349</sup>

Wenn Koselleck dem Erwartungshorizont eine derart konstituierende Kraft zuspricht, bedeutet es für die Zeichnung des Menschen eine immense Verschiebung der Proportionen, eine Verzerrung, wenn die Zukunft praktisch abgeschnitten ist. Was passiert, wenn die Orientierung in der Zeit aus den Fugen ist, wenn man in immerwährender Vergangenheit stockt, ohne es zu merken, wenn die Vergangenheit immer wieder aktualisiert wird und eine Zukunftsvorstellung vorherrscht, die mehrheitlich Angst und Sorge hervorruft? All dies führt unweigerlich zu einer steten Aufhebung der potenziellen Eigenverantwortung und der Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten des Menschen, was die Gestaltung jener Zukunft anbelangt, zugunsten einer psychosozialen Starre. Das militärische Umfeld in ČISTYJ ČETVERG referiert demnach zu eben dieser, von Groys attestierten Lebenshaltung der permanenten Bedrohung.

что есть. Общая тенденция заключается в том, чтобы как-то удержаться и сохранить то, что есть. Иными словами, сейчас актуальны спасение от будущего, сохранение статус-кво.“

349 Reinhart Koselleck: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘. Zwei historische Kategorien. In: Ders.: *Vergangene Zukunft*, S. 349–375, hier S. 360.

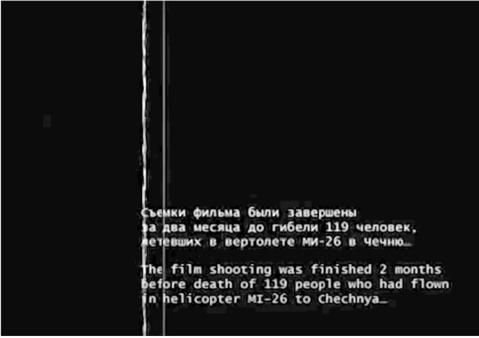


Abb. 55: ČISTYJ ČETVERG, 00:00:05 min.

Im Gegensatz zum Historiker und den Vorgaben seiner Disziplin verfügt ein Filmautor über die künstlerische Freiheit, auseinanderliegende Zeiten und Räume miteinander zu verbinden, um neue Bedeutungszusammenhänge zu erschaffen, und damit ästhetisch das zu artikulieren, was Koselleck theoretisch formuliert. Hier wie dort ist in der Filmsprache beider Regisseure eine Entfernung vom konkreten Ereignis und konkreten Ort zu spüren, eine Bewegung in Richtung einer mal mehr und mal weniger diffusen Wahrnehmung, einer universellen und dennoch einmaligen *Aussage*.

Offensichtlich beanspruchen die Kategorien ‚Erfahrung und Erwartung‘ einen höheren, kaum übersteigbaren Grad an Allgemeinheit, aber auch an Unabdingbarkeit ihrer Verwendung. Darin kommen sie als historische Kategorien denen von Raum und Zeit gleich.<sup>350</sup>

Die bereits erwähnten Farbwechsel, die ich als Sprünge im linearen Zeitverlauf interpretiere, sind für das Verständnis eines *allgemeinen* Zeitempfindens aussagekräftig. Je ungemütlicher und trister die Gegenwart, desto verlockender erscheinen diese Zeitreisen, in die verklärte bzw. glorifizierte Vergangenheit der friedlichen Existenz zu Hause. Die Abwesenheit einer weiterreichenden Zukunftsperspektive, die keinen Schritt über das „Ich komme nach Hause“ der jungen Soldaten hinausgeht, verweist inmitten der Kälte, des Drecks und der spürbaren Sinnlosigkeit auf die immense Beschneidung der inneren Horizonte.

Der Absturz des Helikopters als singuläres Ereignis und Ursache des Todes wie auch der Trauer wird im Film formal ausgeklammert und als eine *reine* Information hervorgehoben, als Versuch, möglichst neutral zu bleiben. Drehaufnahmen bzw. deren Beendigung als Wirklichkeit konstituierende Prozesse werden

350 Koselleck: ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘, S. 352.

als eine Art Referenz zum Absturz des Helikopters und zum Tod von 119 Menschen von Anfang an mitthematisiert.

Es werden weder Datum noch Ort des Unglücks genannt, noch die Namen der 119 Opfer, noch die genaueren Umstände des Unglücks. „Es hat sich zugetragen“ ist der Tenor der Erzählung, der auf die ganze Filmhandlung ausstrahlt. (Abb. 55)

Die faktischen Details sind also weder für das Verständnis des Films noch für die Empfindung wichtig, fast hat man den Eindruck, der Film will sich nicht genau festlegen, will etwas im Verborgenen lassen. Es hätte jederzeit und überall geschehen können. Das geschichtliche Ereignis selbst, durch die Auslassung seiner faktischen Daten, wird zum Zeichen und zum Simulakrum innerhalb der dokumentarischen Erzählung. Damit wird es in gewisser Weise zeitlos; vergangen und gegenwärtig zugleich, mehr noch, innerhalb des Zyklus jederzeit wiederholbar.

In solch einer Konstellation sind die Soldaten in ČISTYJ ČETVERG keine Helden – Menschen, die vor der Kamera umhergehen, kochen und LKWs entladen –, auch keine klassischen Protagonisten, die eine Handlung voranbringen. Dieser filmische Aufbau korrespondiert deutlich mit Kosellecks Konstruktion, in dem Fall bezogen auf fehlende ‚Antriebskraft‘, was die Gestaltung einer Zukunft bzw. einer Filmhandlung anbelangt. Die Handlung, bzw. das Fehlen einer solchen, unterstreicht auch hier einen stagnierenden und perpetuierenden Ist-Zustand an einem Nicht-Ort.

Wenn Koselleck Geschichte als ein nichtlineares Schichtenmodell der Gleichzeitigkeit auffasst, dann stellt sich die Frage des Ortes oder des Raums, in dem eine Geschichte stattfand, anders, da sie immer aktuell bleibt. Vielmehr interessiert dann die Frage nach dem Standpunkt und der Perspektive des Historikers, der auf das Ereignis seine Aufmerksamkeit richtet. Die Ereignisse als solche sind isolierte Punkte, und erst durch die Kategorien der Distanz oder Nähe, die wiederum dem Raum zuzuordnen sind – hier eines Autors, da eines Historikers –, werden sie jeweils auf einmalige Weise verknüpft. Auf die – auch etymologische – Nähe von Geschichtswissenschaftler und dem Regisseur als Geschichtenerzähler, die diese recht entfernten Disziplinen verbindet, sei nur am Rande verwiesen.<sup>351</sup>

351 Über den ambivalenten Zusammenhang von ‚eine Geschichte erzählen‘ und ‚eine Geschichte hören‘ und dem daraus hervorgehenden Autoritäts- bzw. Wissenszuwachs schreibt Lyotard in *Das postmoderne Wissen*, S. 67: „Es lässt klar erkennen, wie die Tradition der Erzählungen gleichzeitig jene von Kriterien ist, die eine dreifache Kompetenz definieren, Sagen-Können, Hören-Können, Machen-Können, in der sich die Beziehungen der Gemeinschaft zu sich selbst und zu ihrer Umgebung einspielen. Das, was mit den Erzählungen überliefert wird, ist die Gruppe pragmatischer Regeln, die das soziale Band ausmachen.“ Damit kann die Rolle oder die Funktion des Regisseurs als Geschichtenerzähler als eine Bündelung der Erfahrungskompetenz aufgefasst werden.



## II

### **Mit Michel Foucault und Hannah Arendt: Zur Frage der Macht und dokumentarischer Wahrheit**

#### **1 Die Genealogie, die Wahrheit und der Diskurs**

Die Heterogenität und Widersprüchlichkeit eines Autors wie Michel Foucault macht es zu einem Wagnis, von seiner Machtanalyse als einem einheitlichen Werk zu sprechen. Foucault selbst distanzierte sich vehement von der Zuweisung einer kohärenten Persönlichkeit als Autor, der als Schöpfer seines Werks auftritt. Demnach werden Interviews und Gespräche mit ihm gleichberechtigt neben seinen Schriften für die Arbeit hinzugezogen, ohne den Anspruch zu erheben, dadurch eine erschöpfende Machttheorie Foucaults zu erhalten.

Bevor ich mich im folgenden Kapitel dem Versuch widme, dessen Gedanken auf die Analyse der filmischen Konstruktion des Menschen in ČISTYJ ČETVERG zu übertragen, sollen anfangs jene Aspekte seines Denkens, die in Zusammenhang mit meiner Fragestellung bedeutsam sind, näher betrachtet werden. Hierbei möchte ich jenen Machtbegriff auf das diskursive Netz der russischen Gesellschaft projizieren, sofern der Filmtext dadurch erschöpfender analysiert werden kann.

Nach einer kurzen Darstellung der genealogischen Methode Foucaults sollen für den Machtbegriff wesentliche Begriffe wie Diskurs und Genealogie kurz erläutert werden, um danach im Dialog mit den konkreten Filmbildern meine These zu exemplifizieren und mit Philipp Sarasin die Frage nach dem Realen oder der Evidenz der dokumentarischen Filmpraxis zu stellen, sofern die Filme sich auf reale und stattgefundene Ereignisse und Tatsachen stützen. Sarasin zitiert Foucault, um zu verdeutlichen, dass die Lesbarkeit und die Evidenz von Wahrgenommenem stark an die Kategorien des Verstandes gebunden sind, die uns nur das erkennen lassen, was wir begrifflich fassen können.

Wir müssen uns nicht einbilden, dass uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. Es gibt keine prädiskursive Vorsehung, welche uns die Welt geneigt macht. Man muss den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen.<sup>1</sup>

Die Widersprüchlichkeit, in die der Dokumentarfilm als gesellschaftliche Praxis hinsichtlich seines *Wahrheitsgehalts* eingebunden ist, liegt auf der Hand, ist jedoch nicht seiner Qualität abträglich. Vielmehr liegt in jener problematisierten Schnittstelle seine ästhetische Wucht begründet – eine historische, traumatische, subjektive Wahrheit zu behaupten und zugleich zu versuchen, ihr Zustandekommen offenzulegen.

Vor dem Hintergrund der Studentenbewegung und den zunehmenden sozialen Protesten der 68er verlagerte sich das Interesse Foucaults auf das „Problem der ‚diskursiven Ordnung‘, der sich aus dem Spiel der Zeichen ergebenden spezifischen Machtwirkungen“<sup>2</sup>. Axel Honneth fasst die „genealogische Geschichtsschreibung“ Foucaults als „eine auf Machtphänomene spezialisierte Optik“, die „alle historischen Vorgänge als Produkte einer übergreifenden Bewegung der Abfolge von Herrschaftssystemen betrachtet“.<sup>3</sup> Bereits die Begrifflichkeit des Diskurses rückt Foucault in die Nähe des Kampfes oder der Kriegsschlacht – dieser „ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht“<sup>4</sup>. Zunächst aber ist Diskurs für Foucault an ein Ringen um Meinungs- und Deutungshoheit geknüpft, an Prozesse, in denen mit Macht und durch „Prozeduren der *Ausschließung*“<sup>5</sup> versucht wird zu bestimmen, was wahr und was falsch ist, was zur Ordnung der Vernunft und was zu der des Wahns gehört. In der *Archäologie des Wissens* bezeichnet Foucault Diskurse als „Praktiken“, die „systematisch Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“<sup>6</sup>. Dagegen ist eine andere Begriffsbestimmung Foucaults abstrakter und lädt dazu ein, einen Brückenschlag zu einer ästhetischen Praxis im konkreten Film zu schlagen: ein Diskurs sei, so Foucault,

1 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 34–35.

2 Michel Foucault: Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino, aus d. Ital. v. Elke Wehr. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 21–54, hier S. 26.

3 Axel Honneth: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 197.

4 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 11.

5 Ebd., S. 11 (Herv. i. Orig.).

6 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 74.

ein unaufhörliches und ungeordnetes „Rauschen“<sup>7</sup> von Aussagen und Gesprächsfragmenten, zugleich werde er durch diskursive Regeln kontrolliert und gefiltert, um „seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“.<sup>8</sup> Neben vielfältigen Prozeduren der „Ausschließung“, die als Filter fungieren, zählt Foucault „Verbot“ und „Tabu“, „Grenzziehung“ und „Verwerfung“ auf, die dazu dienen, Wahres von Falschem zu unterscheiden. Wahrheit ist für Foucault ein „Ensemble von geregelten Verfahren für Produktion, Gesetz, Verteilung, Zirkulation und Wirkungsweise von Aussagen“.<sup>9</sup> Der Wille zur Wahrheit oder der „Zwang der Wahrheit“<sup>10</sup> werde durch „jene gewaltige Ausschließungsmaschinerie“<sup>11</sup> institutionell verwaltet und, sofern es Widerstand oder Unvernehmen gibt, auch mit Gewalt durchgesetzt. Kritik als Praxis wird von der Genealogie unterschieden, letztere erforsche die „zerstreut(e), diskontinuierlich(e) und geregelt(e)“ Entstehung der Diskurse, erstere hingegen die Regeln ihrer Funktionalität und bezieht sich auf die durch Diskurse „zugerichtete Welt“.<sup>12</sup>

### 1.1 Das internalisierte Machtverhältnis bei Foucault und in ČISTYJ ČETVERG

Rastorguev tangiert mit seiner Arbeit ČISTYJ ČETVERG Fragen, die über das Verständnis des Films hinaus auch für das Verständnis des russischen Geschichts- und Kulturraums grundlegend sind. Da der Film formal – insbesondere die Positionierung des Helden innerhalb der Bildkadrage und das Verhältnis von Mensch und Raum – wie auch inhaltlich mehrfach die Dichotomie von Macht und Ohnmacht sichtbar macht, erscheint eine Annäherung an Foucaults Gedanken sinnvoll. Hierfür nähere ich mich dem Phänomen *Macht* im Folgenden aus zwei Perspektiven – anfangs mit Foucault, anschließend mit Hannah Arendt, dann mit ausgewählten russischen Denkern des 19. Jahrhunderts sowie einigen Beispielen aus dem gegenwärtigen historischen Diskurs in Russland.

Da Menschen nicht losgelöst, sondern stets in ihren Umfeldern, Kontexten, Interaktionen greifbar und lesbar werden, bietet Foucaults Methode der Diskursanalyse jene Verknüpfung von gesellschaftlichem Wissen und Erfahrung sowie daraus resultierenden Alltagspraktiken, die die Filme darstellen. Auf unterschiedlichen Ebenen, mal vordergründig, mal subtil, stellen sie die Frage des Menschseins innerhalb eines Systems und in einer bestimmten Zeit. Selbst

7 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 33.

8 Ebd., S. 11.

9 Foucault: *Wahrheit und Macht*, S. 53.

10 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 13.

11 Ebd., S. 17.

12 Ralf Konersmann: *Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults L'ordre du discours*. In: Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 51–94, hier S. 80.

Loznitsa scheint der einzelne Mensch nicht zu interessieren, weil sein Fokus eher auf dem System und seinen Mechanismen liegt.

Nach Foucault ordnet sich das Wissen in Form von *Diskursen*, d. h. bestimmten regelhaften Strukturen, die für die jeweiligen gesellschaftlichen Bereiche bestimmen, welche Aussagen als wahr oder falsch angesehen werden können, welche Handlungen belohnt oder sanktioniert werden. Diese Diskurse sind Mechanismen von Macht, wobei Macht nicht zentralistisch, als ausgehend von der jeweiligen exekutiven Herrschaftsinstanz<sup>13</sup> gedacht wird, sondern als ein engmaschiges Netz von dezentralen und diskontinuierlichen Kräfteverhältnissen:

Die Macht ist nicht als ein massives und homogenes Phänomen der Herrschaft eines Individuums über andere, einer Gruppe über andere, einer Klasse über andere, aufzufassen, sondern man muss erkennen, dass die Macht – wenn man sie nicht aus zu großer Entfernung betrachtet, nicht etwas ist, das sich unter denjenigen aufteilt, die über sie verfügen und sie ausschließlich besitzen, und denjenigen, die sie nicht haben und ihr ausgeliefert sind. Die Macht muss als etwas analysiert werden, das zirkuliert oder vielmehr als etwas, das nur in Art einer Kette funktioniert. Sie ist niemals hier oder dort lokalisiert, niemals in den Händen einiger weniger, sie wird niemals wie ein Gut oder wie Reichtum angeeignet. Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewusste Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente. Mit anderen Worten: die Macht wird nicht auf die Individuen angewandt, sie [...] geht durch das Individuum, das sie konstituiert, hindurch.<sup>14</sup>

13 Bezeichnenderweise ist im Zusammenhang mit dem russischen politischen System oft die Rede von einer ‚Machtvertikale‘, in der Vladimir Putin als alleiniger Herrscher alle Prozesse und Entscheidungen steuert. Im Verlauf des Kapitels werde ich wiederholt auf diese Funktionalisierung zurückkommen. Dem ist auch im Hinblick auf Foucault nur teilweise zuzustimmen – ohne die reale Macht, die diese konkrete Person in sich vereint und die doch sehr der Macht des Monarchen/Zaren nahekommt, zu negieren, verstehe ich den russischen Präsidenten mehr in seiner Funktionalität, deren oberstes Ziel es ist, die Erhaltung des Machtanspruchs zu sichern. Dass diese ‚Vertikale‘ sich dennoch auch als ein ‚Netz‘ im Sinne Foucaults auffassen lässt, ist evident. Vgl. Valerij Ledjaev: Konsens, Manipulation, Gewalt, Zwang. Das Kontinuum der Legitimitätsschöpfung, aus d. Russ. v. Andrea Huterer. In: *Osteuropa*, 8/2014, S. 131–141. Ledjaev befasst sich in seinem Artikel mit der Legitimität eines Herrschaftsregimes. Während grundsätzliche Unterschiede zwischen demokratischen und undemokratischen Systemen vorliegen, seien Mechanismen der Legitimitätsstiftung sowie die Machtpraktiken grundsätzlich ähnlich. Die Mechanismen in den demokratischen Staaten sind weniger sichtbar, aber sie existieren dennoch.

14 Michel Foucault: Recht der Souveränität. Mechanismus der Disziplin. Vorlesung vom 14. Januar 1976, aus d. Ital. v. Elke Wehr. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 75–95, hier S. 82.

Jene Disziplinarmacht, der die Soldaten zuhören und folgen, produziert ihre Körper, kleidet sie in ihre Uniform, stattet sie mit ihrer Waffengewalt aus, gibt ihnen Befehle.

Hinsichtlich ihrer Wahrnehmung, die stark auf das Körperliche und das Non-verbale fokussiert, sofern sie mit Schmerz und Verlust verknüpft ist, schreibt Foucault:

Die Gesellschaft tut alles, um die Blicke aller von allen Ereignissen abzulenken, welche die wahren Machtverhältnisse verraten. [...] Hier wie dort will man das Übel nur an der Wurzel packen, d. h. dort, wo man es nicht sieht oder spürt – weit weg vom Ereignis [...].<sup>15</sup>

Das gesellschaftlich übergangene, nicht beachtete – weil nicht sichtbare – Ereignis des Helikopterabsturzes würde den toten Soldaten als Opfer definieren. Der Soldat bei Rastorguev offenbart zugleich das ‚wahre‘, ihn konstituierende Machtverhältnis, indem er beide Rollen in sich vereint – er ist Opfer und potenzieller Täter zugleich. Im Sinne Foucaults sind die Soldaten der Macht ausgesetzt, sie strahlt auf sie ab und wird von ihnen erfahren; zugleich üben sie die ihnen zur Verfügung stehende Macht aus – vordergründig mit Hilfe ihrer Waffen, indem sie die zivile Bevölkerung und den Feind einschüchtern, Racheakte begehen etc. Dem Kreis der Vereinnahmung soll nun entlang der dramaturgischen Gestaltung und der Analyse ausgewählter Szenen mit Foucault nachgegangen werden.

## **1.2 Von Rastorguevs Formsprache in ČISTYJ ČETVERG zu Hannah Arendts ‚unbeweglicher Hartnäckigkeit der Tatsachen‘<sup>16</sup>**

Wenn man Foucaults Machtbegriff auf das heutige Russland bezieht, ist darunter nicht allein die Verfügungsgewalt über die Apparatur des Zwangs, die der Film ČISTYJ ČETVERG veranschaulicht, zu verstehen. Vielmehr ist dieser weiterreichend und beinhaltet Möglichkeiten, eine gesellschaftliche Situation, die Kriterien der Objektivität, der Unvoreingenommenheit, aber auch der Autorität, Wahrhaftigkeit und Tatsächlichkeit zu bestimmen. Die Definition von eben diesen Kriterien ist einer jeden dokumentarischen Betrachtung immanent. Im folgenden Kapitel soll der Machtbegriff Foucaults um die Perspektive von Hannah

15 Michel Foucault: Die Rede von Toul, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976, S. 28–30, hier S. 29.

16 Vgl. Hannah Arendt: Wahrheit und Politik. In: Dies. / Patrizia Nanz: *Wahrheit und Politik*. Berlin: Wagenbach 2006, S. 7–62, hier S. 27.

Arendt ergänzt werden, fokussiert zunächst auf die Wechselbeziehung zwischen *Wahrheit und Politik*, später auch auf die Perspektive des Urteilsvermögens und der Pluralität. Arendts politische Theorie kann und soll hier nicht ausführlich behandelt werden, fokussierte Einblicke verschaffen jedoch gerade Publikationen des russischen Soziologen Boris Dubin eine Vertiefung der Fragestellung.

Den konstituierenden Charakter der Macht, ja ihre *Zirkulation*, offenbaren all die präzisen Beobachtungen von Rastorguevs Film, wohl am deutlichsten die der Szene, in der die Soldaten der Ansprache des Präsidenten Vladimir Putin zuhören. Die Herrschaft des Disziplinarregimes, die Technik der Macht sowie die wechselseitige Abhängigkeit des untersten und des obersten Punktes der hierarchischen Skala erzählt der Regisseur in dieser durch und durch als Montage gestalteten Szene.

Die Reflexion über die Besonderheit einer medialen Wirklichkeit, die die akustische Präsenz von Putin in der Szene kreiert, offenbart ein bestimmtes Verständnis von Macht und Ohnmacht, jener Binarität der Welt, ihrer Begriffe, Gesten und Zusammenhänge, die der Film offenlegt und zu überwinden versucht, zunächst jedoch reproduziert und bestätigt.

Im Zusammenhang<sup>17</sup> von politischen Interessen und „Tatsachenwahrheiten“ erweisen sich Letztere immer als gefährdet, so Arendt in *Wahrheit und Politik*.<sup>18</sup> Zugespitzt auf die Frage nach Macht und Ohnmacht deutet sich in ihren einleitenden Überlegungen die Schutzbedürftigkeit der Wahrheit gegenüber der Destruktivität der Macht an: „Sollte etwa Ohnmacht zum Wesen der Wahrheit gehören und Betrug im Wesen der Sache liegen, die wir Macht nennen?“<sup>19</sup> Arendt greift auf die von Gottfried Wilhelm Leibniz vorgenommene Unterscheidung in *Vernunft- und Tatsachenwahrheit* zurück und lässt eine Definition des

17 Die kontrafaktische Geschichtsmodellierung hat eine lange Tradition in der sowjetischen Geschichtsschreibung, aber auch in der Literatur, wohingegen die Bezeichnung ‚Fake News‘ bzw. das ‚postfaktische Zeitalter‘ die aktuell zunehmende Tendenz markieren, im medialen Geschehen auf Unzuverlässiges und Fragiles zurückgeworfen zu sein. Zu kontrafaktischen historischen Narrativen aus literatur-, medien- und geschichtswissenschaftlicher Perspektive haben Brigitte Obermayr, Ricardo Nicolosi und Nina Weller veröffentlicht. Sie haben postsozialistische Kulturen Osteuropas hinsichtlich ihrer Funktion als konstituierende und dynamisierende Elemente von Erinnerung befragt: „Das Kontrafaktische kann (offiziell) ‚Ungeschehenes‘ geschehen machen, kann Geschichte (er)finden, Verhandlungsspielräume erweitern. Genauso gut scheint es dazu in der Lage, der Teleologie offizieller Geschichtspolitik in die Hände zu spielen und deren Hyperrealismus und Monumentalismus in kontrafaktischen Allegorien plausibel zu machen.“ (Brigitte Obermayr / Ricardo Nicolosi / Nina Weller: Einleitung. In: *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Fink 2019, S. 1–15, hier S. 2.)

18 Arendt: *Wahrheit und Politik*, S. 9.

19 Ebd.

Begriffes außen vor. Ihr Interesse richtet sich auf jene vorsätzliche Lüge und Täuschung im Sinne der Zweck-Mittel-Kategorisierung, wie sie im politischen Betrieb üblich ist:

Tatsachen stehen immer in Gefahr, nicht nur auf Zeit, sondern möglicherweise für immer aus der Welt zu verschwinden. Fakten und Ereignisse sind unendlich viel gefährdeter als was immer der menschliche Geist entdecken oder ersinnen kann [...] Sind sie erst einmal verloren, so wird keine Anstrengung des Verstandes oder der Vernunft sie wieder zurückbringen können. [K]eine einzige Tatsache, ist sie erst einmal vergessen oder, was wahrscheinlicher ist, fortgelogen, [wird] eines Tages wieder entdeckt werden [...].<sup>20</sup>

Eine weitere Gefahr besteht in der Auflösung der faktischen Wahrheit<sup>21</sup> bzw. ihrer Verwandlung in *eine Meinung unter vielen*, über die man diskutieren kann.

Die Tatsachenwahrheit ist von Natur aus politisch. Daher stehen sich auch Tatsachen und Meinungen, obgleich sie streng voneinander unterschieden werden müssen, keinesfalls notwendigerweise antagonistisch gegenüber; sie gehören immer noch in den gleichen Bereich. Tatsachen sind der Gegenstand von Meinungen, und Meinungen können sehr verschiedenen Interessen und Leidenschaften entstammen, weit voneinander abweichen und doch alle noch legitim sein, solange sie die Integrität der Tatbestände, auf die sie sich beziehen, respektieren.<sup>22</sup>

Und weiter:

Mit unwillkommenen Meinungen kann man sich auseinandersetzen, man kann sie verwerfen oder Kompromisse mit ihnen schließen; unwillkommene Tatbestände sind von einer unbeweglichen Hartnäckigkeit, die durch nichts außer der glatten Lüge erschüttert werden kann.<sup>23</sup>

20 Ebd., S. 14.

21 2016 wählte die Gesellschaft für deutsche Sprache das Wort ‚postfaktisch‘ zum ‚Wort des Jahres‘. Es bezeichnet einen sich über Fakten hinwegsetzenden, gefühlbasierten Wahrheitsanspruch, der den etablierten Standards der Objektivität oder Tatsächlichkeit nicht gerecht werden kann oder will. Diese Entwicklung ist gerade im Hinblick auf Hannah Arendts Gedanken von 1967 interessant und unterstreicht die Relevanz desselben.

22 Arendt: Wahrheit und Politik, S. 25.

23 Ebd., S. 27.

Wenn Rastorguevs Bildsprache jene „Hartnäckigkeit“ der nackten Tatsachen offenbart, dann ist Putins Rede innerhalb des Offensichtlichen jene *Erschütterung der Lüge*. Jeder tote Soldat, jeder Verstümmelte, der mit seiner Verwundung nach Hause zurückgekehrt ist, erhebt mit seiner Existenz einen Gültigkeitsanspruch – seine Verletzung und sein Trauma sind faktisch und beinahe greifbar, sie sind wahr. Der Film hält somit jene vergängliche und brüchige Faktizität fest, die, wie Arendt es schreibt, politisch ist und stets in Gefahr zu verschwinden. Zur fatalen Verflechtung von Sprache und Machtanspruch, wie sie auch Rastorguev in der analysierten Szene thematisiert, formulierte Arendt in *Vita activa*:

Mit realisierter Macht haben wir es immer dann zu tun, wenn Worte und Taten untrennbar miteinander verflochten erscheinen, wo also Worte nicht leer und Taten nicht gewalttätig stumm sind, wo Worte nicht mißbraucht werden, um Absichten zu verschleiern, sondern gesprochen sind, um Wirklichkeiten zu enthüllen, und wo Taten nicht mißbraucht werden, um zu vergewaltigen und zu zerstören, sondern um neue Bezüge zu etablieren und zu festigen, und damit neue Realitäten zu schaffen.<sup>24</sup>

Putins Worte erscheinen sinnentleert bzw. voll von falschen Bezügen, da sie die schlichte Wahrnehmung torpedieren. Die Taktik, die Arendt beschreibt, die Putin benutzt und die Rastorguev vorführt, erinnert stark an die Informationspolitik der UdSSR, in der unliebsame Tatsachen durch Stillschweigen quasi inexistent wurden und stattdessen Berichte über Rekordproduktionen der Landwirtschaft Radio- und Fernsehnachrichten dominierten.<sup>25</sup> Währenddessen musste man sich in der Stadt um sechs Uhr morgens in die Warteschlange vor den Geschäften einreihen, um Milch und Butter zum Frühstück zu bekommen. Die kognitive Dissonanz, die sich dabei unwillkürlich einstellt, ist – nicht nur im Dauerzustand – kräftezehrend, denn sie erfordert ein stets waches und kritisches Bewusstsein, psychische Integrität, kurzum Lebenszeit. Die Lüge wird so oft und so penetrant wiederholt, bis das kritische Potenzial des Gegenübers sich verflüchtigt und das Gegenüber einfach einräumt, dass es wohl keine Möglichkeit gibt,

24 Arendt: *Vita activa*, S. 252.

25 Rastorguev referiert regelmäßig zu dieser Informationspolitik, indem er Fragmente aus Radionachrichten in die Tonspur montiert. Diese berichten ebenso von den Erfolgen in der Landwirtschaft wie auch bei der Bekämpfung und Ergreifung von Terroristen etc. Formal auffallend ist ihr Ausschnittcharakter, der zwar dem Modus der Nachrichten grundsätzlich immanent ist, aber eben jegliches Hintergrundwissen oder eine schlichte Einordnung in den Kontext vermissen lässt und folglich den Eindruck einer Kontextlosigkeit erweckt. Da es sich hier kategorial um Zitate aus tatsächlichen Radiobeiträgen handelt, entsteht der Eindruck von einem durch diese kreierte Pseudokontext.



Abb. 56: ČISTYJ ČETVERG, 00:33:55 min.

die Tatsache sowie ihre Relevanz – „wir sind und bleiben heute das größte Land der Welt“ – objektiv zu verifizieren. (Abb. 56)

Der Sinngehalt von Putins Ansprache, die von einer monumentalen Moderatorenstimme mit „Vladimir Vladimirovič Putin!“ angekündigt wird und schon im Voraus Furcht und Ehre einflößt, soll für die Analyse des Films untersucht werden.

Wir haben zu unserer Zeit sehr oft gesagt, dass wir ein großes Land sind. Und ich muss sagen, wir haben es zurecht gesagt. Wir sind und bleiben heute das größte Land der Welt.

Was unser Territorium anbelangt, was unsere natürlichen Ressourcen anbelangt [...]

Die Ressourcen in unserer Erde [...]

Wir sind natürlich ein sehr mächtiges militärisches Reich und auch eine atomare Macht.

Das ist eine Tatsache.

Das können wir so nur deshalb machen, weil wir uns auf das Vertrauen der Bevölkerung verlassen können.

Sie muss wissen, dieser Bursche, der da oben sitzt, er kann sich hier und da irren, aber er ist unser Bursche!

Er agiert in unserem Interesse.

Er wird uns nicht anlügen und uns nicht hängenlassen.

Und das muss man schätzen!

Man würde sich wünschen, dass viele Menschen in unserem Land verstehen, dass alles, was passiert, durchdachte Taten sind, die darauf abzielen, unser Land modern und mächtig und <sup>26</sup>

26 ČISTYJ ČETVERG, 00:33:50 min.

Das abrupte Abschneiden der Worte mitten im Satz kollidiert mit der hypnotischen Wirkung von Putins Ansprache. Harmonie und Einvernehmen sowie Wir-Gefühl zerfallen beim genauen Hinsehen bzw. -hören, die Sprache offenbart ihren Konflikt- und Gewaltcharakter, den sie zu verschleiern sucht.

An der Montage-Entscheidung kann die Verknüpfung des Diskurses mit seiner Wirkungsmacht bzw. die Wirkung auf die Soldaten nachvollzogen werden. Faktoren wie Wissen und Wahrheit, mit denen Putin argumentiert, sind eben jene, die Diskurse mit Macht ausstatten. Der Zusammenhang, den Foucault unter dem Begriff der Genealogie herausgearbeitet hat, besagt, dass der Diskurs

Gegenstand des Begehrens [ist]; und der Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte – ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder Systeme der Beherrschung der Sprache übersetzt; er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht.<sup>27</sup>

Putin gibt hier vor, diskursiv Wissen herzustellen, Rastorguev montiert und bettet diese Aussagen damit in einen unmissverständlichen und klaren sozialen Kontext des imperialen Krieges gegen Tschetschenien ein. Von eben jenem diskursiv hergestellten Wissen gehen gewaltige politische und ästhetische Wirkungs- und Strukturierungsambitionen aus, die das Reale ordnen und verwalten und dadurch Wirklichkeiten legitimieren oder verunmöglichen. Jene bilden die Grundlage für das kollektive und individuelle Bewusstsein, für die Selbstverortung innerhalb einer Gesellschaft, letztendlich für Passivität oder aktives Gestalten von Wirklichkeiten. In diesem Sinne wirkt die Ordnung des Diskurses. Der übergeordnete Sinn, die Mechanik dieser Wirkungskreise, kann nur im Einzelfall und mit Hilfe von solchen mehrschichtigen Kollisionen errungen werden.

### **1.3 Putins Rhetorik im Zusammenhang von Sprache und Macht**

Im Zusammenhang von Sprache und Machtanspruch lassen sich am Ausschnitt aus Putins Ansprache rhetorische Taktiken erkennen, die wohl in jeder politischen Rede enthalten sein können:

- Vermischung von ich und wir zu Beginn der Ansprache und die daraus resultierende Vereinnahmung des Gegenübers
- Versteckte Werthaftigkeit (denn was ist natürlich? Ist die „Tatsache“, die Putin als solche deklariert, anfechtbar oder ist es eine Annahme?).

27 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 11.

- Aus der Vereinnahmung des Gegenübers wird übergeleitet zu dem schleichen- den Verschieben von Sinn und Inhalt in den Bereich des Unüberprüf- baren bzw. das Operieren mit Sinnkonstruktionen, die eine deutliche oder versteckte Lüge enthalten.
- Putins Sprache verwischt die Grenzen von Wahrheit und Lüge bis zur Unkenntlichkeit. Das nicht vorhandene Vertrauen der Menschen wird als gegeben deklariert, was die Glaubwürdigkeit des Gesagten belegen soll. Erst der Kontext der Bilder entlarvt den Lügencharakter der Worte. Das Wissen hingegen, über das die Zuschauenden verfügen, ihre Erfahrungsbasis, in die sie stets neue Zusammenhänge integrieren können, ist diskursiv vorgeprägt und laut Makarenko<sup>28</sup> nicht verlässlich genug, weil ein über Jahrhunderte entwickeltes Filtersystem über die Ablehnung oder Zustimmung einer Sache entscheidet. Insofern ist es möglich oder gar wahrscheinlich, dass ein ideologisch indoktrinierter Zuschauer sich von Rastorguevs Bildern nicht ‚verunsichern‘ lässt, wenn er die vertrauten Phrasen von der Größe und Macht Russlands, seiner atomaren Stärke und dem Vertrauen der Menschen hört und seine Schlüsse aus dem Film zieht und seine Fragen nach Ursachen und Wirkungen der Tragödie stellt.

Alle aus der Geschichte bekannten und heute existierenden Gesellschaften basierten auf der Grundlage der Herrschaft einer Minderheit über die Mehrheit. [...] Allein die Lüge ist in der Lage, die wirkliche soziale Lage der unterdrückten Mehrheit zu verschleiern. Aus diesem Grund dominiert die Lüge das sozial-historische Denken, sie wird zum Mittel der Unterdrückung, der Unterdrückten und der Illusionen der Unterdrückten. Wenn man Marx paraphrasiert, werden verlogene Ideen der Herrscher zu herrschenden Ideen. Das Wissen über die Sozialgeschichte spielt eine wichtige Rolle bei der Pervertierung der tatsächlichen Natur der sozialen und politischen Systeme. Es existiert ein Filtersystem, das in das Massenbewusstsein diese und jene Vorstellungen über den wirklichen geschichtlichen Prozess durchlässt oder wiederum ausschließt. [...] je mehr die Informationen über Fakten und Fragmente des historischen Wissens der aktuell existierenden ideologischen Konzeption widersprechen, umso mehr Chancen gibt es, dass sie ein wahres Wissen über die Genesis des Systems enthalten, in der der Historiker und Sozialtheoretiker zu Hause sind.<sup>29</sup>

28 Viktor Makarenko: *Russkaja vlast' (teoretiko-soziologičeskie problemy)*. Rostov / Don: SKNC VŠ 1998. [polittheory.narod.ru/Makarenko/Russian\\_Power.doc](http://polittheory.narod.ru/Makarenko/Russian_Power.doc) (Zugriff am 09.09.2021).

29 Ebd., S. 113–114: „Все известные из истории и существующие ныне общества базировались на господстве меньшинства над большинством. [...] Только ложь в состоянии скрыть действительное социальное положение угнетённого большинства. Поэтому ложь становится доминантой социально-исторического мышления – средством подчинения угнетённых и иллюзий угнетателей. Если перефразировать

Rastorguev als Autor bedient sich regelmäßig der Person Putin, die alle legislative, exekutive und judikative Gewalt de facto in sich vereint (in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* taucht Putin in Zusammenhang mit dem Geiseldrama in Beslan auf, und in *SROK* sind Putins Selbstdarstellungen mit Tiger, Bär oder nacktem Oberkörper auf einem Pferd zu sehen). Diese Haltung korrespondiert mit dem medialen Auftritt Putins, der von sich selbst als dem einen, der *oben* ist, spricht, der zwar eventuell Fehler machen kann, aber *uns* (Objekte der Machtbeziehung) nicht im Stich lassen wird. Rastorguev wählt mit Bedacht Worte Putins, die ihn sowohl als Machthaber als auch den Machtbegriff in Russland charakterisieren. Der Schlüsselbegriff in Putins Rede ist jedoch *das Vertrauen* der Menschen, das ihm, seinen Worten nach, die Legitimation für ein entsprechendes Agieren erteilt. Es herrscht ein Trial-and-Error-Prinzip als Verständnis der Politik im Sinne einer Regierungspraktik. Um sie bzw. das, was Rastorguev mit ihr erzählen möchte, einordnen zu können, bedarf es eines kurzen Überblicks über ihre soziale Grundlage.

Vertrauen, so zahlreiche russische Soziologen, war nie eine echte Basis, auf die sich eine Macht in Russland stützen konnte.<sup>30</sup> Es ist also in zweierlei Hinsicht bemerkenswert, dass Putin von Vertrauen spricht – im Filmzusammenhang

Маркса, то ложные идеи господ становятся господствующими идеями. Знание о социальной истории выполняет важную роль в извращении действительной природы социальных и политических систем. Существует система фильтров, пропускающих в массовое сознание одни и исключаяющая другие представления о действительном историческом процессе. [...] чем более информация о фактах и фрагменты исторического знания противоречат актуально существующей идеологической концепции, тем больше шансов на то, что они дают истинное знание о генезисе системы, в которой обитает историк и социальный теоретик.“

30 Igor' Kljamkin: Moderniststskij proekt v Rossii. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 1/2003. <http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/kliamk.html> (Zugriff am 09.09.2021). Nahezu alle (96 Prozent) Bürger Russlands meinen, dass in dem Land heute eine Willkür der Macht besteht, mehr als 50 Prozent geben an, dass es keinen Schutz vor dieser Willkür gibt. Bei einer solchen Entfremdung der Bevölkerung vom Staat wird dieser zur wichtigsten Quelle des Misstrauens und der Furcht. Vgl. Makarenko: *Russkaja vlast'*, S. 50, 87, 94–95. Émil Pain hingegen kritisiert das unter den Kollegen verbreitete Verständnis der Prozesse in der russischen Gesellschaft sowie ihre Prognosen. Als „Theorie des historischen Fatalismus“ bezeichnet er jene Theorien, da sie alle von der Annahme eines „kulturellen Codes“ ausgehen, der sich unveränderlich reproduziert, ungeachtet der verschiedenen historischen Umstände. Dieser Argumentation stellt Pain die Unveränderlichkeit der Lebensumstände der russischen Menschen, die einen solchen Code reproduzieren, gegenüber. Er tritt entschieden gegen ihre Mystifizierung ein. „Ich als Ethnograf und politischer Anthropologe will nicht die Existenz einiger Phänomene in der Kultur abstreiten, die man als einen kulturellen Code charakterisieren kann. Warum nehmen wir Saltykov-Ščedrin als unseren Zeitgenossen wahr, warum beobachten wir die Wiederholung jener stereotypischen Verhaltensweisen, die so sehr den Übergang von der Macht der Autorität zu der Macht des Gesetzes blockieren? Ja darum, weil eben die fundamentalen Merkmale der russischen Lebensumstände erhalten bleiben, sie reproduzieren auch den kulturellen Code. [...] Nicht

erscheinen seine Worte fast zynisch. Gewalt und Terror hingegen waren immer ausschlaggebende Faktoren, die über die Abwesenheit des Vertrauens hinwegtäuschten.

Es dominiert die Vorstellung von Macht als einer unerschütterlichen, unverrückbaren, seelenlosen Fessel. Die Rolle des Soldaten in dieser Konstellation lässt sich am ehesten als die eines Untertanen begreifen, der nicht zu handeln vermag und alles passiv erduldet. Im Gegensatz zur traditionellen Herrschaft nach Max Weber<sup>31</sup> kann in Russland auch im Falle eines deutlichen Missbrauchs der Herrschaft kein Widerstand geleistet werden. Hier, so russische Politikwissenschaftler wie Bljacher, werde die Macht sakralisiert, da sie zwar nicht mehr von Gott komme, aber auch nicht aus einer demokratischen Volkswahl hervorgehe. Die Legitimation der Macht, die aus einer Transzendentalität resultiert und den Kontext bzw. Wertekanon einer Gesellschaft mitprägt, steht in einer direkten Verbindung zwischen der Teilhabe an Macht und der Teilhabe an gesellschaftlicher Werthaftigkeit, so Bljacher:

Die Macht, die sich auf Transzendenz stützt, bedarf keiner Anerkennung seitens der Gesellschaft, alle potenzielle Kritik hat keinen Adressaten, im Sinne eines Instituts, da die Quelle und die Legitimation der Macht ins Jenseits verschoben wurden. All ihre Basis sowie ihre Prinzipien sind jenseits des Verhandelbaren. [...] Es ist kein Diskussionsthema, sondern der allgemein anerkannte Kontext, der es möglich macht, sich zu verständigen, er ist ebenso eine objektive Gegebenheit, die den Rahmen festlegt, innerhalb dessen das soziale Subjekt zu leben und zu agieren hat.<sup>32</sup>

Es stellt sich nicht allein die Frage nach der Macht desjenigen, der da gerade spricht und dem zugehört wird, sondern auch die Frage der ‚Natürlichkeit‘ des Machtdiskurses als Klassifikations- und Bezeichnungspraktik. Diese Praxis reduziert die Komplexität, indem sie uns die Welt der Dinge scheinbar verständlich macht, ihre Strukturen als gegeben und unhinterfragbar erscheinen

der Schnee wird bewahrt sondern das Klima.“ (Émil Pain: Tradicii i Kvazitradicii: o prirode rossijskoj „istoričeskoj kolei“. In: *Polit*, 26.06.08. <http://www.polit.ru/article/2008/06/26/pain/> (Zugriff am 09.09.2021).)

31 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck 1922, S. 124.

32 Leonid Bljacher: Archaičeskie mehanizmy legitimacii vlasti v Rossii, ili očerki ob istokach nostalgičeskogo sosnanija. In: *Politija* 50,3 (2008), S. 7–20, hier S. 20: „Опирающаяся на ‚трансценденцию‘ власть не нуждается в признании со стороны общества (все претензии — к ‚источнику легитимности‘), ее основания и принципы не могут быть предметом переговоров. [...] Это не тема для обсуждения, а контекст, позволяющий договориться о чем либо, ‚объективные условия‘, в рамках которых должен жить и действовать социальный субъект. Это — социальная онтология.“

läßt und sie damit umformt. Aus der Frage nach der Macht des Sprechers bzw. Ohnmacht der Zuhörer resultieren Fragen nach der Deutungshoheit des Ereignisses aber auch die viel konkretere Frage nach der Verantwortung für das Unglück, die der Film stellt.<sup>33</sup> Gerade diese lethargische Bereitschaft zuzuhören, nicht zu widersprechen, die Rastorguev montiert und die höchstwahrscheinlich so nicht stattgefunden hat,<sup>34</sup> bestätigt und stützt den Sprecher. Sie begründet jene Zirkulation oder den Kreislauf der Macht, die Rastorguev als Tatsache montiert.

Die Wirksamkeit der Macht und ihre Zwingkraft gehen sozusagen auf ihre Zielscheibe über. Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.<sup>35</sup>

Putin verkündet demnach eine Wahrheit<sup>36</sup>, die nicht von seiner Macht abzulösen ist – diese Verschränkung ist auch für Foucault fundamental, sofern die Wahrheit

weder außerhalb der Macht noch ohne Macht ist [...] sie ist nicht die Belohnung freier Geister, nicht das Kind langer Einsamkeiten, nicht das Vorrecht derer, die sich frei

33 ČISTYJ ČETVERG, 00:41:05 min. Zur Nichtverantwortung des Staates spricht der unsichtbare Oberst in ganzen Sätzen, ruhig und resigniert.

34 Der Ausschnitt stammt ursprünglich aus dem Dokumentarfilm PUTIN – LEAP YEAR von Vitalij Manskij, der als eine Auftragsproduktion für den russischen Fernsehsender RTR 2001 gedreht und ausgestrahlt wurde. Es handelt sich hierbei um ein Porträt Putins in seiner Anfangszeit als Präsident. Es ist natürlich denkbar, dass Rastorguev den Soldaten den Film zeigt und dabei selbst beobachtende Aufnahmen macht. Möglich ist allerdings auch, dass die Soldaten einfach fernsehen und der Regisseur die Szene akustisch in den für ihn erzählerisch wichtigen Diskurs einbettet. Die Reihenfolge der Sätze unterscheidet sich in beiden Filmen, in PUTIN – LEAP YEAR schaut Putin in die Kamera und hält eine längere Ansprache in seinem Kabinett sitzend.

35 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 260.

36 Sehr passend in diesem Zusammenhang scheint mir Foucaults Terminologie der Wahrheitsspiele. „Das Wort ‚Spiel‘ kann sie zu einem Irrtum führen. Wenn ich von ‚Spiel‘ spreche, dann spreche ich von einer Gesamtheit von Regeln zur Herstellung der Wahrheit. Dies bedeutet nicht Spiel im Sinne von Nachahmung oder Schauspiel; es besteht in einer Gesamtheit von Verfahren, die zu einem bestimmten Resultat führen.“ (Michel Foucault: *Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit*. In: Ders.: *Analytik der Macht*, aus d. Franz. v. Reiner Ansén / Michael Bischoff / Hans Dieter Gondek / Hermann Kocyba et al., hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 274–300, hier S. 295.)

machen konnten. Die Wahrheit ist von dieser Welt; sie wird in ihr dank vielfältiger Zwänge hervorgebracht. Und sie hat in ihr geregelte Machtwirkungen inne.<sup>37</sup>

Die Wahrheitsanordnungen, die Prozesse und Mechanismen, die innerhalb einer Gesellschaft die Grenzziehung zwischen Wahrheit und Fake vornehmen, und die Kontrollfunktion, die in demokratischen Staaten die Institutionen tragen, konzentrieren sich im postsowjetischen Raum auf Personen und Akteure mit klar formuliertem Interessenspektrum. In Rastorguevs Filmwelt ist es die Person Vladimir Putins, der als Einziger aus der Anonymität herausgelöst wird (um womöglich personell zur Verantwortung für seine Worte herangezogen zu werden) und mit seinem Namen und gesellschaftlicher Funktion eingeführt wird. Putins ‚Wahrheit‘ kann nur die Lüge der Soldaten und ihrer Mütter sein, bzw. die Wahrheit der Soldaten, wie der Film sie zeigt, entlarvt Putins Rhetorik als eine zynische und realitätsferne Lüge.

Dieses Ausschlussverfahren, die radikale Nichtentsprechung, diese grundsätzliche Art, sich als ‚kleiner‘ Mensch in steter Opposition zur grenzenlosen Macht der Regierenden zu denken, ist meiner Ansicht nach das Spezifische am russischen Diskurs. Und dennoch, so schwer auszuhalten dieser Antagonismus ist und so schizophoren die psychische Haltung sein mag, können im russischen Raum zwei einander völlig gegensätzliche Wahrheiten koexistieren – wobei die eine eine öffentliche Präsentation hat, während die andere eine intime, verborgene Wahrheit ist. Diese erste vermag, so Foucault, über eine Lebens- und Sterbe-weise zu verfügen, ohne hierfür zur Verantwortung gezogen zu werden:

Auf der anderen Seite sind wir der Wahrheit unterworfen, auch in dem Sinne, dass die Wahrheit das Gesetz macht, dass sie den wahren Diskurs produziert, der – zumindest teilweise – selbst Machtwirkungen bestimmt, übermittelt, vorantreibt. Schließlich werden wir beurteilt, verurteilt, klassifiziert, zu Aufgaben gezwungen, wird uns eine bestimmte Lebens- (oder Sterbe-)weise zugewiesen entsprechend wahrer Diskurse, die spezifische Machtwirkungen mit sich bringen.<sup>38</sup>

Diese sonderbare Stellung des russischen Präsidenten, der jenseits einer juristischen Norm oder Gesetzgebung steht, formuliert der Journalist Dmitrij Butrin in seinem Artikel „Машина бремени“ (Die Maschinerie der Bürde) in *The New Times*:

37 Michel Foucault: Gespräch mit Michel Foucault. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 83–107, hier S. 105.

38 Foucault: *Recht der Souveränität*, S. 76.

Jede Aktion im Staat kann sich nur in der Entwicklung des monarchischen Willens verwirklichen, der juristisch verantwortungslos ist (die derzeitige Staatsapparatur ist grundsätzlich nicht in der Lage, die Frage der Gesetzmäßigkeit oder Gesetzlosigkeit der Aktionen des Präsidenten der Russischen Föderation zu diskutieren, dies widerspricht ihrem Bau und erscheint als Frevel), aber über die Gesamtfülle der Staatsmacht verfügt.<sup>39</sup>

Im scheinbar harmlosen Akt des Sprechens offenbart sich eine plausible Verbindung von diskursiver und außerdiskursiver Macht – Putins ‚spontan akzeptiertes Recht‘ zu sprechen, während den Soldaten die Rolle der Zuhörer zugewiesen wird. Diese Verbindung etabliert gleichzeitig einen Raum, der zwischen den Worten und den Begriffen („das Land“, seine „Größe“, sein „Territorium“, „das Recht“, „die Tatsache“) <sup>40</sup>, zwischen der sichtbaren Bildsequenz der teilnahmslosen Gesichter der zuhörenden Soldaten, auf die Putins Worte niederprasseln, und den unsichtbaren und flüchtigen Beziehungen liegt.

Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und uns auswäscht, ist selber auch heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, innerhalb derer man Individuen und Dinge situieren kann. Wir leben nicht innerhalb einer Leere, die nachträglich mit bunten Farben eingefärbt wird. Wir leben innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind.<sup>41</sup>

Dieser Film-Raum, der für die Arbeit analysiert wird, ist eine dokumentarische Fiktion, die Rastorguev mit einer bestimmten Intention montiert und die damit in den bereits bestehenden außerfilmischen Diskurs von Macht und Ohnmacht als der Versuch einer Gesellschaftsdiagnose eingeflochten werden kann.

39 Dmitrij Butrin: Mašina bremenj. In: *The New Times*, 16.02.2015. <http://www.newtimes.ru/articles/detail/94648> (Zugriff am 09.09.2021): „Любое действие в государстве может осуществляться либо в развитие воли монарха, который юридически безответственен (нынешняя государственная машина в принципе не в состоянии обсуждать вопрос о законности или незаконности действий президента РФ, это противоречит ее устройству и является, по существу, кощунством) и обладает всей полнотой государственной власти.“ Ebenfalls zum Umfang der Rechtlosigkeit in Russland vgl. den Essay von Èlla Panejah: A vot teper' načalos' strašnoe. In: *InLiberty*, 28.10.2011. <http://www.inliberty.ru/blog/255-a-vot-teper-nachalos-strashnoe> (Zugriff am 09.09.2021).

40 ČISTYJ ČETVERG, 00:33:50 min.

41 Foucault: *Andere Räume*, S. 38.



Abb. 57: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:26 min.

Darüber hinaus kann man aus Foucaults Theorie eine Machtdefinition ableiten, die eine Nähe zum Macht-Ohnmacht-Sinngefüge aufweist, in das Rastorguev die beiden Pole ‚Untertan–Staatsoberhaupt‘ filmisch verwebt. Die von Foucault formulierte Charakteristik der Macht korrespondiert mit der vom Regisseur beobachteten und in der Montage hergestellten Machtbeziehung, die auf den ersten Blick hierarchisch aufgebaut ist, beim genaueren Hinsehen aber auf der gegenseitigen Platzzuschreibung fußt, die Alltag und Routine innerhalb der Armee beherrscht. Unter ihrer Oberfläche schimmert ein Rhizom<sup>42</sup> durch, das mehrschichtig und verflochten ist und das eben nicht in einer simplen Dichotomie einer Machtvertikale aufgelöst werden kann.

#### 1.4 Narrative Funktion der Plansequenz – Das gemeinsame Singen

Im Kontrast zu der Fernseh-Sequenz ist die Szene des gemeinsamen Singens eines Popsongs in ČISTYJ ČETVERG zu erwähnen. Eine rein formale Besonderheit ist die Entscheidung, die Szene beinahe ungeschnitten zu belassen und sie tiefenperspektivisch aufzulösen. In einer Plansequenz marschieren die Soldaten eine ganze Minute lang und wechseln innerhalb der Szene dreimal ihre Laufrichtung. Eingeführt wird die Plansequenz mit einer Halbtotale, in der zwei alte Männer aus einem Abteifenster den am Zug vorbeimarschierenden jungen Soldaten zuschauen, deren Bewegungen in Unschärfe gehalten sind. (Abb. 57)

Die Soldaten laufen singend von rechts nach links durch das Bild. Dann erfolgt der einzige Umschnitt in eine Totale – entlang des Zuges marschiert die Einheit auf die Kamera zu, die langsam fokussiert und nach rechts mitschwenkt. (Abb. 58)

<sup>42</sup> Den Begriff des Rhizoms gebrauche ich im Sinne der Metapher, die Gilles Deleuze und Félix Guattari innerhalb der poststrukturalistischen Theorie für das Modell der Weltbeschreibung und die Organisation von Wissen verwendeten. Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Rhizom*, aus d. Franz. v. Dagmar Berger. Berlin: Merve 1977, S. 9–11.



Abb. 58: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:31 min.



Abb. 59: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:43 min.

Die Laufrichtung verändert sich, die Soldaten marschieren von links nach rechts. (Abb. 59)

Innerhalb der Bewegung biegt die Einheit um und verändert wiederholt die Laufrichtung – der Abmarsch aus dem Bild erfolgt wieder von rechts nach links. (Abb. 60)

Das wiederholte Ändern der Laufrichtung in einer Einstellung transportiert die Aussage einer unfokussierten, sinnlosen Aktion. Die Bewegungsenergien scheinen sich gegenseitig aufzuheben. Während die Bewegung von links nach rechts von der Wahrnehmungspsychologie als eine aggressive und aktive gedeutet wird, sagt die Kehrtwende, die Bewegung von rechts nach links, das genaue Gegenteil aus – und evoziert die Deutung als Flucht, als passiven Rückzug.<sup>43</sup> Die Soldaten verschwinden aus dem Kader in der linken unteren Ecke – eine mögliche Vorwegnahme ihres Untergangs. (Abb. 61)

Darüber hinaus wird hier wieder formal die Dramaturgie des Kreises zitiert, was inhaltlich mit dem Blick der Alten aus dem Fenster, der Idee der Weitergabe dieses systematischen ‚Laufens im Kreis‘ von Generation zu Generation angedeutet ist. Verstärkt wird der Effekt durch die scheinbar synchronen Geräusche der Schritte der marschierenden Soldaten, was innerhalb der Gesamttongestaltung des Films auffällig ist, sofern er durch eine stete Asynchronität geprägt ist.

So gerne Rastorguev Putin in seinen Filmen auftreten lässt, so gerne verwendet er auch Liedzitate von Zemfira, einer russischen Rockikone. Ähnlich wie in MAMOČKI soll der Text auf einer Metaebene einen Sinn und auch ein Lebensgefühl ganzer Generationen evozieren, von enttäuschten Hoffnungen und der vergeblichen Suche nach Liebe und Geborgenheit bis hin zum resignativen

43 Die Interpretation bestätigt die kulturelle Dominanz der Schreibrichtung und kann z. B. nicht auf die arabische, persische, chinesische und hebräische Schrift und Kultur ausgeweitet werden.



Abb. 60: ČISTYJ ČETVERG, 00:32:07 min.



Abb. 61: ČISTYJ ČETVERG, 00:32:10 min.

Gefühl der unwiederbringlich verstrichenen Zeit. In ČISTYJ ČETVERG singen die Soldaten einen Ausschnitt aus dem Lied *Prosti menja moja ljubov'* (*Verzeih mir meine Liebe*)<sup>44</sup> mit. Das Singen bekommt einen symbolischen ‚Befreiungsgehalt‘ über den wörtlichen Sinn des Textes hinaus. *Posdno!* (dt. Es ist zu spät!) ist ein Refrain aus dem Kultsong nicht nur dieser Generation.

Das Symbol funktioniert nach dem Prinzip der Selbstbegründung: es isoliert ein Fragment der Realität, gibt ihm zusätzliche Bedeutung, zusätzlichen Sinn, baut es bis zu einem selbständigen Ganzen aus, zur Norm des Einheitlichen.<sup>45</sup>

In dem Sinnnganzen des Films, der auf Befehlen aufgebaut ist, ist der Akt des Singens durch die freie Entscheidung der Soldaten gekennzeichnet, gemeinsam das Lied zu singen, er schafft und begründet außerdem ihre Gemeinschaft und verleiht ihrer allgegenwärtigen Sehnsucht Ausdruck.

Der Symbolcharakter der Szene und ihre Aussagekraft sind auch hier ein Ergebnis der Montage und nur zum Teil das einer realen oder reinen Alltagsbeobachtung. In diesem Sinne lässt sich über die Intention oder die Aussageabsicht des Autors spekulieren. Der Liedtext gibt somit allem Unausgesprochenen oder unausgesprochen Gebliebenen Gestalt und schafft nicht nur eine emotionale Nähe zum Zuschauer, sondern auch eine Art gemeinsamen Weltschmerz.<sup>46</sup> Darüber hinaus indiziert der Text etwas von einer traurigen Vorahnung, von der unwiederbringlich verlorenen Zeit.

44 Zemfira: P.M.M.L. (*Prosti menja moja ljubov'*, 2000, REAL Records).

45 Dubin: Krieg, Macht, neue Ordner.

46 Vergleichbar mit dem nicht eindeutig übersetzbaren portugiesischen Begriff *saudade*, der eine Mischung aus unerfüllter Sehnsucht und eine Form des Weltschmerzes bezeichnet.

## 1.5 Zum diskursanalytischen Machtkonzept von Michel Foucault

Die Instabilität und Brüchigkeit der *sprachlichen* Zeichen, mit deren Hilfe Diskurse funktionieren, scheint im Hinblick auf die potenzielle Offenheit der *visuellen* Zeichen und Codes, der ich am Beispiel des Aspekts der Männlichkeit bereits nachgegangen bin, um ein Vielfaches höher. Das, was der Diskursanalytiker als „manifeste Aussage“ in ihrer „Äußerlichkeit“<sup>47</sup> zu isolieren versucht, erweist sich spätestens bei der Übertragung in die Bildsprache als obsolet. Denn bei allen hermeneutischen Anstrengungen ist jene *Äußerlichkeit* der Bild-Zeichen eine Art Schwelle, hinter der die Abhängigkeit der Zeichen von dem Sinngefüge des Films sowie von dem von mir gesetzten Interpretationsrahmen und damit vom Wahrnehmenden sichtbar wird.

Die vorrangig gegebene Äußerlichkeit der Zeichen, die zur Interpretation vorliegen, sowie die Deutung der Interpretationsarbeit als ‚Gewaltakt‘ beschäftigte Foucault bereits in seinem frühen Vortrag „Nietzsche, Freud, Marx“<sup>48</sup>, wie Philipp Sarasin in seiner Einführung in Foucaults Denken feststellt:

Foucault argumentiert, dass sowohl Freud als auch Marx antihermeneutisch nicht in eine imaginäre Tiefe hinein fragten, sondern die Oberfläche entdeckten. Wichtig sind vor allem seine Bemerkungen zu Nietzsche: „Für Nietzsche gibt es kein ursprünglich Bezeichnetes. Die Worte sind selbst nichts als Interpretationen; in ihrer ganzen Geschichte sind sie Interpretationen, bevor sie Zeichen sind, und sie haben nur deshalb eine Bedeutung, weil sie Interpretationen sind.“<sup>49</sup>

Für Foucault gibt es Zeichen, weil „unter allem, was spricht, ständig das große Gewebe der gewaltsamen Interpretation liegt“.<sup>50</sup> somit ist „das Zeichen bereits eine Interpretation, die sich nicht als solche zu erkennen gibt“.<sup>51</sup> Diese Gewalt der Interpretation sei dem Zeichen vorgelagert, immanent und bedarf keines begründenden Subjekts, das eine Bedeutung zum Ausdruck bringen möchte. Ferner geht es nicht darum, durch dichotomes Denken ein ‚Zwei-Seiten-Denken‘ zu begründen, sondern die Illusion der Natürlichkeit<sup>52</sup> und des engagierten Inhalts

47 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 174–177.

48 Michel Foucault: Nietzsche, Freud, Marx. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. I: 1954–1969, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 727–743, hier S. 735–736 (Herv. i. Orig.).

49 Philipp Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2012, S. 120.

50 Foucault: Nietzsche, Freud, Marx, S. 735.

51 Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, S. 120.

52 Foucault: Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Lévy, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 176–198, hier S. 192.

eines Films aufzulösen; „das Prinzip der Interpretation ist nichts anderes als der Interpret“<sup>53</sup>, so Foucault. Denn in jedes filmische Zeichen, in jedes Subjekt, welches im Beobachtungsprozess zum Objekt der Beobachtung wird, ist dieses Prinzip eingeschrieben.

Die interpretative Gewalt des Sprechers – des ‚Führers‘, denn als solcher tritt Putin auf – greift mit seinen Worten auf das *Ich* der Soldaten über und löst sie in einem gemeinsamen *Wir* auf. Die Worte kollidieren förmlich mit den Bezeichneten, mit ihrer täglichen Erfahrung. Durch die Unhinterfragbarkeit der vortragenen *Wahrheit* berauben sie sie zugleich einer Möglichkeit der Reflexion oder Eigenverantwortung, auch weil die Soldaten in der Einstellung nicht mal über ein Mindestmaß an kritischer Distanz zu verfügen scheinen. Diese kann im Sinne Foucaults<sup>54</sup> als Gegenmacht verstanden werden, die aber ein waches und aktives Bewusstsein voraussetzt, das unter diesen Umständen nicht vorhanden zu sein scheint.

Die zweite interpretative Gewalt liegt auf der anderen Ebene vor. Es ist jene des Regisseurs, der sich zwar fragend und möglichst offen, aber dennoch interpretativ zu einer bestimmten Realität der Soldaten in Beziehung setzt bzw. die Realität der jeweiligen Szene gestaltet und sich damit als Interpret der gesamtrossischen Wirklichkeit, sofern sie dem Film zu entnehmen ist, offenbart.<sup>55</sup>

Die Frage der Verteilung der Macht sowie die Frage ihrer Zirkulation, die dem Prozess der Interpretation, also der Sinngebung innewohnt, beschäftigte Foucault zunehmend.

53 Foucault: Nietzsche, Freud, Marx, S. 736.

54 Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 42: „Der Mensch von dem man uns spricht und zu dessen Befreiung man einlädt, ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er.“ Das komplexe Zusammenwirken von Wissen und Macht diszipliniert und unterwirft den Körper, seine Gesten und Handlungen, die ein Regisseur, seinerseits ein Resultat derselben Prozesse, weiter interpretiert. Das Subjekt in Foucaults Theorie ist ein Unterworfener, ein Objekt und Produkt einer Beziehung zwischen Macht und Wissen.

55 Foucault unterscheidet in „Subjekt und Macht“ zwischen Machtbeziehung und Kommunikationsbeziehung, betont aber auch ihre gegenseitige Verflechtung. In diesem Sinne sind der Film und sein Inhalt ein Kommunikationsangebot, d. h. das, was sich auch ohne oder im Gegensatz zur intendierten Aussage des Regisseurs verselbstständigt: „Von den Machtbeziehungen zu unterscheiden sind [...] die Kommunikationsbeziehungen, die über eine Sprache, ein Zeichensystem oder ein anderes symbolisches Medium Informationen übertragen. Natürlich heißt Kommunizieren auch, in gewisser Weise auf den oder die anderen einzuwirken. Doch die Erzeugung und Verbreitung von Bedeutungselementen kann auch Machteffekte zum Ziel oder zur Folge haben und solche Machteffekte stellen keineswegs bloß einen Aspekt dieser Prozesse dar. Machtbeziehungen haben ihre Besonderheit, ob sie nun über Kommunikationssysteme vermittelt sind oder nicht.“ (Michel Foucault: Subjekt und Macht. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 240–263, hier S. 252.)

Das Problem ist, zugleich die Ereignisse zu unterscheiden, die Netze und die Ebenen zu differenzieren, denen sie zugehören und die Fäden nachzuzeichnen, die sie verbinden und dafür zu sorgen, dass sie sich auseinandererzeugen. [...] Ich glaube, dass das, worauf man sich beziehen muss, nicht das große Modell der Sprache und der Zeichen, sondern das des Krieges und der Schlacht ist. Die Geschichtlichkeit, die uns mitreißt und uns bestimmt ist kriegerisch; sie ist nicht sprachlicher Natur. Machtbeziehung nicht Sinnbeziehung.<sup>56</sup>

Sowohl in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen als auch bei den Fragen der Verteilung von Macht und Einfluß geht es, so Foucault, um einen Machtkampf, in dem „Kräfte auf einer Bühne erscheinen, wenn sie dort einbrechen“. <sup>57</sup> Diese Bühne, die überall und nirgends ihren Ort hat, verweist auf ein universelles Prinzip, jenseits aller Orte und Zeiten, das überall und zu jeder Zeit wirkte und wohl auch immer noch wirkt. „dort wird immer dasselbe Stück gespielt, jenes Stück nämlich, das Herrscher und Beherrschte unablässig aufführen“.<sup>58</sup>

Das Spiel findet kein Ende. Den zyklischen Charakter der Schlacht und ihren nicht enden wollenden Wiederholungszwang greift ČISTYJ ČETVERG formal auf, indem er zeitlich auseinanderliegende Ereignisse verknüpft, wie am Vorspann des Films bereits herausgearbeitet wurde. Die unterschiedliche Vielfalt von Machtbeziehungen, die all diese Bühnenstücke strukturieren, die für Foucault so zentral ist, ermöglicht es, das Gedankenmodell der Schlacht sowohl innerhalb als auch außerhalb des Menschen zu verorten und auf diese Weise die Konfrontation mit einem System, aber auch den inneren Kampf, um das eigentliche *Menschsein* mitzudenken. Darüber hinaus impliziert die Metapher der Bühne auch einen Zuschauer, der aber kein unbeteiligter Außenstehender ist, sondern ein Zeuge, der das „Hasardspiel der Überwältigungen“<sup>59</sup> seinerseits permanent interpretiert, versteht oder ablehnt.

Zahlreiche Überschneidungen ergeben sich zwischen Foucaults Gedankenmodell und dem Ideologem der Macht in Russland, das nicht mit dem westeuropäischen, demokratischen Modell verwechselt werden darf.<sup>60</sup> Rastorguevs Auswahl

56 Michel Foucault: Gespräch mit Michel Foucault. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. III: 1976–1979, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 186–212, hier S. 192.

57 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 176.

58 Ebd.

59 Ebd., Übersetzung angepasst durch Philipp Sarasin in *Michel Foucault zur Einführung*, S. 122.

60 Um nur ein Beispiel zu nennen: Bei einer Rede 2012 in Lužniki am symbolträchtigen 23. Februar, dem Tag des Vaterlandsverteidigers, erschafft Putin mit seinen ersten Worten eine Einheit zwischen ihm und der zuhörenden Menschenmasse, die Einheit der

von Putins Worten ist in vielerlei Hinsicht symptomatisch – sowohl für den Kontext des Films als auch dessen Analyse. Insbesondere im Lichte der Gedanken Foucaults soll auf zwei Aspekte hingewiesen werden.

Das Gespräch mit der politischen Opposition innerhalb des Landes wird in Russland in der Stilistik und in der Sprache des Krieges geführt. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung wird per se als kriegsähnlicher Zustand aufgefasst. Wie ein roter Faden durchzieht diese der Gebrauch von Ideologemen, ihre emotionale Färbung, die beim Zuhörer die Illusion entstehen lässt, etwas verstanden zu haben, mit etwas einverstanden zu sein. Ihr manipulativer Charakter liegt auf der Hand.

Der zweite Aspekt ist der des sich nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten historischen Diskurses. Dieser scheint zentral, um den Film *ЧИСТЫЙ ЧЕТВЕРГ* in seinem russischen Entstehungskontext richtig zu verorten, und ist prädestiniert, eine Brücke zu der diskurstheoretischen Ebene von Foucault zu schlagen.

Die Perspektive der Geschichtsschreibung wandte sich von den glorreichen Taten der tatsächlichen oder vermeintlichen Sieger ab, hin zur detailreichen Beschreibung der Schicksale ihrer Opfer. Dies hat auch das explizit russische oder sowjetische offizielle Geschichtsnarrativ beeinflusst, wenn auch in einem viel geringeren Maße, als dies in den westeuropäischen Ländern der Fall ist. Der alles überstrahlende Sieg im Großen Vaterländischen Krieg und die empfindliche Reaktion auf die Niederlage nach dem Kalten Krieg werden stets aktualisiert und perpetuieren die Rhetorik von den Siegern und Verlierern, die außerhalb Russlands entweder mehrheitlich ad acta gelegt wurde oder zu mindestens einer kritischen Reflexion unterzogen. Jahrzehnte nach dem Tod Stalins hat zunächst das sowjetische Geschichtsnarrativ begonnen, sich zu wandeln und zu differenzieren. Sakralisierung der Erinnerung und des Sieges waren eine explizit russländische Tendenz. In Lettland, Estland, Litauen und später auch in der Ukraine wurden der Sieg und der Befreiungsgedanke hinterfragt, gar in den Schatten der kommenden Sowjetisierung und kommunistischen Besatzung gestellt.

Diese Verschiebung verwischt und relativiert die Bedeutung der Begriffe, sie diskreditiert heute einen jeden Kämpfer<sup>61</sup> und ersetzt seine tragende narrative

Vaterlandsverteidiger. Er beruft sich auf den dem russischen Volk angeblich genetisch eingeschriebenen Siegeswillen und zitiert zu diesem Zweck russische Klassiker, schwört das Volk auf die Opferbereitschaft ein und verschleiert seinen angestrebten politischen Machtanspruch und Siegeswillen über angebliche Opponenten mit einem Sieg über einen äußeren Feind.

61 Weder aus dem Afghanistaneinsatz der Sowjetunion noch aus den beiden Kriegen in Tschetschenien sind ‚Helden‘ hervorgegangen, wie sie noch im Zweiten Weltkrieg eine entscheidende, mystifizierte, nicht allein narrative Rolle für das Selbstverständnis und die

Funktion in der Geschichtsschreibung durch die seines Opfers. Durch diese Verschiebung wird *das* Opfer aus seiner diskursiven Stummheit und Passivität, aus seinem privaten Trauma und aus der Verdrängung in die Aktivität des Zeugen hereingeholt.<sup>62</sup> Die Erfahrung eines Soldaten hingegen, die der Film zu artikulieren versucht, ganz unabhängig von seiner Parteilichkeit, wird als Ausdruck stumpfer, archaischer Gewalt aufgefasst, die den Menschen ereilt und die unangefochtene Idealisierung und Heroisierung des Soldaten zumindest hinterfragt. Nicht im Ereignis selbst, sondern viel mehr in der Art, in welcher der Film *ЇС-ТЪЈ ЇЕТВЕРГ* das Ereignis und den Tod der Soldaten aufarbeitet, gelingt dem Autor eine Synthese dieser beiden scheinbar gegensätzlichen Pole des Opfers und des Täters in einem Typus.

Dass Foucault das theoretische Vokabular der Diskurse und Zeichen in das militärische Vokabular der Schlacht und des Krieges übersetzt und damit zwei Gedankenmodelle, ja nahezu Energien, verbindet, weist auf den ersten Blick eine Nähe zum russischen Machtdiskurs auf. Auf der anderen Seite fordert es sowohl seine Definition des Krieges als auch die des Diskurses heraus. Das zerstörerische Potenzial der Schlacht kontaminiert den oberflächlichen Frieden einer in der westlichen Welt üblichen gesellschaftlichen Auseinandersetzung im Sinne eines Interessenausgleichs.<sup>63</sup> Dennoch liegt es mir fern, den *realen* Krieg in Tschetschenien, wie

Außenwahrnehmung der russisch-sowjetischen Nation spielten. Der seit 2014 geführte Krieg in der Ukraine hat die Kriegspraktiken der Vergangenheit, den immerwährenden Menschenhass, explizit den Hass auf die ukrainischen Menschen, die begangenen Verbrechen in der Gegenwart, aber auch die nicht beglichenen historischen Schuldfragen reaktualisiert und damit jeglicher russländischen Heldenbildung ihre Grundlage entzogen.

62. Zumindest theoretisch – wie Merridale zeigte – ist das Sprechen über traumatische Kriegserfahrungen in Russland gesellschaftlich immer noch nicht sehr verbreitet. Vgl. Catherine Merridale: *Sosnanie kolektiva: travma i kontuzija v Rossii XX veka*, aus d. Engl. v. Elena Baraban / Serguei Oushakine. In: Dies. (Hrsg.): *Travma:punkty, Sbornik statej*. Moskva: NLO 2009, S. 606–631. Zahlreiche Veröffentlichungen durchzieht das Schweigen, das man irgendwann bricht oder brechen muss. In Swetlana Alexijewitsch's dokumentarischer Prosa mündet das Schweigen in die Unsichtbarkeit – und ist ein Beispiel des Umgangs mit Kriegsverletzten, Frauen, die an der Front gekämpft haben, sowie körperlich entstellten Veteranen, die nicht an den Aufmärschen zum 9. Mai teilnehmen durften. Zum Teil durften sie nicht in ihre Wohnungen zurückkehren, wenn sie in der Innenstadt von Moskau lagen, sondern bekamen am Stadtrand Wohnraum zugewiesen. Jeder noch so geringe Hinweis auf menschliche Verletzlichkeit und Verletzung wurde auf allen Ebenen sanktioniert und verbannt. Verletzte Veteranen ohne Gliedmaßen und auch ohne pflegende Angehörige wurden in Massen nach Valaam gebracht, wo von 1950 bis 1984 fern der Öffentlichkeit ein Lager für sie eingerichtet wurde.

63. Vgl. Nikolaj Berdjajev: *Filosofija neravenstva i pis'ma k nedrugam social'noj filosofii*. Berlin: Obelisk 1923, S. 139. In *Vos'moe filosofskoe pis'mo o demokratii* schreibt Berdjajev: „Demokratie ist die hoffnungslose Suche nach dem verstorbenen Willen des Volkes. Alle Systeme der demokratischen Repräsentation des Volkswillens sind die hoffnungslosen Versuche den zerfallenen Willen einzufangen. In der demokratischen Repräsentation bleibt der Volkswillen zerfallen und ein Anteil erhebt sich über den anderen. Das demokratische Parlament ist eine

der Film ihn thematisiert, mit dem Krieg als gesellschaftliche Praxis, der Konfrontation, von der Foucault spricht, gleichzusetzen. Eine nicht allein begriffliche Nähe, die über die Theorie hinaus mit dem russländischen Krieg gegen die Ukraine eine tragische Aktualisierung erfahren hat, ist dennoch nicht von der Hand zu weisen.

Die Ebene des Politischen erscheint im Film über die Radiofragmente und den Fernseher als eine externe, aber strukturgebende Kraft. Wenn man die friedlich zuhörenden Soldaten und ihre aneinandermontierten Köpfe sieht, stellt sich nicht zwangsläufig die Frage nach der *Genese* oder *Deduktion* der Macht, die da zu ihnen spricht, sondern die nach dem *Analyse-Raster*, das der Film durch seine Montagearbeit anbietet. So ist z. B. Foucaults Zugang durch eine Polarität gekennzeichnet – die Macht als Herrschaftsverhältnis einerseits und der ihr entgegengebrachte Widerstand in Form von Kampf andererseits.

Das Herrschaftsverhältnis [...] fixiert sich in jedem Augenblick der Geschichte in einem Ritual; es schafft Verpflichtungen und Rechte; es bildet minutiöse Verfahrensweisen aus. Es sorgt für Merkzeichen, gräbt den Dingen und selbst noch dem Körper Erinnerungen ein und führt Buch über die Schulden.<sup>64</sup>

Der Widerstand dem Herrschaftsverhältnis gegenüber bleibt in der Realität wie auch in der Filmszene aus. Kann der Tod der Soldaten als ein solcher interpretiert werden? Ist die Trauer der Mütter über den Tod ihrer Söhne ein solcher Widerstand? Weder setzt sich jemand mit dem Gesagten auseinander, noch wird es irgendwie im weiteren Verlauf thematisiert – die nicht vorhandene Reaktion, die Teilnahmslosigkeit ist die Antwort, die sich in die Körper *eingegraben* hat. Das Einzige, was Putins Worten Widerstand leistet, ist die Bildhaftigkeit selbst.

Kampfarena für Interessen und Macht. In ihm ist es schwer, die Stimme des geeinten Volkes zu vernehmen. Diese wird vernehmbar in außergewöhnlichen Minuten und durch außergewöhnliche Menschen. Das Zählen der Stimmen hängt von einer Million Zufällen ab und sagt nichts über die Qualität des Volkswillens aus.“ / „*Демократия и есть безнадежное искание умершей воли народа. Все системы демократического представительства народной воли представляют безнадежные попытки собрать распавшуюся волю. В демократическом представительстве воля народа остается распавшейся и часть восстает на часть. Демократический парламент есть арена борьбы за интересы и за власть. В нем трудно услышать голос единого народа. Он слышен лишь в исключительные минуты и через исключительных людей. Подсчет голосов, зависящий от миллиона случайностей, ничего не говорит о качестве народной воли.*“ (Nikolaj Berdjaev: *Vos' moe filosofskoe pis'mo o demokracji*. Berlin: Obelisk 1923, S. 139 (Herv. i. Orig.))

64 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 176–177.

Die Gleichzeitigkeit und Allgegenwart des Herrschaftsverhältnisses fasst Foucault nicht in der Metapher einer Entwicklung von A nach B, sondern im Bild einer Regelmäßigkeit, der alles unterworfen ist und die sich ständig wiederholt: „Die Regel“, so Foucault, „ist die kalkulierte Lust am Gemetzel und die Hoffnung auf Blut. Sie gestattet es, das Herrschaftsspiel ständig von Neuem zu beginnen; sie setzt eine peinlich genaue Wiederholung in Szene.“<sup>65</sup>

Diese Logik der Wiederholung, der stupiden, auf Befehl ausgeführten Handgriffe, liegt auch der Machtrhetorik zugrunde, die der Film zitiert, nicht um einen Krieg zu gewinnen, sondern um die Welt in Gut und Böse einzuteilen, um sie also innerhalb eines bestimmten Narrativs zu *interpretieren*.

Unter der glatten Oberfläche von Putins Worten, ebenso wie unter den Bedeutungen der knappen an- und niemals auserzählten Gesprächsfetzen der Soldaten, klappt und lodert bereits die Schlacht, die Foucault jenseits jeder Hermeneutik und Metaphysik in „eine(r) Abfolge von Interpretationen“ verortet. „Auf was man sich meiner Meinung nach beziehen muss, ist nicht das große Modell der Sprache und der Zeichen“ – auch nicht das der Ideologeme, die Putin verwendet –, „sondern das des Krieges und der Schlacht. Die Geschichtlichkeit, die uns mitreißt und uns determiniert, ist eine kriegerische; sie gehört nicht zur Ordnung der Sprache. Machtverhältnis, nicht Sinnverhältnis.“<sup>66</sup> Somit behält jede der Parteien *ihre* Abfolge von Interpretationen (wobei die Soldaten eine Interpretation auferlegt bekommen und sie sich nicht aktiv handelnd erarbeiten, am ehesten noch in der Szene des gemeinsamen Singens) – sie scheinen sich gar nicht zu überschneiden, so entfernt verlaufen auch ihre Interpretationen der Realität.<sup>67</sup> Der Zusammenhang zwischen realer Gewalt und der Gewalt der Deutung wird deutlich:

Wenn aber Interpretieren heißt, sich mit Gewalt und List eines Regelsystems zu bemächtigen, das in sich keine Wesensbedeutung trägt, und es in den Dienst eines neuen Willens zu stellen, in ein anderes Spiel einzubringen und es anderen Regeln zu unterwerfen, dann ist das Werden der Menschheit eine Abfolge von Interpretationen.<sup>68</sup>

65 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 177.

66 Foucault: Wahrheit und Macht, S. 29.

67 „Die Regeln selbst sind leer, gewalttätig, nicht zweckbezogen; sie können jedem Zweck dienen und lassen sich von jedem für seine Zwecke nutzen. Das große Spiel der Geschichte dreht sich um die Frage, wer sich der Regeln bemächtigt; wer an die Stelle derer tritt, die sie für sich nutzen; wer sie pervertiert, in ihr Gegenteil verkehrt und gegen jene wendet, die sie einst durchsetzten.“ (Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 177.)

68 Ebd., S. 178.

Diese Interpretationen als Äußerungen der Macht müssen, so Foucault, nach ihren Strategien und ihren Taktiken analysiert werden:

Und die Genealogie muss deren Historie sein: die Geschichte der Moralvorstellungen, der Ideale, der metaphysischen Begriffe, des Begriffs der Freiheit oder des asketischen Lebens, jeweils als Entstehung andersartiger Interpretationen.<sup>69</sup>

Die Genealogie fragt nun als Analytik der Macht nicht nach dem verborgenen Sinn hinter den Sachen, auch nicht nach ihrem Ursprung, sondern, wie Sarasin Foucaults Auseinandersetzung mit Nietzsche interpretiert:

Sie fragt mit Nietzsche nach der „Herkunft“ (Sch. II 171–172), nach den verborgenen Gewaltverhältnissen hinter der glatten Oberfläche der Diskurse und Zeichen und entdeckt unter den Masken der Identitäten und des Ich, am „Ort (ihrer) leeren Synthesen“ nicht primär diskursive Regelmäßigkeiten, sondern die Heterogenese „unzählige(r) Anfänge“: „zahllose heute verlorene Ereignisse“, „Zufälle“, „Irrtümer“, falsche Einschätzungen und Fehlkalkulationen. Die Genealogie entdeckt, „dass an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit liegt und auch nicht das Sein, sondern die Äußerlichkeit des Zufalls“.<sup>70</sup>

Damit versucht die Genealogie das Wissen zu hinterfragen und die Idee einer steten Entwicklung, eines Fortschritts, aber auch einer unerschütterlichen Wahrheit und damit auch *einer* Geschichte zu demontieren. An ihrer Stelle wird ein Kräftespiel bzw. ein Machtkampf gedacht, der aus einer spezifischen historischen Situation hervorgeht, die aber wiederum ihrerseits von Zufällen durchzogen ist, die nicht aufeinander verweisen. Diese Suche nach dem Ursprung als dem Ort der Wahrheit lehnt Foucault ab. Die Entstehung der Gesellschaft, ihrer Institutionen und auch ihrer Moral, gründet für ihn nicht auf einer Nützlichkeit oder einem tieferen Sinn, sondern sie seien selbst Charakteristiken einer Herrschaft, erst nachträglich mit einer Bestimmung versehen.<sup>71</sup>

69 Ebd.

70 Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, S. 122–123.

71 Hubert Zapf: Hans-Georg Gadamer. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, S. 170–172, hier S. 171. Im Gegensatz zu Foucaults Auffassung von der kriegerischen Geschichtlichkeit, die von der Ordnung der Sprache abgesetzt sei, steht beispielsweise die hermeneutische Gesetzmäßigkeit Hans-Georg Gadamer, der im Akt der Überlieferung und in der Tradition selbst Autorität und damit auch Wahrheit verortet. Die Sprache ist für ihn das Mittel oder Werkzeug der hermeneutischen Erfahrung und nicht wie bei Foucault Ausdruck der Macht, die sich in sie ‚einmeißelt‘. Vgl. Michel Foucault: *Historisches Wissen und Kämpfe der Macht*. Vorlesung vom 7. Januar 1976, aus d.

Die Idee der „Äußerlichkeit des Zufalls“ identifiziert den Zufall als unabdingbaren Bestandteil der dokumentarischen Filmarbeit und verweist innerhalb der „Heterogenese verschiedener Anfänge“<sup>72</sup> auf eine fundamentale Überfülle, die interpretiert werden will. Der Tod der Soldaten war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten undenkbar: als das Unglück – der Helikopterabsturz, als verlorenes Ereignis – geschah, setzte es den Schlusstrich nicht nur unter ihre Existenzen, sondern auch unter die erzählte Geschichte im Film.<sup>73</sup>

Nicht das Wissen, sondern die Unwissenheit des Regisseurs korrespondiert mit dieser „Äußerlichkeit des Zufalls“, seiner Bildhaftigkeit, wenn man von der filmischen Oberfläche spricht. Die Entdeckung ist, dass

es hinter den Dingen ‚etwas ganz anderes‘ gibt: nicht deren geheimes, zeitloses Wesen, sondern das Geheimnis, dass sie gar kein Wesen haben oder dass ihr Wesen Stück für Stück aus Figuren konstruiert wurde, die ihnen fremd waren.<sup>74</sup>

Das entspricht dem Empfinden des Sinns, der aus dem an sich ziellosen Chaos der Geschichte, aus ihrer Sinnlosigkeit und aus den zahllosen Zufällen entsteht und der so einen konstant labilen Hintergrund für eine mögliche Protagonistenzeichnung bildet.

Die Geschichte hat keinen Sinn, was nicht heißt, dass sie absurd oder ohne Zusammenhang wäre. Sie ist im Gegenteil verstehbar, und sie muss bis in ihre kleinste Einzelheit analysiert werden können: doch gemäß der Verstehbarkeit der Kämpfe, der Strategien und der Taktiken.<sup>75</sup>

Sarasin findet mit Foucault hinter der Oberfläche eines jeden Dings „nichts als jene Kontingenzen der Macht und Gewalt, wie sie der ‚Logik der Schlacht‘ entspringen“<sup>76</sup>, die Rastorguev wiederum mit filmischen Mitteln und kontextbezogen reformuliert. „Wie der Genealoge in jedem Sprechen das Spiel der ‚gewalttätigen Interpretationen‘ entdeckt“<sup>77</sup>, findet der Dokumentarfilmregisseur,

Ital. v. Elke Wehr. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 55–74, hier S. 72. An einer anderen Stelle hinterfragt Foucault allerdings selbst seine Metapher der Schlacht, vgl. ders.: *Nein zum König Sex*, S. 196.

72 Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, S. 123.

73 Vgl. Arendt: *Vita activa*, S. 242, 226–227.

74 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 168–169.

75 Foucault: Gespräch mit Michel Foucault (2003), S. 192–193.

76 Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, S. 122–123.

77 Ebd., S. 123.

entgegen einer stereotypen Erwartungshaltung, keine Wahrheit, sondern die Auflösung einer unhinterfragbaren und monumentalen Verbindung zwischen den Ereignissen und Dingen wie auch ihrer Abbildung. Das Bild zerfällt in seine Bestandteile, die zyklische Dramaturgie vermittelt glaubhaft, dass das *Wie* das *Was* bedingt.

Die Genealogie ist grau. Gewissenhaft und geduldig sichtet sie Dokumente, arbeitet an verwischten, zerkratzten, mehrmals überschriebenen Pergamenten. [...] Sie steht im Gegensatz zur Suche nach dem ‚Ursprung‘.<sup>78</sup>

Mit ähnlicher Passion schaut auch Rastorguev durch die Optik der Kameralinse den Soldaten zu, die jederzeit die Möglichkeit haben, ihre Rollen zu tauschen, vom Opfer zum Täter zu werden und umgedreht. Die Fragilität des Filmcharakters als etwas, was man weder fassen noch formulieren kann, verweist auf die grundsätzlich unbeantwortete Frage nach dem Wesen des Menschen außerhalb des Films.

78 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 166–167.

## 2 Briefe und ihre Funktionalierung in ČISTYJ ČETVERG

Die zyklische Dramaturgie des Films mit den drei zentralen Szenen – Essensszene, Waschung und Tod, den wir nicht zu sehen bekommen – verweist auf das christliche Narrativ des Opfertodes, mit Fußwaschung, Abendmahl und Kreuzigung.

Eine weitere Auffälligkeit im Zusammenhang mit der Kommunikation im Film ist sicherlich die Bild-Ton-Schere, die den gesamten Film über beibehalten wird. Es gibt keine einzige lippen-synchrone Aufnahme. Die Tonebene ist gänzlich losgelöst vom Bild. Ich interpretiere diese formale Entscheidung als eine Entpersonifizierung der Menschen, weg vom individuellen Charakter hin zu einer (Stereo-)Typisierung. Erzählerisch verweist dieses Verfahren auch auf eine bestimmte Kommunikationsstruktur, in der der Empfänger nicht erreicht wird, indiziert aber ebenso eine gewisse Sprachlosigkeit und Stummheit der Soldaten. Denn die Struktur der Sprache bleibt sehr fragmentarisch, es entstehen keine Dialoge. Gesprächsfetzen, die keine Gegenreaktion hervorrufen, verhallen und werden vom nächsten Fragment abgelöst.

Es ist ein Aneinandervorbeireden, in dem keiner gehört und wahrgenommen wird. Den Eindruck verstärken Fragmente aus den Radionachrichten, die, wie in vielen Filmen Rastorguevs, eintönig nebenherlaufen, ohne dass ihnen jemand zuhört, und von Fortschritten in der Landwirtschaft bzw. Erfolgen bei der Eliminierung von Terroreinheiten plappern. Diese kleinen Einspieler tragen sehr zu diesem bezeichnenden Gefühl einer zähen, nicht fortschreitenden Zeit bei, in der nichts geschieht.

Die Menschen erscheinen paradoxerweise anwesend und abwesend zugleich. Ihre Bildpräsenz bekommt durch die fehlende Sprache etwas Entrücktes. Die äußerst fragmentarischen Geschichten verstärken diesen interpersonalen Ursprung, wir wissen nicht, wem sie widerfahren sind.

Eine zentrale Kommunikationsform in ČISTYJ ČETVERG sind neben der direkten Rede die vorgelesenen Briefe. In mehreren Einstellungen (00:04:43–00:04:50 min.; 00:11:52–00:11:55 min.; 00:12:04–00:13:24 min.; 00:21:15–00:21:21 min.) sind schreibende Soldaten zu sehen, dazu werden Briefe vorgelesen, sowohl an die Angehörigen gerichtete als auch von zu Hause empfangene Briefe. Die private, ja intime Botschaft, die im Film neben dem vorgesehenen Adressaten auch den Filmzuschauer erreicht, an den sie sich gar nicht richtete, versinnbildlicht somit eine missglückte Kommunikation, die einen unausgesprochenen Vertragsbruch zwischen zwei Menschen indiziert.

– Hallo mein Geliebter! Am Anfang meines Briefes schreibe ich dir, Roma, und du kannst beleidigt sein oder nicht. Ich gehe aus in Rossypnoe. Heute war ich beim

Frauenarzt... Alles in Ordnung sagte sie, und dass es solche wie mich selten gibt, weil ich ein gutes Mädchen bin. Roma, sei nicht sauer, aber mir fällt es schwer, auf dich zu warten. Ich habe dich nicht verabschiedet und das ist ein großer Fehler. Ich will, dass Du mir Deine Meinung schreibst.

– Weiter kann ich nicht lesen ...

– Mach hin, komm schon, lies weiter!

– Roma, ich habe dich am 9. Mai nicht dran gelassen, dich als meinen geliebten Menschen abgewiesen [...] Roma, je seltener du schreibst, desto öfter will ich ausgehen.

Weißt du, wenn ich ehrlich bin, habe ich manchmal Angst vor deiner Rückkehr...<sup>79</sup>

Die Zeit und die Entfernung, die zwischen diesen zwei Menschen steht, richtet die Mitteilung und vorweggenommene Reaktion (beleidigt zu sein) auf die mögliche Untreue; das schreibende Mädchen imaginiert die Eifersucht bzw. eine mögliche Verletzung und reagiert auf eine Reaktion, die es noch nicht gab. Der Adressat gibt seinerseits die intimen Details des Briefwechsels nach kurzem Zögern seinen Kameraden preis. Diese Geste, das Teilen von Privatem unter den Soldaten, markiert das Bedürfnis nach Nähe oder eine Priorität der Nähe vor Intimität. Soldaten, so roh, männlich, kumpelhaft sie sich auch geben, sind unmittelbar greifbare, reale Ansprechpartner im Gegensatz zu dem schreibenden und so weit entfernten Mädchen. Sie sind nicht nur anwesend und für den Vorlesenden als Zuhörer da, sie begründen für Augenblicke inmitten eines militärischen Umfeldes eine Gemeinschaft des zivilen Lebens, mit der dazugehörenden Angeberei und auch einer potenziellen Aufwertung, weil einem von ihnen überhaupt ein Mädchen schreibt. Im Gegensatz zu dem imaginierten Mädchen kann der vorlesende Soldat in einem realen Gegenüber als dem Anderen seine Identität als Freund, Liebhaber, einer, der eines Briefes würdig ist, vergegenwärtigen.

Rastorguev baut das Fragment einer Normalität inmitten des alles andere als romantischen Alltags auf dem Stützpunkt ein, um punktuell auf die Brüchigkeit des normativen Korsetts des Soldaten hinzudeuten. Der Brief fungiert dabei als Vehikel, als eine Art Schlüssel, der die Aufgabe hat, etwas Wesentliches, aber filmisch nicht Darstellbares, weil im Soldatenalltag Abwesendes, anzusprechen. In dem Maße, in dem der private Mensch von der Transformation in Richtung Soldat betroffen ist, indizieren vorgelesene Briefe seine Bemühungen, menschliche Beziehungen zu generieren und über die Entfernung hinweg am Leben zu erhalten. Zum Teil kompensieren sie den Verlust von sozialen Strukturen wie Familie und Freundeskreis bzw. verdeutlichen die Eingliederung in die neue Armeestruktur, die die ersteren stetig ersetzt. Die verkürzte Darstellung der

79 ČISTYJ ČETVERG, 00:24:29–00:25:13 min.

Brieffragmente evoziert keinerlei Reflexion über die Erfahrungen, die die Soldaten machen, sondern pure Sehnsucht. Die dramaturgische Funktion, die dem Brief im Film zukommt, ist die der Artikulation der menschlichen Seite, die sich eben in zwischenmenschlichen Beziehungen manifestiert und hier ums Überleben kämpft. Folgerichtig sind Briefe und darin geäußerte Worte versuchte Handlungen – da sie den Schreibenden und den Lesenden verändern wollen. Der Ausschnittcharakter fügt sich in den narrativen Faden des Films – es sind Fragmente, Ausschnitte, stets Unbeantwortetes.

Wichtig erscheint mir aber die Abwesenheit, die darin zum Ausdruck kommt. Denn so wie die jungen Männer an ihrem Heimatort real abwesend sind, sind sie auch an dem Ort ihrer Stationierung abwesend. Denn, wie die Ausschnitte der Briefe verdeutlichen, leben sie ganz in der Zukunft, die sich, so ihre Sehnsucht, bald wieder zu Hause abspielen wird. Weder werden die Gegenwart und ihr Befinden, noch Alltag oder Fragen und Probleme verhandelt, wie es sicherlich in den ausgelassenen Briefausschnitten der Fall ist, sondern die Ausschnitte verdeutlichen stets die imaginären Anker, die die Männer bis nach Hause auswerfen. Durch Rastorguevs Auswahl der Briefzitate kann der Eindruck entstehen, Kriegserfahrung ließe sich nicht in Worte fassen und in Briefen darstellen. Deren zarte, zaghafte, liebevolle und fürsorgliche Sprache kollidiert mit dem vulgären Umgangston der Soldaten untereinander.

In akustischer Überblendung einzelner Vorleseakte entsteht eine Polyphonie, die im Gegensatz zu dem steht, was Michail Bachtin an Dostojewskis Poetik herausgearbeitet hat, nämlich die Betonung der menschlichen Individualität, die sich stets vervollständigt und entwickelt. Hier wird mehr ihre Verkümmern indiziert, da bis auf eine Ausnahme niemals ein Dialog entsteht. Keine der Fragen oder Grüße werden beantwortet, weil Zeit und Raum dazwischenliegen und das Gesprochene sich fast chorisch wiederholt. Die Eigennamen wechseln, die Botschaft und die Worte gleichen einander. Intersubjektiv<sup>80</sup> konstituieren die Soldaten sich durchs Schreiben als Abwesende. Die Kommunikation verläuft jedoch in festgefahrenen Bahnen, die ihnen und den Adressaten zwar zugänglich sind, die aber jegliche Individualität vermissen lassen.

Durch den Wiederholungscharakter – „Grüßt X, Y von mir! Richtet meine Grüße an X, Y aus“ – treten nicht allein die psychologischen Motivationen,

80 Hier verwende ich den Begriff ‚intersubjektiv‘ wie in der Soziologie üblich. Die Erfahrungen, die die Soldaten machen, legen jene Sprache zugrunde, die sie wählen, um mit ihren Verwandten in Form von Briefen zu kommunizieren. Es ist anzunehmen, dass sie ähnlich kommunizieren, weil sie ähnlich empfinden. Andererseits offenbart die frappierende Ähnlichkeit das Kollektive am Persönlichen, weshalb sie zu den einheitlichen Formulierungen greifen, um ihre Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen.

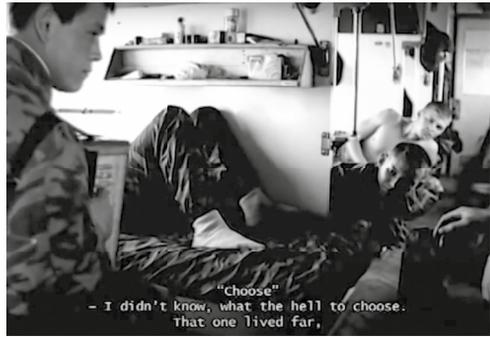


Abb. 62: ČISTYJ ČETVERG, 00:08:47 min.

sondern auch die beschränkten diskursiven Möglichkeiten, die den Menschen im Film charakterisieren, in den Vordergrund. Neben der Identität als Soldat wird eben die Identität als Sohn, Bruder, Freund deutlich und die ihr immanente Fürsorge und Verantwortung füreinander. Diese Öffnung der äußeren, auch verbalen Uniform, der Wechsel in eine andere Sprache, wird von den Bildern der nackten duschenden Männer komplettiert.

## 2.1 Das langsame Verschwinden des *Ich* und die Gesamtdramaturgie

In Anbetracht der Tatsache, dass die Montage der Tonebene fast zwei Jahre gedauert hat, lohnt sich das genauere Hinschauen auf die Sprache der Soldaten, die ständig vom *Ich* zum *Wir* und umgekehrt wechseln. Dieser Wechsel steht für das ambivalente Changieren zwischen den Spuren von Individuum und Gruppe, dem Korsett der Uniform als Rolle und seinem Antipoden, der körperlichen Nacktheit als dem vermeintlichen Wesen des Menschen.

Die ersten Aussagen in der Ich-Form finden sich in der Geschichte mit dem Mädchen (vgl. 00:07:50 min.), als einer der Soldaten von einer absurden Verwechslungsgeschichte erzählt. Sein Duktus sowie der Ton der Erzählung offenbaren ihren kindlichen, naiven und spielerischen Charakter.

Diese Offenbarungen finden inmitten von schlafenden Soldaten, Soldaten, die ihre Uniform in Ordnung bringen – ordentlich und fleißig mit dreckigen Fingern den weißen Kragen annähen –, Schweißperlen, die übers Gesicht laufen, menschliche Körper, die versuchen, sich dauerhaft in die ungemütlichen Wände des Schlafwagens einzuschreiben, der keine Dauer vorsieht und mit all der spartanischen Einrichtung nur Flüchtigkeit und Übergang evoziert – gequetscht, eingerollt in eine Decke, wach und zuhörend und stets aus dem Fenster blickend, suchend. Ein großes Durcheinander, Geselligkeit und Akkordeon – die Soldaten hören dem Sänger zu. (Abb. 62)



Abb. 63: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:12 min.

Die Frage nach der ersten Liebe bleibt unbeantwortet, verhallt in der folgenden Szene, die die Harmonie abrupt mit dem Geräusch der Hupe zerstört – die ‚freie‘ Zeit ist um – Aufstehen! Das Anziehen der Uniform markiert den Übergang von der privaten Identität, in deren Rahmen beispielsweise auf freiwilliger Basis eine Liebesgeschichte von sich mitgeteilt wird, zu der Rolle des Soldaten, der nicht mehr sich selbst gehört, sondern augenblicklich zum Befehlsempfänger wird. (Abb. 63)

Verstärkt wird der Eindruck durch das Bild der noch nackten ruhenden Füße, die das Menschliche, Schutzlose andeuten, aber auch die Symbolik des Weges, der Lebensrichtung sowie des Schicksals in sich tragen. In der Montage entsteht ein minimaler, aber bedeutender Kontrast – während andere bereits im Aufbruch sind, ruhen diese Füße noch, lassen sich Zeit. Die Kamera schwenkt langsam nach oben und zeigt einen verschlafenen Soldaten, dem seine Müdigkeit und sein Widerwille loszumarschieren anzusehen sind.

Rastorguevs Kamera ist im Allgemeinen sehr aufmerksam, was kleine Körperdetails angeht – Bilder von verschmierten Händen oder von dreckigen bzw. deformierten Füßen, Porträtaufnahmen der schlafenden Soldaten wiederholen sich zwar, ohne jedoch als leeres Ornament zu wirken. Jedes Bild der nackten Haut bekommt seine Entsprechung auf der Tonebene in Form ‚nackter‘ oder persönlicher Sehnsüchte, die geäußert werden, oder auch in Form von Gedanken, die einen Konflikt erzeugen, weil sie die Brutalität der Soldaten offenbaren. (Abb. 64 & 65)

Der für die beobachtende Kamera ungewöhnliche, weil die Illusion zerstörende Blick des Soldaten in die Kamera, legt zweierlei nahe. Einerseits fühlen sich die Zuschauenden in ihrer Rolle als Beobachter ertappt und aus ihrer distanzierteren Haltung herausgeholt. Der Blick zieht sie förmlich in den Wagen, in den dem Soldaten bevorstehenden Aufbruch und die Ungemütlichkeit hinein. Es ist einer der wenigen Augenblicke, in denen Rastorguev eine Möglichkeit der



Abb. 64: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:18 min.



Abb. 65: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:21 min.

Identifikation durch Einfühlung in den Filmhelden zulässt. Während andere Regisseure mühevoll an der Charakterzeichnung und der potenziellen Nähe zu den Zuschauenden arbeiten, hat man hier den Eindruck, sie passiere rein zufällig. Andererseits ist die Entscheidung, dieses Angeblicktwerden,<sup>81</sup> diese Erwidern des Kamerablicks im Film zu behalten, ein Zeugnis von individueller Prioritätensetzung<sup>82</sup> und einer aufrichtigen Beziehung zwischen Autor und Held, die bereits näher ausgeführt wurde.

Die auf die Einstellung folgende Aufnahme des Panzers beschreibt nicht allein das Umfeld des Menschen im Film, sondern sie verstärkt noch einmal zusätzlich die Opposition Innen-Außen sowie Mensch-Maschine.

In der unmittelbar folgenden Szene rollen die Panzer durch Dreck und Matsch, keine Stimme ist zu identifizieren, die Tonebene ist voll von Störgeräuschen, angestregten Versuchen, etwas auszusagen, gehört zu werden, verstanden zu werden, zu informieren, zu berichten. Stattdessen verhallen einzelne Worte im dumpfen und konstanten Rauschen – der Klang des Krieges? Schließlich endlich ein klar erkennbarer Befehl – „Zähl die Unterhosen!“ – und eine darauf zu beziehende Antwort: „Mir reicht, wie ich es satt hab!“ (00:10:24 min.).

Die Montage gestaltet zwei unabhängige Tonfragmente zu einem imaginären Dialog, der so innerhalb der Armeehierarchie niemals stattgefunden hätte. Eine klare Aufforderung, etwas zu tun, die vermutlich einen konkreten Adressaten

81 Auf den Aspekt des Blicks wird vertieft in Kap. IV eingegangen.

82 Im Film МАМОЧКИ sind in mehreren Einstellungen Mikrofone und der Regisseur selbst zu sehen. Szenen wie das Telefongespräch im Auto zwischen Mutter und Sohn unterstreichen den Moment der Inszenierung inmitten der Beobachtung. Die filmische Illusion, in der der Zuschauer gehalten wird, hat somit für Rastorguev keine große Bedeutung. Vielmehr gehört es zu seiner filmischen Handschrift, die Mittel offenzulegen und damit eine mögliche Entfremdung zu initiieren, die zwar die emotionale Nähe und Identifikation verstören vermag, dafür aber verstärkt zum Nachdenken anregen soll.



Abb. 66: ČISTYJ ČETVERG, 00:10:36 min.

hat, wird mit einem Fragment aus dem inneren Monolog eines Ichs beantwortet. Im Bild sieht man zwei Soldaten einen LKW entladen. (Abb. 66) Das verbale Auflehnen gegen das System der Befehlsketten wird wiederum nicht weiter aufgegriffen oder gar vertieft, sondern verfliegt wie eine spontane Laune. In der nächsten Einstellung sieht man einen Soldaten zwei Arbeitende beobachten, ein Lachen ist zu hören, das noch den Eindruck verstärkt, es handle sich mehr um ein inneres Gemurmel als um eine klare Aussage bzw. eine zu vertretende Haltung.

Anschließend (ČISTYJ ČETVERG 00:12:40 min.) werden den Soldaten ihre Aufgaben für den Tag zugewiesen. Sie antworten im Chor, wie es sich gehört, mit einem „Jawohl!“.

Im Bild sind Soldaten an den Wäschetrommeln zu sehen, die dabei sind, die Befehle auszuführen. (Abb. 67) Die Bilder tangieren die Opposition Mensch-Maschine, in der der Soldatenkörper nicht mehr kämpft, sondern zur Bedienung von Automaten degradiert wird wie auch zum Führen der Panzer und zum Schießen. Beendet wird die Sequenz mit der Porträtaufnahme eines Soldaten, der auf der Pritsche im Wagen liegt, ein Kreuzkettchen schwingt und über etwas nachzudenken scheint. (Abb. 68)

Zu hören ist der altbekannte Schlag der Moskauer Kreml-Turmuh, der das Geschehen nicht nur geografisch, sondern auch ideologisch zu verorten scheint. Ihr mahrender Charakter – einerseits als Erinnerung an die Zeit und ihre Vergänglichkeit, andererseits an die gesamte kommunistische Ideologie, auf die man sich immer noch beruft und die stets auf allen Kanälen aktualisiert wird – liegt auf der Hand. Ebenso interessant ist die Symbolik der Gebetskette, die im orthodoxen Christentum den Mönchen nach dem Gelübde und der Tonsur ausgehändigt wird. Das Abrasieren der Kopfhare war seit jeher ein Zeichen der Buße, das im Armeeealltag mit Gehorsam und Unterordnung konnotiert wird, symbolisch aber in der christlichen Tradition wurzelt. Darüber hinaus soll die Kette beim



Abb. 67: ČISTYJ ČETVERG, 00:12:09 min.

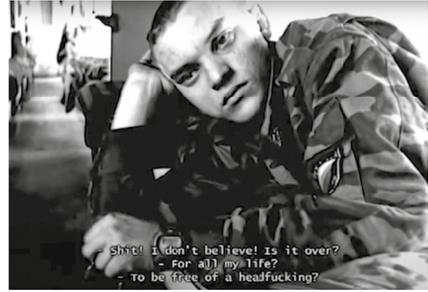


Abb. 68: ČISTYJ ČETVERG, 00:13:32 min.

Sprechen des Jesus-Gebets zum Einsatz kommen. Die Mischung aus dem ideologisch verfärbten Läuten der Kreml-Turmuhr mit dem christlich-orthodoxen Glauben, dem der Soldat offenbar angehört, indizieren diesen Brückenschlag von dem Vergangenen ins Gegenwärtige und eine mögliche Zäsur.

Der montierte Konflikt kann aber auch als ein Symbol des Umbruchs bzw. des Widerspruchs zwischen dem Innen und dem Außen eines Soldaten gedeutet werden. Zu diesem nachdenklichen Bild montiert Rastorguev den inneren Monolog eines Soldaten: „Warum? Wofür? Das ist doch für immer, dieses verflochtene Dasein?“ (ČISTYJ ČETVERG 00:13:30 min.), der wie ein existenzieller Aufschrei eines zutiefst deprimierten Menschen verstanden werden kann, der sich vor allem durch seine Resignation auszeichnet.

Im weiteren Verlauf (ČISTYJ ČETVERG 00:14:41–00:16:00 min.) schreitet die Metamorphose von Mensch zu Soldat weiter voran, sie ist eng mit der Frage nach der persönlichen oder kollektiven Verantwortung verwoben. Nach den Bildern der unschuldig schlafenden Soldaten, ihren Füßen, Köpfen und Armen, folgen, bereits in der unpersönlichen Wir-Form, Berichte vom Beschuss durch die Tschetschenen, danach in aller Ausführlichkeit von den Vergewaltigungen an den tschetschenischen Frauen, dann von der Schwierigkeit, wissend in den Tod zu gehen, die wie folgt enden:

Musst du hier alle niederschießen, ich entschuldige mich, es ist vielleicht grob und unmenschlich, was ich sage, aber ihn muss man niederschießen, denn wenn du ihn nicht niederschießt, wirst du keine Lösung erzielen ... das sind Tiere, Tiere um uns herum ... Und die Mütter sitzen und sehen all das und können nicht verstehen – wofür ist denn ihr Junge hingegangen.

Die letzten 20 Sekunden der Sequenz konzentrieren sich auf die Worte – es gibt kein Bild, das das erzählte Grauen emotional auffangen oder ausbalancieren



Abb. 69: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:14 min.

könnte. Leitmotivisch tauchen wieder schwarze Flächen auf, zerschnitten durch unregelmäßige weiße Linien, ein Rieseln, Bildrauschen. Der Soldat, der die Geschichte erzählt, ahnt selbstkritisch die moralische und menschliche Fragwürdigkeit seiner Äußerung oder seiner verbalen Gutheißung – er entschuldigt sich für seine Wortwahl und stellt seine eigene Unmenschlichkeit mit einem mildernden oder relativierenden „Vielleicht“ zur Diskussion – wiederum in der Ich-Form. Wichtig scheint außerdem die Erwähnung der Mütter im Zusammenhang mit der unmenschlichen Absicht oder Haltung. Die Unschuld der Kinder, die im Film als Söhne, Opfer einer menschenverachtenden Maschinerie, erzählt werden, bekommt durch solche Aussagen Risse. Ihr eindimensionales Opferbild wird anfechtbar und gewinnt eine Schattenseite – die des Täters, der selbst Leid und Tod über andere zu bringen vermag.

Diese erzählte Bestialität erfährt ihren Höhepunkt, als der Regisseur die Soldaten nun, anders als beim ersten noch relativierenden und sich entschuldigenden Eingeständnis, in Farbe zeigt, teils nackt, teils noch in Uniform, menschlich, müde, wartend nickt einer von ihnen ein. (Abb. 69)

Der Schutz der Anonymität wird zum Teil aufgehoben, die Täter-Opfer, durch das System vergewaltigte Vergewaltigter<sup>83</sup>, bekommen dadurch ein optionales

83 „Sie beschreiben einen sehr breiten Zeitabschnitt. Das Buch zerbricht förmlich an der Themenvielfalt, an der Stimmenvielfalt, an den Widersprüchen. Mehrere Seiten sind der Zeugnenschaft über die 1930er bis 1940er Jahre gewidmet: Lager, Krieg. Warum ist es so? – Weil wir von da abstammen. Und nicht ich habe das Thema gewählt. Das sind die Menschen, die im Erzählen, im Sprechen auf einmal ‚dorthin‘ zurückkehren, um ihren Gedankengang zum ‚Hier und Heute‘ zu begründen. Weil der Mensch, der über das Leben nachzudenken beginnt, die Ursprünge sucht: Warum bin ich so? Warum sind wir so? Und er geht in diese Jahre zurück oder sogar noch weiter. Manchmal wird ihm bewusst, dass Opfer und Henker bei uns miteinander verflochten sind und sich ähneln. Und wir sind ihre Enkel, die Enkel von Henkern und Opfern. Und der Wert oder der Preis des menschlichen Lebens in unserer Zivilisation ist unverändert geblieben, er ist derselbe.“ / „– Вы описываете огромный период. Книгу разламывает от тем, голосов, противоречий. И при этом — десятки страниц отданы свидетельствам о

Gesicht. Die Brutalität und Unaufgeregtheit der Schilderung wird nicht mehr mit abstrakten Bildern kombiniert, sondern mit dem Alltag lebendiger Soldaten, die im Warteraum sitzen, um sich sogleich beim Duschen ‚reinigen‘ zu können. Es gibt kein Mitleid mit den ‚Biestern‘. Den vergewaltigten Frauen wird ihr Menschsein aberkannt, eigene Brutalität mit der Brutalität des Anderen aus der Perspektive der Vergeltung begründet. Dabei kommt dieser Höhepunkt gar nicht unvermittelt, sondern fügt sich vielmehr in die über die ganze akustische Ebene verteilten Einsprengsel von Gewalt- und damit auch Ohnmachtserfahrungen ein – mal wird einem Soldaten der Kiefer gebrochen, mal einer verbal angegriffen, mal eine Prügelei geschildert.

## 2.2 Gründonnerstag in der Orthodoxie und seine Bedeutung für den Film

Nach solchen Lippenbekenntnissen, die zwar nicht als Schuldeingeständnisse, da ohne Reue formuliert, aber dennoch als eine Art ‚Beichte‘ identifiziert werden können, wird die gemeinsame Waschszenen (ČISTYJ ČETVERG ab 00:28:59 min.) mit einer gegenseitigen Rasur weiter durch christlich-religiöse Symbolik aufgeladen. Die Soldaten scheinen nicht nur ihre Körper, sondern auch ihre Seelen von der aufgeladenen Schuld ‚reinigen‘ zu wollen. Dabei fällt auf, dass Sünde oder Schuld in der christlichen Glaubenstradition ihren Ursprung nicht im Menschen selbst hat. Es ist stets etwas Externes, das zur Sünde verführt, verleitet, ähnlich oder symbolisch ausgedrückt durch den Dreck und Schmutz, der überall eindringt, und das Bemühen torpediert, Sauberkeit, auch seelische, zu erlangen. Im Gegensatz zur Tradition der Westkirche, bei der am Gründonnerstag, als fünftem Tag der Karwoche, das Abendmahl am Vorabend der Kreuzigung Jesu gefeiert wird, um seiner zu gedenken, betont die orthodoxe Kirche an diesem Tag insbesondere den reinigenden Aspekt, der sich in vielfältigen Traditionen und Volksbräuchen widerspiegelt. Am Gründonnerstag beginnen die Vorbereitungen für Ostern. Die Gläubigen beichten und nehmen am Abendmahl teil, welches in der orthodoxen Glaubenstradition nicht wie in der katholischen oder protestantischen Tradition eine symbolische, sondern eine unmittelbare

1930–1940-х: лагеря, война. Почему? – А потому что мы – оттуда. И не я задала тему. Это люди в своих рассказах говорят-говорят – и вдруг возвращаются «туда», чтоб обосновать свою мысль про ‚здесь‘. Потому что когда человек начинает задумываться над жизнью, он ищет истоки: почему я такой? почему мы такие? И идет в те годы – или даже дальше. Иногда осознает, что палачи и жертвы у нас оказались очень похожи. Намертво связаны. Всегда готовы поменяться ролями. А мы – внуки и палачей, и жертв. И цена человеческой жизни в нашей цивилизации – почти та же, что тогда.“ (Svetlana Aleksievich im Interview mit Novaja Gazeta: Počemu my takie? In: *Novaja Gazeta*, 27.08.2013. <https://novyagazeta.ru/articles/2013/08/27/56075-svetlana-aleksievich-pochemu-my-takie> (Zugriff am 09.09.2022).)

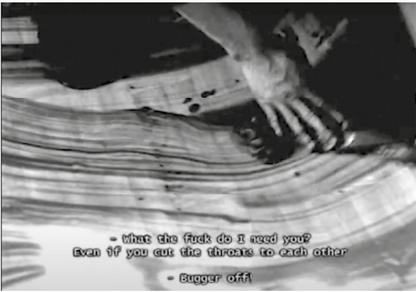


Abb.70: ČISTYJ ČETVERG, 00:33:34 min.

Vereinigung mit Gott bedeutet. Mit der inneren Reinigung geht die äußere einher – das Haus wird gründlich aufgeräumt und von dem über den Winter sich angesammelten Dreck und Staub gesäubert. (Abb.70)

Brauch ist es, vor Sonnenaufgang aufzustehen und zu baden – um sich symbolisch von den Sünden und von der Hektik des Alltags zu reinigen. Der Reinigungsgedanke setzt sich in dem Alltäglichen fort, am Gründonnerstag wird traditionell die Wäsche gemacht, denn alles Lebendige sowie das Gegenständliche im Haus soll sich, so der Glaube, an der Auferstehung Christi erfreuen.

### 2.3 Das Prozesshafte der Zustandsbeschreibung

Bei aller Situativität der Beobachtung versucht Rastorguev offenbar das Prozesshafte des beschriebenen Wandels zum Ausdruck zu bringen. Niemand wird als Bestie oder als Soldat geboren – das System und der Krieg machen aus einem unschuldigen Sohn einer Mutter einen gestörten Mörder und Vergewaltiger, einen Kriegstraumatisierten. Dieses moralische Urteilen ist, wie Jampol'skij<sup>84</sup> in einem seiner Texte nachweist, ein Zeichen der Epoche und zeugt vom Wandel der Erzählperspektive vom heroischen Bild eines Kriegers zu seinem Opfer. Es fungiert als Zeichen des Perspektivwechsels der historischen Narrative. Die Aussage, die man Rastorguevs Film entnehmen könnte, ist komplexer – Opfer und Täter sind ein und dieselbe Person und man kann sie nicht mehr voneinander trennen. Die Bedeutung dieser diskursiven Verschiebung<sup>85</sup> besteht darin,

84 Michail Jampol'skij: Kak sudjat pobeditelej. Michail Jampol'skij o tom, počemu Rossija ne očen' goditsja na rol' žertvy. In: *Colta*, 26.01.2015. <http://www.colta.ru/articles/specials/6088> (Zugriff am 10.09.2021).

85 Eine Parallele ergibt sich zudem zu Michel Foucaults gegen das Autor-Subjekt als Ursprung eines Werks gerichtete Stellungnahme, die sich im Filmzusammenhang auch auf den sprechenden Soldaten übertragen lässt, wenn er mit seinen Worten etwas persönliches, über ihn Hinausgehendes artikuliert und dabei anonym verbleibt: „Folgende so lange wiedergekäute Fragen

dass sie die Wurzeln der Gewalt und der Unterdrückung bis in die letzten Organellen der Macht nachverfolgt, die Eigenverantwortlichkeit nahezu suspendiert. Dadurch werden die fehlende Subjektivität der Soldaten und ihr Paternalismus zum Teil relativiert, obwohl sie unter den gezeigten Umständen ins Verderben führen. Im Hinblick auf den Zerfallsprozess des Menschlichen und die Verwandlung in einen fügsamen Soldaten stellt sich die Frage der freien Wahl, des Widerstandes gegen die Staatsgewalt oder der Unterordnung nicht wirklich. Der Ursprung der Gewalt sowie des Krieges lässt sich wiederum nicht als etwas Äußerliches identifizieren – der namentlich genannte und in den Film montierte Präsident Russlands fungiert hier als eine Projektionsfläche für alles Böse. Dem Soldaten bleibt posthum, die nicht selbst gewählte Rolle des Opfers.

Der Gehalt der Sprechpassagen und ihre Verbindung mit den visuellen Inhalten, die Rastorguev miteinander montiert, stellen zwar die banale Abgabe der Verantwortung für die eigenen Vergehen in den Raum, indizieren aber darüber hinaus die grundsätzliche Nichtübereinstimmung mit den Verhaltensstrukturen, die außerhalb der individuellen Kontrolle der Soldaten liegen. Der Mensch oder das, was von ihm als Soldat übrigbleibt, findet sich in Rastorguevs ČISTYJ ČETVEK aufgespannt zwischen leise gemurmelter oder gehauchter Auflehnung, die keine Kraft zum Widerstand findet, Vereinnahmung und Opportunismus. Bei fehlender räumlicher oder symbolischer Autonomie (die einzige Szene mit dem gemeinsamen Singen eines Popsongs von Zemfira ist eine Ausnahme, die die geäußerte Annahme bestätigt) bleiben die unmenschlichen Taten der Soldaten, von denen sie berichten, eine Überlebensstrategie, so der Film.

Weder rechtfertigend noch relativierend schichtet der Film Ebene für Ebene diese widersprüchlichen Facetten zu einem dissensuellen Gewebe auf – Unmoral oder bestialisches Verhalten sind in Anbetracht des Umfeldes nichts weiter als ein Symptom, eine Form des Zugeständnisses oder der Anerkennung der Kluft, die zwischen den Strukturen der Herrschaft und dem Soldaten, der in dem Fall gezwungen ist, sie zu verwirklichen, klafft.<sup>86</sup> Darüber hinaus bleibt der Ursprung der Unterdrückung nicht entschieden verortbar. Der reale Feind

würde man nicht mehr hören: ‚Wer hat eigentlich gesprochen? Ist das auch er und kein anderer? Mit welcher Authentizität oder welcher Originalität? Und was hat er vom Tiefsten seiner selbst in seiner Rede ausgedrückt?‘ Dafür wird man andere hören: ‚Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? Wie kann er sich verbreiten, wer kann ihn sich aneignen? Wie sind die Stellen für mögliche Stoffe verteilt?‘ Und hinter all diesen Fragen würde man kaum mehr als das gleichgültige Geräusch hören: ‚Wen kümmert’s, wer spricht?‘“ (Foucault: *Was ist ein Autor*, S. 227.)

86 Ausführlich zum Problem des Menschen in einem unmoralischen Raum vgl. Lev Gudkov: Čelovek v nemoral’nom prostranstve: k sociologii morali v posttotalitarnom obščestve. In: *Vestnik obščestvennogo mnenija* 116,3–4 (2013), S. 118–179.

in der Außenwelt, der böse und wilde Tschetschene als Quelle der Gewalt, wie er von den Neuankömmlingen imaginiert wird, wird vordergründig für die eigene Bestialität<sup>87</sup> verantwortlich gemacht. Auf der Metaebene hingegen ist es am ehesten der oberste Heeresführer Vladimir Putin, der als autoritärer Herrscher für die Umstände verantwortlich gemacht werden kann, der die Soldaten als Befehlsempfänger mit seinen strategischen Entscheidungen ihrer Menschlichkeit und in der Folge auch ihrer moralischen Wahlmöglichkeiten beraubt.

Somit scheint der Film auch eine Art Aufarbeitung der ambivalenten historischen Erfahrung mit den steten Wechseln von Farbe zu Schwarz-Weiß herbeizuführen. Es handelt sich um eine performative Praktik, die im Film zeitgleich sowohl als eine Geste der Entfremdung von der Vergangenheit als auch ein Versuch, sich diese Vergangenheit zu vergegenwärtigen, gedeutet werden kann, eingeführt durch den Formalisten Viktor Šklovskij als eine Darstellungsmethode, die nicht auf ein Erkennen, sondern auf ein bewusstes Schauen abzielt.<sup>88</sup>

Die Logik der Abwesenheit, die ich bereits an Rastorguevs Umgang mit Sprache erläuterte, berührt die Lethargie und Teilnahmslosigkeit der Soldaten. Die gewählte Form der Darstellung des Menschen ist in der Abhängigkeit von den symbolischen Strukturen des Postsowjetischen zu sehen. Das konzeptuelle Verständnis der Dynamik von Unterdrückung und Widerstand, wie es Foucault und Lacan prägten, erweist sich in seiner Dichotomie durch die Methode der Verfremdung in der nachfolgend beschriebenen Szene am aussagekräftigsten.

Sie führt den Prozess der Eingliederung der Soldaten in die Armee, die sie als Zwang empfinden, vor Augen (vgl. u. a. ČISTYJ ČETVERG 00:31:05–00:31:26 min.). Das Empfangen von Befehlen,<sup>89</sup> der Prozess ihrer Entmenschlichung, ihr Wunsch auszubrechen und die über allem schwebende, alle zermalmende, aber unsichtbare Macht begründen und prägen den Charakter der menschlichen Gemeinschaft im Film. Die Darstellung des Alltags der Soldaten verweist

87 Simone Weil identifiziert die Wurzel der Barbarei in jenem Glauben, selbst zivilisiert und zutiefst human zu sein. „Doch für die Barbarei, von der die Welt besudelt wird, suchen wir allesamt nach Ursachen außerhalb unseres eigenen Lebensmilieus, in Menschengruppen, die uns fremd sind oder von denen wir behaupten, sie seien uns fremd. Ich würde vorschlagen, die Barbarei als einen beständigen und allgemeinen Grundzug der menschlichen Natur anzusehen, der sich je nach den Umständen, die ihm mehr oder weniger großen Spielraum geben, mehr oder weniger stark entwickelt.“ (Simone Weil: Gedanken über die Barbarei. In: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, aus d. Franz v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2011, S. 95–98, hier S. 96.)

88 Viktor Šklovskij: *O teorii prozy*. Moskva: Federacija 1925; ders.: Die Kunst als Verfahren, S. 14. Šklovskijs Methode ist vergleichbar mit dem Verfremdungseffekt Bertolt Brechts.

89 Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980, S. 314.



Abb. 71: ČISTYJ ČETVERG, 00:21:36 min.

entsprechend auf die alltägliche Praxis der Machtausübung innerhalb der Hierarchie, in der kein Platz für Selbstbestimmung vorgesehen ist. Die Soldaten weisen eine offenkundige Nähe zu Sklaven auf, in dem Maße, wie über sie und ihr Leben verfügt wird. Sie sind trotz ihres punktuellen Hinterfragens und der verbalen Auflehnung (der Oberst kritisiert den Staat und die ihm immanente Gleichgültigkeit, vgl. ČISTYJ ČETVERG 00:41:06–00:41:31 min.) überwiegend zu Organen der Macht geworden. Rastorguev hält somit auch den Prozess der Vereinnahmung fest.

#### 2.4 Soldaten als Organe der Macht – Die Versorgung der Organe

Über die christliche Symbolik hinaus, die im Akt des heiligen Mahls im Sinne einer rituellen Geste die Hoffnung auf Erlösung vom Tod und auf Auferstehung sieht, fungiert die Essenszene im Film als erzählerisches Scharnier (ČISTYJ ČETVERG 00:17:53 min.). Die Nahrung wird darin als Form der Entschädigung oder Wiedergutmachung oder gar Trost indiziert. Die stupiden und wiederholt auftretenden Aufzählungen von Nahrungsmitteln (ČISTYJ ČETVERG 00:22:54 min.) stützen diese Hypothese, beispielsweise ist die Rede von Bonuszahlungen an Veteranen, die angeblich erhöht wurden (ČISTYJ ČETVERG 00:21:41 min.).

Die Versorgung der Soldaten mit Nahrung wird in Form eines täglichen Routinerituals zu einer Sequenz montiert. Diese hebt sich vom Rest des Films dadurch ab, dass in ihr die neutrale Position der beobachtenden Kamera bzw. der Augenblick stellenweise durch die subjektive Perspektive des Kochs aufgebrochen wird. (Abb. 71)

Die Kunst des Kochens wurzelt laut antiken Quellen in der Kunst der sakralen Opfergabe. In der griechischen Antike war es üblich, die Köche mit den Priestern zu identifizieren, die mit Messer und Fleisch umgehen konnten und somit in der Lage waren, die Opfertiere zu schlachten. Der Koch in ČISTYJ ČETVERG



Abb.72: ČISTYJ ČETVERG, 00:22:20 min.



Abb.73: ČISTYJ ČETVERG, 00:22:20–00:22:25 min.

schlachtet nicht, er kocht eine Suppe und anstelle des geschlachteten Opfertiers kommt Wellfleisch aus der Dose hinein. (Abb.72 & 73)

Der Essensakt als solcher hat eine semantische Nähe zur Opferung bzw. Opfergabe. Natürlich muss das Alltagsessen vom rituellen Essen unterschieden werden, jedoch indiziert die formale Gestaltung der Filmszene, insbesondere das gesetzte harte Licht, die entstehenden Schatten, der Wechsel von Farbe zu Schwarz-Weiß, die zusammengenommen die Orientierung im Raum und in der Zeit erschweren, dass es Rastorguev hier nicht allein um das Stillen des Hungers geht. Ein und derselbe Vorgang zerfällt durch die formale Gestaltung in das Reale und das Imaginäre, die Anteile vermischen sich im Bewusstsein der Zuschauenden. Die alltäglichen Routinen – Stillen des Hungers, die Körperreinigung, der Tod – müssen hier über die vordergründige Hermeneutik hinaus wahrgenommen werden, und zwar als reale Aktion und als eine Konstruktion dieser Aktion im Bewusstsein, in der der Sinn bzw. die mögliche Aussage das eigentlich Gezeigte überhöht.

Durch das Schlucken der Nahrung wird der Essende selbst gestärkt – Essen fungiert als Metapher des Lebens und der Auferstehung im Sinne einer Überwindung des Todes. Der zyklische Charakter von Leben, Tod, Zerfall und Wiedergeburt wird suggeriert.

Über diese religiöse Interpretationsfährte hinaus deute ich die gesamte Sequenz der Zubereitung der Nahrung, die Szene der Mahlzeit selbst (vgl. ČISTYJ ČETVERG 00:23:23–00:24:34 min.), die ausführlichen Gespräche über die Nahrung und ihre Auflistung als Fragmente einer Machtpolitik, die für die Verfügungsgewalt über den Soldaten im Gegenzug seine Versorgung sicherstellt.

Eine der augenscheinlichen Techniken der Macht, die im Film zum Ausdruck kommt und die auch das Spezifische an ihr deutlich macht, ist das Ernähren der Soldaten. Solche Reaktualisierung der längst der Vergangenheit angehörenden Praktik bringt einerseits die Abhängigkeit der Soldaten von ihrem ‚Ernährer‘

zum Ausdruck, andererseits kann das Ernähren als Kehrseite vom Regieren verstanden werden.<sup>90</sup>

In der Vergangenheit erfüllte der Fürst die Funktion der ‚nährenden Erde‘, indem er die Nahrung unter seinen Untergebenen verteilte und damit zugleich das Bild der nährenden Macht bestätigte. Im Film kann die Nahrungsaufnahme in dieser Hinsicht als eine rituelle Geste verstanden werden, die das Netz der Machtbeziehung visualisiert.

Kondrat'eva unterscheidet zwischen heidnischen und christlichen Wurzeln dieser Gedanken- und Glaubenstradition.

Wenn man das christliche Modell nimmt, dann ist das Bild eines Tisches zentral, das Ethnografen unlängst in den russischen, ukrainischen und weißrussischen Dörfern fanden. ‚Ein Tisch ist ein Thron‘ oder ‚Ein Tisch ist ein Thron Gottes‘ – sagen die Bauern. In beiden Fällen bekommt der Tisch durch die Einbildungskraft der Völker eine sakrale Bedeutung: einerseits wird unter dem ‚Tisch‘ ein ‚Altar‘ verstanden, andererseits unter dem Thron Gottes ein Platz an dem Gott thront. Das Gleichsetzen des Tisches mit dem Thron schreibt sich in eine breite Religions- und Haushaltssymbolik ein, in der [...] die Nahrungsaufnahme ein eucharistischer Ritus ist. [...] So wird symbolisch an einer jeden Tischmahlzeit die Anwesenheit des allmächtigen Ernährers mitgemeint, dessen Verbindung zu den Anwesenden beherrschender Natur ist. Im Lichte dieser Riten symbolisiert das Einrichten der Mahlzeit die Macht des Zaren oder des Patriarchen.<sup>91</sup>

90 Vgl. Tamara S. Kondrat'eva: *Kormit' i pravit'. O vlasti v Rossii XVI–XX vv*, aus d. Franz. v. Z.A. Čekanjeva. Moskva: ROSSPEN 2009. <http://pravouch.com/gosudarstva-prava-teoriya/kormit-pravit-28006.html> (Zugriff am 10.09.2021). Die Autorin verweist in ihrem Buch auf die synonyme Verwendung der Begriffe *кормить* und *править* (ernähren und regieren), die in der russischen Sprache, ebenso wie *стол* und *престол* (Tisch und Thron) eine semantische Nähe aufweisen. Darüber hinaus ist *кормчий* (der Steuermann) nicht allein derjenige, der das Boot gut steuern kann, sondern auch der, der ernährt, da er besser als andere weiß, wo er Fisch oder Fleisch aufspüren kann.

91 Ebd.: „Говоря о христианской модели, следует сказать, что в центре ее – образ стола, который этнографы еще так недавно находили в русских, украинских и белорусских деревнях: ‚Стол – это престол‘, или ‚Стол – это престол Божий‘, – говорили им крестьяне. И в том, и в другом случае народное воображение приписывает обычному столу сакральное значение: либо подразумевая под ‚престолом‘ алтарь, либо под ‚престолом Божьим‘ – место, где восседает Бог. Приравнивание стола к престолу вписывается в более широкую религиозную и бытовую символику, где дом – как бы храм, красный угол – алтарь, глава семьи – священник и потребление пищи – евхаристический обряд. [...] Таким образом, символически за столом всегда подразумевается присутствие Всемогущего Кормильца, с которым у присутствующих подчиненная связь. В свете этой обрядности подача является символом царской или патриаршей власти, тем более что царский трон и патриарший престол обозначаются тем же словом, что и Божий престол.“



Abb. 74: ČISTYJ ČETVEK, 00:23:35 min.

Auf den ersten Blick scheint Rastorguevs Ästhetik fern einer religiösen Symbolik zu sein. Und dennoch lässt sich dieser historisierende Blick auf das Mahl als Ausdruck der dem Armeecalltag zugrundeliegenden Machtbeziehung, auf die Interpretation der Alltagsszene übertragen, zumal die Symbole religiöser Zugehörigkeit, wie baumelnde Kreuze, präsent sind, der Film den Namen eines christlichen Feiertages trägt und alle Elemente der christlichen Glaubenslehre zitiert. (Abb. 74)

„Was ich dir gekocht habe, das wirst du schon fressen!“ – Durch den Streit und den vulgären Wortgebrauch geschieht eine ‚Entweihung‘ der traditionell als ‚heilig‘ begriffenen Szene. Die unsichtbare Machtstruktur hat alles durchtränkt und kommt ohne physische Präsenz, ohne körperliche Anwesenheit aus.

Die Essenssequenz im Film ist in ihrer Ästhetik zweigeteilt, so als ob sie aus zwei verschiedenen Szenen bestehen würde. Dieser Eindruck wird durch die Montage sowie die zahlreichen formalen Entscheidungen, die zum Einsatz kommen, hervorgerufen. (Abb. 75)

Der filmische Raum verwandelt sich durch den Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe und durch den Einsatz verschiedener Optiken von einem bedrohlichen zu einem lichtdurchfluteten Raum. Die essenden Soldaten verwandeln sich von dunklen Gestalten mit herben Gesichtszügen zu wohlgenährten, gesund aussehenden Jungen mit kindlich runden Bäckchen, die das Essen verschlingen. (Abb. 76)

Einerseits gibt es Tiefenperspektive durch das Teleobjektiv, das eine Entfernung zum Dargestellten verdeutlicht, aber dem Bild auch Mehrschichtigkeit verleiht, andererseits die sich einstellende Nähe und Unmittelbarkeit des Normalobjektivs. Starke Kontraste durch einen hohen Schwarz-Weiß-Anteil im Bild korrespondieren mit dem Streitgespräch der Audiospur. Durch den harten Schnitt wird die jeweilige Stimmung der Aufnahmen noch mal



Abb. 75: ČISTYJ ČETVERG, 00:24:02 min.



Abb. 76: ČISTYJ ČETVERG, 00:24:11 min.

verstärkt, der verbale Streit strahlt in die Stille und Seligkeit der Nahaufnahmen in Farbe aus, die umso friedlicher wirken.

Der Armeeealltag beinhaltet für den Regisseur womöglich beides – die erklärte, friedliche Idylle eines Männercamps, die an die in bestimmten Milieus der russischen Gesellschaft verbreitete Haltung „Die Armee macht dich zum richtigen Mann“ anknüpft, und die feindliche Umgebung, in der dieser Mann sich innerhalb der Männergemeinschaft und der ihr immanenten Machtbeziehungen unterzuordnen hat und damit zum Mann nach russischer Fassung wird.

Den heutigen kahlgeschorenen Soldaten und den gestrigen Leibeigenen eint die absolute Wertlosigkeit ihrer Existenz, die zutiefst verinnerlicht wurde, sowie ihre Rolle als die des ewigen Opfers, welches seinerseits mordet und vergewaltigt. Diese verbindet das konstante Unvermögen, der schleichenden Vereinnahmung etwas entgegenzusetzen oder sie gar zu vermeiden.

## 2.5 Die Metamorphose Mensch-Soldat – Der Tschetschene als der Andere

Christine Engel konstatiert eine geänderte Wahrnehmung des Krieges in der russischen Gesellschaft von negativ hin zu patriotisch-euphorisch am Beispiel des Ersten (1994–1996) und Zweiten (1999–2009) Tschetschenienkrieges:

Solche tiefgreifenden Veränderungen lassen sich anschaulich an kulturellen Artefakten, die historisch entwickelte Diskurse bündeln und in neue Kontexte einbetten, aufzeigen. Gerade im heutigen Russland ist als Tendenz zu bemerken, dass die aktuelle gesellschaftliche Umgestaltung in alten Diskurslinien verankert werden – vorzugsweise in solchen, die von Literatur und Philosophie im 19. Jahrhundert entwickelt wurden. Diese Bestrebungen kamen schon während und nach der Perestrojka deutlich zum Ausdruck, als Argumentationslinien aus der Auseinandersetzung zwischen den Westlern

und Slavophilen sowie der Diskurs der ‚russischen Idee‘ oder des ‚Eurasitums‘ aufgegriffen wurden, um eine neu-alte kollektive Identität zu schaffen.<sup>92</sup>

Der Tschetschenienkrieg ist sicherlich nicht losgelöst von diesen Diskursen zu betrachten, allerdings verankert ČISTYJ ČETVERG die Problematik von der veränderten Wahrnehmung des Krieges nicht entlang der bekannten Dichotomie von ‚Westlern‘ und ‚Slavophilen‘, sondern der Film fragt wesentlich direkter: zunächst nach dem Wir der Soldaten und nach dem Wir Putins, dann nach dem unsichtbaren Anderen, nach Verantwortung und Schuld, nach Identität innerhalb des Kollektivs sowie nach dem Interpretationsmonopol für Vergangenes und Gegenwärtiges. Die Verankerung ist also nominell und erklärt, warum dieser Film, so wie er gegen das wandelbare, aber breit etablierte Selbstbild Russlands verstößt, keine breite Öffentlichkeit in seiner Heimat finden konnte.

Die von Engel beobachtete Veränderung lässt sich auf Risse im öffentlich propagierten Narrativ zurückführen, die die Tränen der Mütter und den Tod russischer Soldaten zum Thema machen. Insofern ist der Film ČISTYJ ČETVERG mit seinen Bezügen, was den Wert, viel mehr die Wertlosigkeit des menschlichen Lebens innerhalb dieses Kulturraumes anbelangt, außerhalb der Tagesaktualität anzusiedeln und auf seine Art zeitlos. Mit seinen Bildern und Bildmetaphern verstößt der Film gegen den öffentlich propagierten imperialen Trend, der sich unter Putin verstärkte und in dem u. a. das kollektive Gedächtnis des Zweiten Weltkrieges als Großer Vaterländischer Krieg festgehalten ist. Dieses ist wiederum grundlegend für die Wahrnehmung des Soldaten, seines Körpers und seiner Gesinnung, seiner heroisch verklärten Heldentat als Heimatverteidiger. Der Film schafft es mit seiner Ästhetik, diese aufgesetzte Maske entschieden zu dekonstruieren oder sie zumindest als solche zu entlarven, indem er den Soldaten als Menschen zeigt – verletzlich und vergänglich.

Diesen Widerspruch, als Form der Weiterentwicklung einer diskursiven Fährte, erkenne ich als eine Bedeutungsverschiebung an. Engel sieht sie über die zweckmäßige kriegstreiberische Staatspropaganda hinaus im Zusammenhang mit dem literarischen Motiv des Gefangenen im Kaukasus, wie sie Alexander Puschkin, Michail Lermontov und Lew Tolstoi in ihren Werken thematisierten.

In dieser Zeit wurde der Kaukasus aber auch zu einer Projektionsfläche für kulturelle Vorstellungen des Eigenen und des Anderen – man inszenierte ihn ästhetisch als einen Ort der Konfrontation der eigenen Kultur mit einer angrenzenden fremden. [...] Die

92 Christine Engel: Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse. Zwei russische Filme über die Kriege in Tschetschenien. In: *Osteuropa*, 5/2003, S. 604–617, hier S. 605.

Schriftsteller der Romantik übertrugen in Analogie zum westeuropäischen Orientalismuskurs Oppositionen wie ‚Ordnung und Chaos‘, ‚Kultur und Natur‘ auf die Kaukasusbewohner, wobei sie Ordnung und Kultur für die russische Seite reklamierten. Den Bergbewohnern schrieben sie dagegen Eigenschaften wie Irrationalität und Sensualität sowie List und Brutalität zu.<sup>93</sup>

Als Formen von dynamischen Prozessen der Gruppenbildung sind Ausschluss und Einschluss des Anderen, seine Konstruktion als *Wilder* Phänomene, die sich, einmal in Gang gesetzt, verselbstständigen. Rastorguev relativiert nicht und urteilt nicht – zwischen den Zählungen der Unterwäsche und Gesprächen über das Essen offenbarten sich die Soldaten auch in einer weniger harmlosen Hinsicht. Wesentlich ist aber, dass das aufgebaute und stereotype Feindbild des Tschetschenen als dem Anderem, sich konstituierend für die Rollenbildung als Soldat erweist.

Rastorguev montiert Äußerungen, die eine Übereinstimmung im Denken ganz unverblümt markieren. Es ist ein Leichtes, dies als eine Konstruktion des Feindes zu entlarven, schwieriger ist es, die realen Begegnungen oder Erfahrungen der zu Wort kommenden Soldaten mit den tschetschenischen Kämpfern zu fassen. Während die theoretische Einordnung der Epochen Ambivalenzen und Differenziertheit zulässt, bietet die Welt der Soldaten wenig Grautöne, was das Bild des Tschetschenen anbelangt.

Für ihre ‚Zeichnung‘ ist diese hässliche und brutale Facette entscheidend. Gerade im Kontrast mit der erläuterten Perspektive der Mütter arbeitet sie gegen jede moralische Eindeutigkeit und Wertung und stellt auch nicht die naheliegende Grundsatzfrage nach Schuld und Verantwortung für diesen Krieg. So folgenreich diese ideologischen Schablonen für jeden Einzelnen auch sein mögen, bleibt Rastorguevs Soldat doch mit seinen rassistischen Annahmen und in seiner unreflektierten Beschränktheit vordergründig ein ohnmächtiges Opfer der russischen Kriegspolitik und als ausführende Gewalt ihr Sklave.

Das Paradoxe dabei ist, dass selbst dieser dem Soldaten vom Staat zugewiesene Status des Opfers ihm zugleich die Macht verleiht, im Rahmen seines Tätigkeitsradius (durch Uniform, Waffen und das Handeln im Namen und im Auftrag des russischen Staates) Gewalt auszuüben. Dieses Fragment markiert einen deutlichen Bruch mit der Passivität des Opfers sowie seine potenzielle Bereitschaft bzw. Fähigkeit, selbst Macht und Gewalt anzuwenden und damit den Kreislauf der Erniedrigung fortzusetzen. Simone Weil beschreibt die Zeitlosigkeit und

Kontinuität der unaufhörlichen kriegerischen Realität als dystopischen Höhepunkt der Unterdrückung:

[...] diese Kriege, in denen die Sklaven im Namen einer Ehre zu sterben haben, die man ihnen nie zugebilligt hat, diese Kriege stellen das entscheidende Räderwerk im Mechanismus der Unterdrückung dar. Jedes Mal, wenn man die Möglichkeiten, Unterdrückung und Ungleichheit zu verringern, näher und konkret untersucht, stößt man auf den Krieg, auf die Folgen des Krieges und auf die Notwendigkeiten der Kriegsvorbereitung.<sup>94</sup>

Das System der Unterdrückung und in deren Folge des Krieges produziert diesen Zyklus und auch diese Paradoxien. Durch diesen Bruch wird die Linie aufgehoben, die gerne zwei Typen von Menschen trennt: jene, die leiden, von denen, die handeln, sprich Leid zufügen. Jene, die Objekt von denen sind, die Subjekt sind, postulieren diesen Status des Soldaten als *Opfer* und *Täter* zugleich: Opfer der staatlichen Kriegspolitik, des totalitären Gesellschaftssystems und Täter im Rahmen ihrer persönlichen Verantwortung und Verteidigung oder Vernichtung des Lebens.

94 Simone Weil: Antwort auf eine Frage von Alain, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. In: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2011, S. 21–24, hier S. 24.

### 3 Macht und Ohnmacht als Erfahrungswerte

In seinen Schriften spricht Foucault ausdrücklich von der westlichen Welt und den ihr eigenen Machttechniken, die sich aus den Revolutionen und Veränderungen des 17. und 18. Jahrhunderts bildeten. Kulturräume, in denen diese Veränderungen ausblieben oder aber zu anderen Entwicklungen führten, können in ihrer Andersartigkeit mitgedacht werden, wie es von russischen Historikern und Soziologen vielfach realisiert wurde.<sup>95</sup> Es liegt mir fern, von nationalen Besonderheiten als Determinanten zu sprechen, ich möchte an dieser Stelle lediglich auf die vielfachen geschichtlichen und in der Folge politischen und kulturellen Prädispositionen in Russland verweisen, sofern sie in den vorliegenden Filmen nachvollzogen werden können. Die Gedanken, projiziert auf die Filmbilder, fungieren hierbei einerseits als Erweiterungen der Assoziationsflächen, andererseits als Fokussierungen des interpretativen Rahmens.

Wie bereits deutlich wurde, erfahren Macht und Ohnmacht nicht nur als Diskurspartikel, sondern auch als fundamentale menschliche Erfahrungswerte überall ihre Besonderheiten. Im russischen Kontext hat diese binäre Opposition ebenfalls eine spezifische Konnotation, die in einer im russischen Sprach- und Kulturraum lebendigen und durchaus kontroversen Vorstellung der ‚russischen Idee‘<sup>96</sup>, die sich aktuell im Sprachbild *русская мир* (russische Welt/Frieden) ausdrückt, eine stets aktualisierte Transformation erlebt und deshalb im Rahmen der Analyse Erwähnung finden sollte.

Die ‚russische Idee‘ als Wortschöpfung kam Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland auf und kann begrifflich nicht präzise formuliert werden, weil sie stets „geschichtlich-situativ, daher vielfältig“ in Gebrauch war.<sup>97</sup> Aus ihr formierte sich die Idee vom ‚russischen Weg‘ im Sinne seiner kulturellen, ideologischen, mentalen und religiösen Abgrenzung vom europäischen Weg, die zu einer zentralen Frage der russischen Selbstthematisierung im 19. Jahrhundert wurde und bis in die Gegenwart hinein in der einen oder anderen Form ganze Diskurse in Russland prägt.

95 Vgl. Gudkov: *Čelovek v nemoral'nom prostranstve*. Gudkov zählt die planmäßigen sozialen Mechanismen der Beseitigung von Moral in einer Gesellschaft als eine Voraussetzung für Apathie und Gleichgültigkeit der Menschen auf; diese erachtet er als grundlegend für die Sicherung des Machtanspruchs eines autoritären Regimes. Fehlende Urteilskraft ziehe, so Gudkov, eine mangelnde Kraft zum Handeln nach sich.

96 Bemerkenswert scheint mir in dieser Hinsicht die Definition, die die russischsprachige Wikipedia zu *Русская идея* oder *русская мир* heute gibt. Unter der ‚russischen Idee‘ wird heute der Zusammenhalt der Begriffe verstanden, die die historische Besonderheit und Mission des russischen Volkes umfassen. Der Eintrag verweist auf die bereits im 16. Jahrhundert formulierte Idee der ‚orthodoxen Monarchie‘ Moskaus als dem ‚dritten Rom‘ und äußert explizit die nach dem Zerfall der Sowjetunion entflammte Hoffnung auf die Wiedergeburt eines neuen Russlands.

97 Wilhelm Goerdts: *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke*. Freiburg/München: Alber 1984, S. 507.

Der bereits zitierte Soziologe des Levada-Zentrums Lev Gudkov präzisiert in seinen Analysen das unvermeidliche Auftauchen der ‚russischen Idee‘ in der gegensätzlichen Konstruktion ‚Russland – der Westen‘ als einen Mechanismus der Kompensation und Heilung der kulturellen Frustration, die für die Selbstbestimmung der russischen Elite zum Tragen komme.

Für uns (mich und meine Kollegen) ist längst klar, dass der Westen ein Begriffskonstrukt ist (mit einem Status der transzendentalen Prämisse) und keinesfalls eine Beschreibung konkreter Gesellschaften der europäischen Länder, dass es ein recht bedingtes Gebilde ist, welches über keinen weiteren Realitätsbezug/Status als den der Modalität des methodischen Vergleiches verfügt.<sup>98</sup>

Ebenso ist das Ideologem ‚russische Welt‘ eine transzendente Kategorie, die sich nicht durch Beschreibung konkreter Bezüge auszeichnet. Gudkov betont, dass diese Prädisposition für eine Gesellschaft der verspäteten oder unvollendeten Modernisierung (insofern sie jemals vollendet werden kann) *kulturell vorgegeben und begründet* ist.

Sie ist konstitutiv für das nationale Selbstbewusstsein und für die nationale Identität und ist eine der wichtigsten, man kann fast sagen grundsätzlichen, Strömungen der russischen Denkweise.<sup>99</sup>

Einer der ersten, der die Frage der ‚Besonderheit Russlands‘ formulierte, war Petr Čaadaev in seinem *Ersten philosophischen Brief*.<sup>100</sup> Sein Text kann als Versuch verstanden werden, das eigene Selbstverständnis zu artikulieren und eben dadurch den russischen Menschen zu beschreiben, die Besonderheiten des Landes zu bestimmen und damit einen ‚urrussischen‘ Charakter zu fassen. Die Kürze des Gedächtnisses als grundsätzlicher Mangel ist eines unter vielen Symptomen, die Čaadaev 1829 dem russischen Menschen attestiert. Denselben macht er auch für das Fehlen jeglicher, ursprünglich russischer Identität verantwortlich, die sich in der Folge nur auf Nachahmung und Übernahme der anderen Kulturen stütze. Aus diesem Nachahmungscharakter der russischen Nation schlussfolgert Čaadaev die Unmöglichkeit jeglicher Entwicklung und jeglichen Fortschrittes.

98 Gudkov: *Čelovek v nemoral'nom prostranstve*, S. 122.

99 Ebd.

100 Petr J. Čaadaev: *Pervoe filosofičeskoe piš'mo*. In: Ders.: *Sočinenija*. Moskva: Nauka 1991, S. 320–339, hier S. 325–326.

Er vergleicht das russische Volk mit einem Kind, dem man nie eigenständiges Denken beigebracht hat:

Wir leben in einer äußerst beschränkten Gegenwart, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, innerhalb einer flachen Stagnation. [...] Das, was bei anderen Völkern eine Gewohnheit ist, muss in unsere Köpfe mit Hammerschlägen reingeschlagen werden. Unsere Erinnerungen gehen nicht weiter als bis zum gestrigen Tage; wir sind uns selbst sonderbar fremd. Wir gehen so bemerkenswert durch die Zeit, dass, je weiter wir voranschreiten, uns das Erlebte desto mehr unwiderruflich entgleitet.<sup>101</sup>

Die minimalistischen Handlungsansätze in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG werden im Jetzt, also in der absoluten Gegenwart angesiedelt. Mit dem Wechsel von Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen wird die permanente gegenseitige Durchdringung und Durchlässigkeit von Gegenwart und Vergangenheit, ja ihre Ununterscheidbarkeit suggeriert, aber auch auf die Abwesenheit jeglicher Zukunftsperspektiven verwiesen.

Die „flache Stagnation“<sup>102</sup> findet ihre Entsprechung im für den Film zentralen Motiv eines stehenden Zuges, auf dessen symbolischen Gehalt der „beschränkten Gegenwart“<sup>103</sup> bereits hingewiesen wurde. Das Maß aller Dinge scheinen für Čaadaev die „anderen Völker“ zu sein, an denen sich das russische Volk zu messen hat. Die fehlende nicht ideologisch und propagandistisch verformte Erinnerungskultur sei ein Fluch, der eben von der Geschichtsvergessenheit zu einer Selbstvergessenheit bis hin zum Selbstverlust führe:

Es liegt in der Natur des Menschen, sich zu verlieren, wenn er sich nicht mit dem, was vor ihm war, und dem, was nach ihm folgt, verbinden kann; dann verliert er jede Standhaftigkeit, jede Sicherheit. Und wenn er nicht durch das Gefühl der Dauer geleitet ist, fühlt er sich verloren in der Welt. Solche verlorenen Wesen trifft man in allen Ländern; bei uns – ist es eine gemeinsame Eigenart. [...] Ich finde sogar, dass in unserem Blick etwas bemerkenswert Unbestimmtes, Kaltes, Unsicheres ist [...] ich war erschlagen von der Stummheit unserer Ausdrücke.<sup>104</sup>

Dieses Vage, Unsichere, Verlorene, das Petr Čaadaev nicht nur oberflächlich ‚dem Russen‘ attestiert, korrespondiert mit dem Gefühl der Verlorenheit, das

101 Ebd., S. 326.

102 Ebd., S. 325.

103 Ebd.

104 Ebd., S. 328.

sich in einer Soldatenstimme aus dem Off äußert, die den Bezug zu ihrem Körper verloren hat (ČISTYJ ČETVEK, 00:13:46 min.). Die „Stummheit der Ausdrücke“<sup>105</sup>, die Čaadaev bemängelt, findet sich in der Uniformierung, dem gleichen Haarschnitt und der spartanischen Unterbringung der Soldaten<sup>106</sup>. Der Film ‚denkt weiter‘ und erzählt, ohne dass es ausgesprochen oder sichtbar wird, worin diese Stummheit und Ausdruckslosigkeit in der unsichtbaren und alles zersetzenden Apparatur der Foucault’schen Disziplinargesellschaft, von der die Armee nur eine Erscheinungsform unter vielen darstellt, ihre Wurzeln haben könnte. Wirklichkeit und Metapher sind im Film bis zu Ununterscheidbarkeit verschmolzen.

Der im Film anzutreffende Soldat hat eine viel größere Nähe zum Sklaven als zu einem freien Menschen. Dieser läuft zwar umher, und Rastorguevs Kamera verfolgt seine Aktivitäten, aber durch alles schimmert das „Räderwerk“<sup>107</sup> hindurch, das diesen Soldaten zu dem gemacht hat, als der er im Film erzählt wird – zu einem kahlgeschorenen Vaterlandsverteidiger, der im Namen der Sicherheit in einem fremden Land das eigene zu verteidigen versucht und dabei ums Leben kommt.<sup>108</sup>

Čaadaevs „Gefühl der Dauer“ thematisiert sich in der Sehnsucht der Soldaten nach ihrem Zuhause, nach ihrer Heimat, nach vertrauter und sinnerfüllter Beständigkeit inmitten dieser steten Wiederholung und sinnentleerten Routine des Armeeealltags. Den fehlenden Halt, von dem Čaadaev spricht, greift der Film in den Soldatenbriefen auf, die an die Familien gerichtet sind. Die Entwurzelung des Soldaten, der monatelang fern von zu Hause einen ephemeren Dienst an der Waffe und Heimat leistet, interpretiere ich als eine Gesellschaftsmetapher, die Čaadaevs „Verlorensein in der Welt“<sup>109</sup> in den für die 1990er und 2000er Jahre aktuellen Kontext des Tschetschenienkrieges übersetzt. Dabei wird die grundsätzliche Frage nach dem Sinn und Ziel dieses Einsatzes gestellt, nach seiner gesellschaftlichen Tragbarkeit und nach dem Menschen als Rad im Getriebe, der die Apparatur, die ihn ausbeutet, am Laufen hält.<sup>110</sup>

105 Čaadaev: *Pervoe filosofičeskoe piš'mo*, S. 328.

106 Foucault spricht in *Überwachen und Strafen* von „Lagerung“ der Menschen. Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 173.

107 Ebd., S. 278–279.

108 Michel Foucault: Die Sicherheit und der Staat. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 137–143, hier S. 139–141.

109 Pëtr J. Čaadaev: *Pervoe filosofičeskoe piš'mo*, S. 328.

110 Vgl. Rastorguevs Gedanken nach dem Absturz der Maschine: Aleksandr Rastorguev: P.S. In: *Seance*, 18.07.2009. <http://seance.ru/n/35-36/PORTRET-rastorguev/ps/> (Zugriff am 10.09.2021).

Der Film fungiert dabei nicht als Rekonstruktion einer komplexen Beziehung zwischen den Zeiten, sondern, indem er sich von der konkreten Geschichte eines Einzelnen entfernt, als Dokument einer, wie Rastorguev selbst sagte, „Erfahrung der privaten Ontologie“.<sup>111</sup> Ontologie ist hier im Sinne konstruierter Grundstrukturen der eigenen Wirklichkeit zu verstehen, den „Maschen der Macht“<sup>112</sup>, dem Ausgraben der Wurzeln, aber auch im Sinne der Teilhabe an einer verschütteten Erfahrung, die mit einem propagandistisch verformten Abbild konfrontiert wird,<sup>113</sup> sich an ihm messen und gegen ihn behaupten muss und die sich aus Bruchstücken der Gegenwart und Vergangenheit immer neu zusammenfügt. Čaadaevs Gedanken weisen ihrerseits eine inhaltliche Nähe zu Friedrich Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* auf, worin Nietzsche die Geschichte mit der Natur des Menschen in Zusammenhang bringt.<sup>114</sup> Über das Maß der Determiniertheit, welches Nietzsche für die menschliche Abhängigkeit von Vergangenen verantwortlich macht, kann sicherlich polemisiert werden. Čaadaev und Nietzsche, als zwei einflussreiche Denker der jeweiligen Sprachräume, scheinen zwei diametral entgegengesetzte ‚Volkszustände‘ zu beschreiben, die in meinen Überlegungen zur Verortung von ČISTYJ ČETVERG, im Kontext dieser ur-russischen Selbstbefragung, eine Rolle spielen. Im Gegensatz zu der Selbstvergessenheit, die Čaadaev dem russischen Menschen attestiert, berge, so Nietzsche, gerade der kritische Umgang mit der Vergangenheit eine ‚Gefährdung‘ in sich:

Dann wird seine Vergangenheit kritisch betrachtet, dann greift man mit dem Messer an seine Wurzeln, dann schreitet man grausam über alle Pietäten hinweg. Es ist immer ein gefährlicher, nämlich für das Leben selbst gefährlicher Prozess: und Menschen oder Zeiten, die auf diese Weise dem Leben dienen, dass sie eine Vergangenheit richten und vernichten, sind immer gefährliche und gefährdete Menschen und Zeiten.<sup>115</sup>

Die Idee der Gefährdung – ob die der Menschen oder der Zeiten – weist auf Bedrohung, zumeist einer schwachen und entwerteten Minderheit, die gegen die potente Majorität, die mit Macht und Stärke unterdrückt bzw. ihr Narrativ

111 Rastorguev: Manifest.

112 Michel Foucault: Die Maschen der Macht. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 220–239, hier S. 239.

113 Vgl. Zara Abdulaeva: *Postdok*. Moskva: NLO 2011, S. 239.

114 Zur Rezeption Nietzsches um die Jahrhundertwende in Russland vgl. Groys: *Die Erfindung Rußlands*, S. 31–36.

115 Friedrich Nietzsche: Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Stuttgart: Kröner 1976, S. 95–195, hier S. 125.

durchsetzen will, verteidigt werden soll. Die Unmöglichkeit einer Entwicklung innerhalb dieser ‚Vergangenheit vernichtenden‘ Dynamik korrespondiert mit dem zyklischen Erzählen in ČISTYJ ČETVEK, welches fatalistisch die Unmöglichkeit des Ausbrechens aus diesem Kreislauf verkörpert.

Die offizielle Geschichtsschreibung der Sowjetunion – aber auch des heutigen Russlands – sieht keine Differenzierungsmöglichkeit vor und baut auf denselben alten Integrationspartikeln wie Ideen, Erinnerungen, Bildern und auch Institutionen auf, deren Monumentalität vor allem durch den Generationenwechsel zunehmend erschüttert wird. Durch diese eingefärbte Geschichtsschreibung<sup>116</sup> birgt ein Film wie ČISTYJ ČETVEK ein Risiko für eben dieses homogene Geschichtsnarrativ, indem er es subversiv unterwandert und in seinen Grundsätzen negiert. Um im Bild Nietzsches zu bleiben, greift Rastorguevs Film förmlich mit dem „Messer nach den Wurzeln“<sup>117</sup>, jedoch nicht, um diese abzuschneiden, sondern um sie freizulegen und bewusst zu machen, dass es sie überhaupt gibt.

Die Gefährdung der Soldaten entsteht dagegen keinesfalls aus einem kritischen Umgang mit der Vergangenheit, auch nicht aus Čaadaevs ‚Selbstvergessenheit‘, sondern aus der Dominanz einer Lüge, die jenseits der Zeit existiert. Denn jede Existenz innerhalb einer narrativen Lüge ist per se gefährdet, weil sie permanent in der Gefahr schwebt, durch die Konfrontation mit der Wahrheit zu zerbrechen. An die Stelle des verloren gegangenen Eigenen, der verflüchtigten Vergangenheit, schiebt sich die staatlich verordnete Auslegung nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart. Die Selbstfindung laviert stets zwischen den Paradigmen einer verschütteten privaten Wahrheit (Trauer der Mütter, die von Generation zu Generation weitergegeben wird, Briefe an die Familien) und einer offiziellen Lüge (Militarismus, Kult des Stärkeren, Russlands Größe), die stillschweigend hingenommen wird, wie die Fernsehansprache des Präsidenten im Film verdeutlicht, aber auch die stoische Stummheit der Mütter im Vorspann.<sup>118</sup> Nietzsches Metapher der „Kette“ formuliert im Grunde seine Theorie der

116 Insbesondere das Kriegererinnerungsnarrativ ist tabuisiert, und der historische Diskurs darf bestimmte Fragen – z. B. nach der ‚Zweckmäßigkeit‘ horrender Menschenopfer im Zweiten Weltkrieg – nicht formulieren, denn sie könnten den systemkonstituierenden Glanz des Sieges über den Faschismus gefährden. „Fürs Vaterland! Für Stalin!“ bedeutete 1943 „Gegen Hitler!“, und selbst diese beschränkte Auswahl vermag nicht den damaligen Sieg der Völker über den Faschismus zu relativieren. Der dunkle Schatten über diesem Sieg, seine endlose Bluts pur führte und führt in die weiteren Kriege, ungeachtet der Filme, der Literatur, der Soziologie.

117 Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, S. 125.

118 Bei externalisierenden und internalisierenden Betrachtungen von Schuld und Verantwortung spielen Generationenwechsel eine fundamentale Rolle. Zur ‚Bewältigung des Nationalsozialismus‘ vgl. z. B. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck 2014, S. 14–15.

Evidenz, die einerseits eine familiäre Kontinuität betont, die stets in eine nationale oder territoriale eingebunden ist, andererseits aber auch die damit einhergehenden Flucht- und Verdrängungsimpulse erkennt.

Denn da wir nun einmal die Resultate früherer Geschlechter sind, sind wir auch die Resultate ihrer Verirrungen, Leidenschaften und Irrtümer, ja Verbrechen; es ist nicht möglich, sich ganz von dieser Kette zu lösen [...]. Es ist ein Versuch, sich gleichsam a posteriori eine Vergangenheit zu geben, aus der man stammen möchte, im Gegensatz zu der, aus der man stammt.<sup>119</sup>

Urteil und Abgrenzung, Verdrängung und Stummschaltung täuschen nicht über die Tatsache hinweg, aus einem kontaminierten Umfeld zu entstammen, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer Nation. Haltlosigkeit und Determiniertheit sind somit zwei theoretisch gefasste Pole, die Verkettungen außerhalb der bewussten Identität eines Menschen formieren, Verständnis oder Schock für Erfahrung und Erleben der eigenen Eltern und Großeltern hervorrufen und zugleich ein gegenwärtiges Weltbild produzieren.

Wenn man Nietzsches Metapher nicht auf eine psychologische Besonderheit, also den Konstruktionscharakter des menschlichen Gedächtnisses, sondern auf ihre politische Dimension hin befragt, resultiert aus seiner deterministischen Sichtweise eine Entmündigung bzw. eine Machtlosigkeit gegenüber dem Lauf der Geschichte, deren Resultat eben ein ewig toter Soldat und eine ewig trauernde Soldatenmutter ist. Sie sind gänzlich aus ihrer personellen Verantwortlichkeit herausgelöst, weil sie sklavenähnlich angekettet sind und innerhalb eines Systems existieren, in dem alles im Vorfeld entschieden ist.

Es korrelieren also die totale Geschichtsvergessenheit und eine daraus folgende Nicht-Identität bei Čaadaev mit Nietzsches ‚Angekettetsein‘ an eine Vergangenheit, deren Resultat man selbst ist. Die Vergangenheit erfüllt hier wie dort eine identifikatorische Funktion im Sinne eines stabilen unveränderbaren Bezugspunkts. Diese Unabänderlichkeit<sup>120</sup> (ob gedacht, herbeigesehnt oder tatsächlich

119 Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, S. 125.

120 Dass die Rezeption der Vergangenheit eben doch geändert werden kann, zeigen eindrücklich die offizielle und nationale Geschichtsschreibung in den baltischen Staaten und in der Ukraine. Das Ableben der sowjetischen Veteranen, die noch gegen Hitlerdeutschland gekämpft haben, macht den Weg für eine andere Gewichtung des Sieges frei und damit für ein ‚neues‘ Narrativ und eine ‚neue‘ nationale Geschichtsschreibung. Zwischen ‚sowjetischer Besatzung und Okkupation‘ und ‚Befreiung‘ von Ländern im Zweiten Weltkrieg liegen unüberbrückbare Gräben und ideologische Differenzen.



Abb. 77: ČISTYJ ČETVERG, 00:50:20 min.

erlebt) ist besonders im Hinblick auf die Präsenz der Gegenwart und auf die Fragilität der Zukunft, wie sie im Film verflochten werden, interessant.

Die Abwesenheit einer Zukunftsperspektive jenseits des determinierten Zyklus, die durch stilistische Mittel zum Ausdruck gebracht wird – die säureartige Färbung der mit Musik unterlegten, elegischen Einstellungen sowie die Durchdringung der Gegenwart (Farbe) mit Vergangenheitssplintern (S/W), die Unmöglichkeit der genauen Differenzierung der Zeit durch das Aufheben ihrer Chronologie –, gehört für mich zu Fragmenten einer möglichen Erfahrung, die aus den großen Narrativen herausoperiert wurde und in der die Ursachen und ihre Folgen durcheinandergeraten sind. (Abb. 77) Denn *Erfahrung* hat mit *Wissen* zu tun, zu dem das Erfahrene gerinnen kann. Rastorguev erzählt einen gegenläufigen Prozess – nämlich die tatsächliche Marginalisierung bzw. Entwertung des Lebens eines Soldaten, die im Gegensatz zu der fiktiven Aufwertung der Persönlichkeit durch ein Anknüpfen seiner kleinen Existenz an den großen Lauf der Geschichte steht, an die große kommunistische Idee, an die heutige imperialistische Idee des *Russkij mir*. Rastorguevs Bildhaftigkeit entgegnet jener propagandistischen Geschichtsschreibung, die den Heldentod des Soldaten feierte, die unzähligen Opfer gleichgültig in Kauf nahm und sie totschwieg. Sie stellt den Waffen, den Kriegsfahrzeugen, den Zugwaggons und den Gleisen, diesen Bergen an rostigem Metall, die als Mächtersatz Stärke versinnbildlichen sollen, nackte Haut und private Briefzeilen mit der darin enthaltenen Menschlichkeit, Verwundbarkeit und Sehnsucht nach Nähe entgegen. Die Stummheit der Soldaten artikuliert den Mangel bzw. die strukturelle Unmöglichkeit, sich Gehör zu verschaffen, die als Unvermögen Einzelner dechiffriert werden kann.

### 3.1 Die Sprechfähigkeit der Subalternen

Diese Konstruktion des Soldaten in ČISTYJ ČETVERG korrespondiert mit den Gedanken von Gayatri Chakravorty Spivak, die in ihrem Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* die Sprachlosigkeit der Subalternen<sup>121</sup> gegenüber einer übermächtigen Machtapparatur analysiert. Spivak, die zwar aus einem anderen Geschichts- und Traditionsraum heraus argumentiert, geht es um die Abwertung einer spezifischen Erfahrung aufgrund der Unmöglichkeit ihrer Artikulation – nämlich der fehlenden Möglichkeit, von einem Gegenüber oder von einer Gesellschaft gehört und verstanden zu werden. Die nicht artikulierbare Erfahrung des Einen erweist sich hierbei als eine unüberbrückbare Zäsur oder Hürde, die eine Kommunikation, ein Gesehen- und Verstandenwerden oder – mit Bachtin gesprochen – eine Beziehung verunmöglicht.

Durch die Verlagerung der Sprache ins Off in ČISTYJ ČETVERG behält der Regisseur vollständig die Kontrolle über das Gesagte sowie über dessen Bezug zum Bild, zugleich bleibt das Intervall zu den Zuschauenden und deren Interpretationsarbeit erhalten. Dabei schauen und hören diese stets aus der Perspektive des Regisseurs, auch wenn ein Mensch in der Ich-Form und damit ‚für sich spricht‘. Der Filmraum wird mit den Gedanken und Gefühlen der Zuschauenden geflutet, mit Identität und Wahrheit des Gezeigten hat es nur marginal zu tun.

Ohne Spivaks Gedankengang in Gänze rekapitulieren zu wollen, erweist sich ihre Ausgangsfrage nach der Sprechfähigkeit der Untergeordneten als überaus anschlussfähig im Hinblick auf die seit Jahrhunderten mehr oder weniger stark ausgeprägte Machtkonstellation in Russland, in der Menschen, die am untersten Ende der Hierarchie stehen, alle dem Subalternen zugeordnet werden können. Hier bedarf es des dramaturgischen Eingriffs des Regisseurs, um den Soldaten und ihrer Sprache zu Sinn zu verhelfen,<sup>122</sup> ohne die Zuschauenden durch eine konkrete Person, ein konkretes Gesicht und eine konkrete Erfahrung von der Universalität des Erzählten abzulenken.

121 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?* In: Dies.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, aus d. Engl. v. Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny. Wien: Turia & Kant 2008, S. 17–118.

122 Im Sinne einer interpretatorischen Gewalt, die zunächst aus Dialogen und Erzählungen lose und unzusammenhängende Gesprächsfragmente herauskristallisiert, um im zweiten Schritt ein neues Sinn Ganzes zu formen.



Abb. 78: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:57 min.

Abb. 79: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:06 min.

#### 4 Zyklische Dramaturgie und die stete Wiederholung der Geschichte

Zur Bewältigung bzw. vielmehr zur Nichtbewältigung der Vergangenheit auf dem gesamten Gebiet der Sowjetunion ist viel gesagt und geschrieben worden, allerdings ohne dass dies in der breiten Masse der russischen Gesellschaft eine nennenswerte Reflexion bewirkt hätte. Dieser Umgang ist nicht national-spezifisch, denn eine breite innere Reflexion über die Kulturrevolution in China, über die Massenmorde in Indonesien und über die Massaker auf dem afrikanischen Kontinent, um nur einige wenige zu nennen, steht ebenso aus. Theodor W. Adorno äußerte sich 1959 in *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*<sup>123</sup> zur deutschen nationalsozialistischen Vergangenheit, als zeitgleich Chruščëv nach Stalins Tod in der Sowjetunion eine Entstalinisierung und liberalere Parteipolitik einleitete. Bereits 1962 durfte in der Zeitschrift *Novyj Mir* mit Aleksandr Solženicyns Erzählung *Ein Tag im Leben des Ivan Denisovič* ein Text über einen einfachen Häftling in einem sowjetischen Gulag veröffentlicht werden.<sup>124</sup> Für

123 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit (1959). In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 10–28.

124 Seitdem sind unzählige Publikationen über den Krieg und die ‚ungesicherten‘ 27 Millionen Opfer auf Seiten der ‚Siegermacht‘ Sowjetunion erschienen. Der Feiertag am 9. Mai als Tag des Sieges wurde erst 1965 eingeführt, da es unmittelbar nach Kriegsende tatsächlich wenig Anlass zum Feiern gab – jede Familie hatte Opfer zu beklagen. Mehr zum Thema bei Autoren, die von der staatlichen Geschichtsschreibung inzwischen alle zu historischen Revisionisten erklärt werden, weil sie die Lüge aufdecken, z. B. bei Mark Solonin: *Dve blokady*. In: *Solonin*, 05.02.2010. [http://www.solonin.org/article\\_dve-blokadyi](http://www.solonin.org/article_dve-blokadyi) (Zugriff am 09.09.2021); ders.: *25. Ijun’ja*. Moskva: Jauza, Ėksmo 2008; Viktor Suvorov: *Beru svoi slova obratno*. Moskva: Dobraja kniga 2013; ders.: *Ledokol*. Moskva: Dobraja kniga, 2014; ders.: *Den’ M*. Moskva: Ast 2006; Nikolaj Nikulin: *Vospominanija o vojne* [verfasst 1975]. Sankt Petersburg: Ėrmitaž 2007; Viktor Astaf’ev: *Prokljatj i ubitu* [unvollendeter Roman]. Moskva: Veče 1994; ebenso die Bücher des weißrussischen Autors Vladimir Bešanov. Vladimir Bešanov: *God 1944 - pobednyj*. Moskva: Jauza 2019.

eine Gesellschaft, in der Heldenmythen das Selbstbild nach wie vor dominieren, stellte dieser Schritt eine wichtige Zäsur dar.

In einem totalitären System beanspruchen die Machthaber die Interpretationshoheit über Vergangenheit und Gegenwart restlos für sich. Adorno schreibt vom „Schrumpfen des Bewusstseins für historische Kontinuität, als einem Symptom jener gesellschaftlichen Schwächung des Ichs“<sup>125</sup>. Er geht noch weiter und schlussfolgert, dass die Menschheit sich langsam der „Erinnerung, der Zeit und des Gedächtnisses“<sup>126</sup> entäußere, in einem „objektiven Entwicklungsgesetz“<sup>127</sup> einer beinahe zyklischen Wiederholung.<sup>128</sup>

Die Ermordeten sollen noch um das Einzige betrogen werden, was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann, das Gedächtnis.<sup>129</sup>

Die verunglückten Soldaten, die Erinnerung an sie und die Trauer bleiben Privatsache, solange ihr Tod sich nicht für politische Zwecke instrumentalisieren lässt. (Abb. 78 & 79)

Den manipulativen Charakter einer propagandistischen Erinnerungspolitik in der Sowjetunion hat Swetlana Alexijewitsch in ihrer dokumentarischen Prosa<sup>130</sup> aufzuarbeiten versucht. Sie bringt die unterschlagenen Perspektiven wie die der Kinder oder der Frauen, die auch ihre Geschichte zu erzählen haben, zur Sprache. Da die Ermordeten kein Zeugnis mehr ablegen können, können sie auch die Lüge nicht mehr abwehren, mit der zugunsten eines ‚glänzend polierten Sieges‘ ihre leidvolle Erfahrung negiert und überdeckt wird. Ihre Lebenszeiten sind genauso wie ihr Entscheidungs- und Handlungsfreiraum verstrichen. Nur Beerdigungsrituale, Trauer und ein Leben mit dem Verlust bleiben den gegenwärtigen Menschen. Für die Lebenden und ihr Selbstbild gibt es klare Implikationen, die diesem ‚Entwicklungsgesetz‘ unterworfen sind. Die Selbsteinschreibung in die offizielle Lüge legt den Baustein für den Zyklus der Wiederholung.

125 Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 13.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 In seiner Rekapitulation des fehlgeleiteten Umgangs mit Vergangenheit im postfaschistischen Deutschland schreibt Adorno: „Unterwanderung bezeichnet ein Objektives“ (ebd., S. 12).

129 Ebd.

130 Swetlana Alexijewitsch: *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, aus d. Russ. v. Johann Warkentin. Berlin: Henschel 1987; dies.: *Die letzten Zeugen. Kinder im zweiten Weltkrieg*; dies.: *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*, aus d. Russ. v. Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Suhrkamp 2015.

Das gesellschaftliche (Nicht-)Erinnern fassen Theodor W. Adorno und Nikolaj Berdjaev unterschiedlich. Während es Adorno um die Nachfahren bzw. den Umgang mit Gedenken geht sowie um die Frage, welche gesellschaftlichen Implikationen dieser Prozess des Vergessens und der Bewusstlosigkeit nach sich zieht, entspinnt Berdjaev an der Psychologie des Krieges einen ‚Zweikampf‘. Dieser, so Berdjaev, wurzle zwischen der russischen Unbewusstheit und ihrem immanenten ‚Instinkt zur Selbstaufopferung‘ einerseits und andererseits in der bürgerlichen Angst vor dem Tod, die im Mangel des geistigen Bewusstseins gründet, in seiner Reduktion auf Materielles. Das Pathos ersetzt bei Berdjaev das historische Bewusstsein, der Tod wird gefeiert, der menschliche Lebenswille als Egoismus diskreditiert, Rationalität durch Mythos ersetzt.

Ich habe Gesichter junger Menschen gesehen, die freiwillig in den Krieg zogen. Sie gingen in ihre Einheiten, nahezu in den sicheren Tod. Ich werde ihre Gesichter nie vergessen. Und ich weiß, dass der Krieg sich nicht allein an die niederen, sondern auch an die höchsten Instinkte der menschlichen Natur richtet, an die Instinkte der Selbstaufopferung, der Liebe zur Heimat, sie verlangt ein angstfreies Verhältnis zum Tod. Man soll nicht vergessen, dass man in den Krieg zieht, um zu sterben und nicht allein, um zu töten. Und deshalb erhöht und heiligt der Krieg, bei einer angemessenen Einstellung zu ihm, die menschliche Seele. Ihr Pessimismus hat eine bürgerliche, eine Philister-Natur. Euer Ideal des äußerlichen Friedens – ist ein bürgerliches Ideal der weltlichen Prosperität, unter welchem der menschliche Hass und die Wut brodeln.<sup>131</sup>

Dieses unerträgliche Pathos, mit dem Berdjaev von den jungen Soldaten spricht, lässt sich heute – mit einem pragmatischen Blick auf den Krieg und den Wert des menschlichen Lebens, jenseits der Begrifflichkeiten ‚Liebe zur Heimat‘ und ‚Instinkt der Selbstaufopferung‘ – nicht mehr halten. Es entlarvt den Krieg als Form politischer und schließlich physischer Gewalt des Staates gegenüber dem Einzelnen. Und dennoch operiert die aktuelle russländische Kriegsrhetorik nach wie vor mit demselben Vokabular, wenn in der Ukraine ganze Städte dem Erdboden gleich gemacht werden.

Auf eine bemerkenswerte Weise korrespondiert Berdjaevs Pathos aus dem Jahr 1918, nach dem beendeten Krieg, mit den präzise gewählten und deutlich formulierten Worten, die der russische Präsident im Frühjahr 2014 für die Beschreibung des russischen Volkes fand.<sup>132</sup> In einer als offen inszenierten

131 Berdjaev: *Filosofija neravenstva i pis'ma k nedrugam social'noj filosofii*, S. 192–193.

132 O.A.: Prjamaja linija s Vladimirom Putinyom. In: *Kremlin*. <http://kremlin.ru/events/president/news/20796> (Zugriff am 09.09.2021).



Abb. 80: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:15 min.

Frage-Antwort-Runde beschwor Vladimir Putin abschließend jene berüchtigte ‚Opferbereitschaft‘ der russischen Menschen, ihre ‚höhere moralische Bestimmung‘, die im Gegensatz zum ‚pragmatischen und erfolgsorientierten‘ Westen stehe. Ohne im Detail auf den Wortgehalt der Rede einzugehen: Die Aussage offenbart nicht in erster Linie die Leichtigkeit, mit der russische Menschen angeblich für die illustren Ziele der Regierenden zu sterben bereit sind, sondern zunächst die für sie von den Herrschenden vorgesehene Rolle im geschichtlichen Prozess, die sich seit mindestens zweihundert Jahren nicht geändert zu haben scheint. Die Lesart der russischen Geschichte folgt einer sozialanthropologischen Konstruktion. Die immer gleiche Dichotomie von Macht und Ohnmacht bzw. Opferidentität wird wie eine Schablone auf die jeweils aktuellen historischen Ereignisse gelegt, an den konkreten Zielen der jeweiligen, dem Machterhalt untergeordneten Politik ausgerichtet, Sprache und Rhetorik werden angepasst und die Wirklichkeit ausgestanzt – die Ränder fallen einfach weg. Diese Methode offenbart die Gewalt und Menschenfeindlichkeit<sup>133</sup> der politischen Ordnung, ihre Kontinuität.

Rastorguevs dokumentarfilmische Konstruktion des Soldaten distanziert sich entschieden von etwaigen Vereinfachungen und erscheint somit als eine

133 Aleksandr Etkind formuliert in *Ja ne verju v istoričeskie analogii: vse v pervyj raz* die These, dass die Menschenfeindlichkeit mit den politischen Eigenschaften der vorhandenen Ressourcen eines Landes in einer Zeit zu tun hat. Unter Ressourcen können fossile Brennstoffe, Nahrungsmittel sowie die Bevölkerung gezählt werden, die zur Förderung der Rohstoffe als Arbeitskraft gebraucht wird. Diese werde in einem Staat überflüssig, dessen Wirtschaft und Reichtum gänzlich von Erdöl- und Gasvorkommen abhängig sind, deren Förderung technisch abgewickelt wird und zum Beispiel im Vergleich zum Kohlebergbau mit deutlich weniger menschlicher Arbeitskraft auskommt. Rohstoffstaaten seien im Grunde vormoderne Staaten, die nur den Anschein einer postindustriellen Gesellschaft hätten. Vgl. Aleksandr Etkind: *Ja ne verju v istoričeskie analogii: vse v pervyj raz*. In: *Colta*, 30.07.2015. <http://www.colta.ru/articles/shkola/8063> (Zugriff am 09.09.2021).



Abb. 81: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:39 min.



Abb. 82: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:24 min.

mehrschichtige Reflexion, die historische sowie psychosoziale Aspekte berücksichtigt. Diese sind jedoch nicht am Protagonisten und dessen individuellem Trauma auszumachen, sondern werden vielmehr im Kollektiv und in der Gruppe erlitten. (Abb. 80)

Darüber hinaus fragt der Film nach eben diesen Verflechtungen, die in einer Gesellschaft Macht und Ohnmacht konstituieren bzw. diese spezifische Machtkonstellation befördern. In der nachfolgenden Montagesequenz<sup>134</sup> kann diese nachvollziehbar gemacht werden.

In der abgebildeten, rätselhaft anmutenden Szene verschwindet die eine Gesichtshälfte eines Soldaten beinahe komplett im schwarzen Schatten und verschwimmt mit dem ebenfalls schwarzen Hintergrund. Dies erschwert den Zuschauenden eine zeitliche und räumliche Zuordnung beider Aufnahmen, markiert einen Bruch und stellt die Aktualität der Aufnahme in Frage. (Abb. 81 & Abb. 82)

Insinuiert wird die Annahme, das Bild stamme aus der Zeit der Schwarz-Weiß-Ästhetik erster dokumentarischer Kriegsfilme. Obwohl es sich um ein und dieselbe Person handelt, die sogar aus einer ähnlichen Perspektive aufgenommen wurde, scheinen sich die Zeitebenen verschoben zu haben. Der Farbwechsel betont meiner Argumentation nach vorrangig die Zeitlosigkeit des Kriegstraumas für den Menschen bzw. das Herausfallen dieser Erfahrung aus der zeitlichen Linearität. Hier schaut uns jemand aus einer fernen Vergangenheit an, die der Gegenwart zum Verwechseln ähnlich ist. Der Zeitraum oder der Raum der Zeit zerfällt in der Montage. Die konkrete raumzeitliche Einheit, in der sich der Helikopterabsturz ereignete, wird mannigfaltig und ambivalent auf der Kippe zwischen Gedächtnis (Vergangenes in Schwarz-Weiß) und Erfahrung (Gegenwart in Farbe) mit Sinn erfüllt.

134 ČISTYJ ČETVERG, 00:40:40–00:43:23 min.

Der Interpretations- und Assoziationsfreiraum der Zuschauenden ebenso wie deren Orientierungslosigkeit werden von dieser Montagemethode unterstützt. Sich im Zeit-Raum nach vorne oder nach hinten auszurichten, bedarf einer Autonomie, denn die Gegenwart kann erst dann in den ‚Speicher des Gedächtnisses‘ entlassen werden, wenn sie bereits vergangen ist, also wenn sie um die individuelle und virtuelle Komponente ergänzt wurde. Deleuze identifiziert Bilder, die dies möglich machen, als „Kristallbilder“<sup>135</sup> und arbeitet jene komplexe Mehrschichtigkeit des filmischen Zeit-Bildes als Wahrnehmungs- und virtuelles Erinnerungsbild heraus, in dem Erfahrungs-, Trauma-, Phantasie-, Bewusstseins- und Sinnlichkeitsfragmente amalgamiert sind. Diese verhalten sich in Abhängigkeit von der Perspektive der Zuschauenden unhierarchisch zueinander, werden überlagert und gebrochen und entziehen sich jeglicher Linearität und Kausalität. Die Montage wird hierbei nicht als Unterbrechung eines Erzählflusses verstanden, sondern als sinnstiftende, nicht zwingend lineare Verknüpfung.

Die filmische Konstruktion des Soldaten kann vor dem Hintergrund zweier Bedeutungen präziser bestimmt werden. In ihr verbinden sich eindeutige Züge des Soldaten-Opfers, das nackt ist und das unter tragischen Umständen sein Leben verliert, mit der Rolle des Soldaten-Täters, der sich an die Vergewaltigungen und Racheakte an den tschetschenischen Frauen erinnert, der in der Gruppe, gerüstet und auf einem Militärfahrzeug, als aggressiver und potenter Kämpfer auftritt.<sup>136</sup> Rein visuell kann man zwischen Aufnahmen unterscheiden, die

135 Gilles Deleuze: *Kino*, Bd. 2: Das Zeit-Bild, aus d. Franz. v. Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 112. Für Deleuze sind „Kristallbilder“ auch Zeit-Bilder, denn in ihnen verbindet sich die aktuelle Wahrnehmung mit den Erinnerungs- und Erfahrungsfragmenten, die den Wahrnehmungsprozess strukturieren. „Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar [...]. Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst ist, ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand, nämlich die Unterscheidung zwischen den beiden Bildern, die sich in ihnen unablässig erneuert.“ (Ebd.)

136 Mehr zur Verschmelzung von Opfern und Tätern bei Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, aus d. Ital. v. Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 18. Agamben zitiert Primo Levi: „Levi nennt es die ‚Grauzone‘: die Zone, durch die sich die ‚lange Verbindungskette zwischen Opfern und Henkern‘ zieht; wo der Unterdrückte zum Unterdrücker wird und der Henker seinerseits als Opfer erscheint. Eine graue, unaufhörliche Alchemie, in der Gut und Böse und mit ihnen sämtliche Metalle der überkommenen Ethik ihren Schmelzpunkt erreichen.“ In Agambens Interpretation von Levi geht es um die Herauslösung des Täters aus der juristischen Verantwortlichkeit und seiner Verortung im Diesseits. Die Figur des Augenzeugen, die Primo Levi in seiner letzten Veröffentlichung revidierte, kann im Zusammenhang mit der Figur des Soldaten gesehen werden, die der Autor konstruiert, um der Verbindung zwischen dem Tod der Soldaten und der narrativen Lüge im Film nachzuspüren.

durch eine Vogelperspektive den Eindruck der Ohnmacht, gar Gefangenschaft evozieren sollen, und Aufnahmen, die durch die Wahl einer untersichtigen Perspektive eher das Bild des ‚Herren‘ zeigen.

Diese filmische Auflösung einer vorfilmischen Realität knüpft an den in der russischen Gesellschaft allgegenwärtigen Diskurs über die Nation als ewiges Opfer an, einer Nation, die sich trotz vermeintlicher Anfeindungen und Bedrohungen von außen von den Knien erheben will. Dieser Diskurs wird von seinem Gegensatz, nämlich von den Mythen russischer Allmacht und Stärke, der heldenhaften Hingabe und Selbstlosigkeit der Menschen, genährt. Eine solche Gedanken-tradition verhindert eine Selbstwahrnehmung von Menschen als Subjekte mit eigener Meinung sowie legitimen Rechten und Interessen und befördert ihr primäres Selbst-Begreifen als Mitglieder eines Kollektivs.

Adorno sieht in einem solchen Widerspruch des Denkens, der eine Entfremdung von sich selbst bedeuten kann, eine mögliche Ursache der Abneigung der Menschen gegenüber der Demokratie und dem Liberalismus.<sup>137</sup> Wenn man die gegenwärtige Rhetorik Putins betrachtet, fällt es schwer, den Text Adornos als einen rein historischen zu lesen. Obwohl dieser sich auf ein Regime bezieht, das der Vergangenheit angehört, gelang es ihm, Zusammenhänge aufzuzeigen, die über die deutsche Geschichte hinausweisen. Er stellte Verbindungen zwischen den psychosozialen Faktoren wie dem der ‚autoritären Persönlichkeit‘ und dem historischen sowie politischen Umfeld, das die Entstehung jener Persönlichkeit entschieden befördert, her. In jedem Wort Putins klingt dieser „beschädigte Narzissmus“<sup>138</sup> an, von dem Adorno in Bezug auf die Deutschen nach dem Krieg spricht, der, ‚um repariert zu werden‘, stets neue Opfer brauche. Die Idee von einer bedrohten Gemeinschaft, die von einer feindlich gesinnten Umwelt umgeben ist, ist ein nach wie vor aktueller ideologischer Topos in Russland.

Konkreten Ausdruck findet diese theoretische Reflexion beispielsweise in den Äußerungen der Soldaten, nachdem der Oberst die Aufgaben verteilt hat (00:13:30–00:13:41 min. oder 00:31:05–00:31:17 min.). Als Befehlshaber verkörpert dieser die Mechanik der handfesten Macht und Gewalt, die durch

137 Vgl. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 13: „Weil sie diese Grenzen mit dem eigenen Gedanken nicht zu durchdringen vermögen, schreiben sie diese Unmöglichkeit, die in Wahrheit ihnen angetan wird, sich selber zu oder den Großen oder den anderen. Sie spalten sich gleichsam noch einmal, von sich aus, in Subjekt und Objekt auf. [...] Ohnehin definiert es die heute herrschende Ideologie, dass die Menschen, je mehr sie objektiven Konstellationen ausgeliefert sind, über die sie nichts vermögen oder über die sie nichts zu vermögen glauben, desto mehr dies Unvermögen subjektivieren. [...] In der Sprache der Philosophie könnte man wohl sagen, daß in der Fremdheit des Volkes zur Demokratie die Selbstentfremdung der Gesellschaft sich widerspiegelt.“

138 Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 19.



Abb. 83: ČISTYJ ČETVERG, 00:06:32 min.



Abb. 84: ČISTYJ ČETVERG, 00:13:47 min.

Befehle Zeit und Raum der Soldaten strukturiert. Durch die formale Anonymisierung mittels der Reduktion auf die Stimme kann seine Funktion auch als *symbolische Macht* gedeutet werden. Die körperlose Stimme fokussiert auf eine Transzendenz, die sich über diese rein körperliche und physische Realitätserfahrung der Soldaten legt.

Die militärische Kulisse ist aber nicht nur visuell sehr gut geeignet, um diese Lähmung der Selbstständigkeit zu indizieren. Auf den Gesichtern der Soldaten ist ein Gemisch aus Müdigkeit und Resignation zu sehen, gefolgt vom scheinbar unkommentierten Umschnitt zu den maroden Verhältnissen. Die Unfähigkeit, an diesen Umständen und an der eigenen Situation etwas zu ändern, wird nachvollziehbar und trägt Züge einer existenziellen Ausweglosigkeit. (Abb. 83 & 84)

Seltsam hallt Adornos ‚Selbstentfremdung‘ in den von Petr Čaadaev geäußerten Charakteristiken des ‚russischen Wesens‘, in seinem Umgang mit Erinnerung und Erfahrung, nach. Die mangelnde Fähigkeit zur Erfahrung<sup>139</sup> ist ein übergreifendes Merkmal des autoritätsgebundenen Charakters, der sich neben Starrheit und Ohnmacht, wie bereits erläutert, für die Soziologen in der russischen Gesellschaft mehr und mehr herauskristallisiert und auch in Rastorguevs Film einen partikularen Ausdruck findet.

Wenn sie leben wollen, bleibt ihnen nichts übrig, als dem Gegebenen sich anzupassen, sich zu fügen; sie müssen jene autonome Subjektivität durchstreichen, an welche die Idee von Demokratie appelliert, können sich selbst erhalten nur, wenn sie auf ihr Selbst verzichten.<sup>140</sup>

139 Vgl. ebd., S. 26.

140 Ebd.

Das Tragische der von den Theoretikern beobachteten Selbstaufgabe wird durch einen Film wie *ČISTYJ ČETVERG* in eine ästhetische Kategorie übersetzt und nicht weniger fatalistisch ausformuliert. In Abgrenzung zu der Tradition der russischen historischen Epen, in denen das ‚Volk‘ als Handlungsträger auftrat, gibt es in *ČISTYJ ČETVERG* nicht nur keinen solchen, sondern die Handlung selbst ist zerstückelt in etliche in sich geschlossene oder lose Aktivitäten, was als eine Manifestation der Zeit-Bild-Konzeptionierung von Deleuze angesehen werden kann. Die meisten Aktivitäten zeichnen sich durch ihre Alltäglichkeit und zum Teil sogar Banalität aus, die im Gegensatz zu einer möglichen heroischen Verklärung des Soldatenlebens steht, aber auch dadurch, dass sie nicht freiwillig, sondern auf Befehl<sup>141</sup> ausgeführt werden. Jene Anpassungsfähigkeit, die die Soldaten im Film sichtbar werden lassen und die Adorno als Voraussetzung des physischen Überlebens in einem totalitären System betrachtet, führt letztlich jedoch zum Tod der jungen Männer. Der Verzicht auf das Selbst bringt nach der Gefährdung der inneren Integrität auch das physische Sterben mit sich. Anstelle des vom offiziellen Narrativ proklamierten heldenhaften Opfertodes steht ein real erfahrenes Unglück. Die Unvereinbarkeit von Erfahrenem (Verlust des Lebens, Unglück) einerseits und von seiner entgegengesetzten Deutung durch das Staatsnarrativ (Heldentod bzw. Indifferenz und Vergessen) andererseits kann nicht in einer Pluralität des Urteilens aufgehoben werden, weil sie die Grenze zwischen Tatsache und Meinung verwischt. Ferner nivelliert die Unmöglichkeit das eigens Erfahrene in den Einklang mit dem Narrativ der Mehrheit zu bringen, insofern sie die Grenze zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen verwischt. Gudkov verweist in diesem Zusammenhang auf die semantische Besonderheit der russischen Sprache, in der das Wort ‚Moral‘ über keine Pluralform verfügt.

Das normative Bewusstsein sieht nicht vor oder nimmt nicht an, dass es eine Komplexität und Vielfalt regulativer Strukturen, des kulturellen Relativismus geben kann, es

141 Befehl ist Hobbes zufolge das elementare Strukturprinzip des Handelns. Der Sprache sei es zu verdanken, „daß wir befehlen und Befehle verstehen können. Denn ohne diese gäbe es keine Gemeinschaft zwischen den Menschen, keinen Frieden und folglich auch keine Zucht.“ Aus der Sprache entstehe ein Machtzuwachs für den Menschen, sofern durch sie Befehle kommunizierbar werden. (Thomas Hobbes: *Vom Menschen*, aus d. Lat. v. Max Frischeisen-Köhler, berichtigt v. Günter Gawlick. Hamburg: Meiner 1959, X, 3, S. 17.) Wilhelm Hennis hält in dem Zusammenhang einschränkend fest, dass Zwang und Gezwungenwerden auch mit Hilfe optischer oder akustischer Zeichen ersetzbar wären und keine Sprache hierfür notwendig sei (Wilhelm Hennis: *Politik und praktische Philosophie*. Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 114). Arendt hält Befehle und Gehorchen überhaupt für sprachfremd, weder dem Reden noch dem Hören zugehörig, weil es „über nichts Aufschluß gibt, also dem eigentlichen Sinn des Sprechens geradezu zuwiderläuft“ (Arendt: *Vita activa*, S. 221).

beschränkt die Thematik durch ein rigides Set von sozialen Vorschriften. Dies bedeutet, dass die Sprache ein institutionelles System der konkreten Gesellschaft spiegelt.<sup>142</sup>

Dem autoritären Regime, das gegenwärtig in Russland vorherrscht, sich auf den Erhalt konservativer Werte beruft und in seiner Rhetorik auf das Festzurren der „geistigen Klammern“<sup>143</sup> pocht, bescheinigt Gudkov eine Politik der ‚Primitivität‘, die der Gesellschaft förmlich aufgezwungen werde. Jegliche Differenziertheit bzw. Komplexität des gesellschaftlichen Zusammenlebens werde dadurch negiert; die Gesellschaft lehne Rationalität ab und bevorzuge zunehmend den Mythos als Form der Selbstreflexion.<sup>144</sup> Die praktische Lebenserfahrung, die Deutungshoheit über sich und das Eigene sowie die Autonomie dieser Selbstbestimmung erweisen sich innerhalb einer solchen Ordnung zugleich als Fremdbestimmung.

#### 4.1 Die bestimmende und reflektierende Urteilstkraft – Konfrontation mit der fremden Erfahrung

Das moralische Urteilen ist also im russischen Sprachgebrauch durch die Abwesenheit jeglicher Pluralität gekennzeichnet. Andererseits kann ohne Pluralität, sprich ohne die Präsenz des Anderen, ohne Anerkennen seiner Erfahrungswelt, die sich von der eigenen unterscheidet, keine politische Urteilstkraft gebildet werden.

Das Auftreten des Staates als personales Subjekt in ČISTYJ ČETVERG, aber auch die entindividualisierende Konstruktion des Soldaten sollen abschließend mit Hannah Arendts Hinwendung zu Kants *Kritik der Urteilstkraft* dort weitergedacht werden, wo Arendt bei Kant Elemente des Politischen nachweist.

142 Gudkov: Čelovek v nemoral'nom prostranstve.

143 *духовные скрепы* (duchovnye skrepy) – ein im Russischen feststehender Ausdruck für moralische und geistige Frömmigkeit.

144 Über die neue Kulturpolitik und deren Normativität vgl. Il'ja Kalinin: Kulturnaja politika kak instrument demodernizacii. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 6/2014. [https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural\\_policy/](https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural_policy/) (Zugriff am 12.09.2021); o.A.: Osnovy gossudarstvennoj kulturnoj politiki. In: *Izvestija*, 10.04.2014. <http://izvestia.ru/news/569016> (Zugriff am 12.09.2021). Hier wird unter anderem die Rede Putins zitiert, in der er sich auf Nikolaj Berdjajev beruft, um seine rückwärtsgewandte Politik zu legitimieren: „Der Sinn des Konservatismus besteht nicht darin, dass er die Bewegung nach vorne und nach oben hemmt, sondern darin, dass er die Bewegung zurück und nach unten hemmt, zur chaotischen Dunkelheit, und zum Urzustand.“ / „Смысл консерватизма не в том, что он препятствует движению вперёд и вверх, а в том, что он препятствует движению назад и вниз, к хаотической тьме, возврату к первобытному состоянию.“

Die Verbindung zwischen Politischem und Ästhetischem sieht Arendt in ihrer „Offensichtlichkeit und Weltlichkeit“<sup>145</sup>, aus ihr bezieht sie auch die Rechtfertigung für ihre Lesart von Kants ästhetischer Urteilskraft. Das Vermögen, „Einzelne richtig und angemessen dem ihm zugehörnden Allgemeinen, über das man einig ist, zuzuordnen“<sup>146</sup>, habe etwas Bestimmendes, Universales und Regelndes, so wie die „Präsenz des Allgemeinen“<sup>147</sup> über den Einzelfall hinweggehe. Diese bestimmende Urteilskraft, so Arendt, verunmögliche „eine eigentliche Erfahrung des Gegenwärtigen“<sup>148</sup>. Sofern aber der Konsens über das Allgemeine ein Scheinkonsens ist, da er im Widerspruch zur Erfahrung des Einzelnen steht, wird das politische Urteilen ebenfalls unmöglich. Jenes definiert Arendt als ein Urteilen „ohne den Kodex von Sittenregeln, das heißt Moral“<sup>149</sup>, was mehr mit der Fähigkeit zu differenzieren zu tun hat, als mit der Fähigkeit zu verallgemeinern. Die notwendige Einbildungskraft oder „ein verstehendes Herz“<sup>150</sup> soll Empathie mit Verstand verbinden.

In der reflektierenden Urteilskraft liegt für Arendt die Verbindung zwischen dem politischen Urteilen und Kants Analyse der reflektierenden Urteilskraft. Diese betrachtet er als „das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken“<sup>151</sup>, indem es von der bestimmenden Urteilskraft abgegrenzt wird.<sup>152</sup> Weder „durch die Deduktion noch durch die Induktion“<sup>153</sup>, sondern erst in der Konfrontation mit der Erfahrung des Anderen, wie der Dokumentarfilm es ermöglicht – so meine These –, kommt reflektierendes Urteilen zustande. Die Fähigkeit oder Unfähigkeit, Pluralität zu akzeptieren und sich nicht von ihr bedroht zu fühlen, gründet auf der Fähigkeit, die Präsenz des

145 Hannah Arendt: *Übungen zu Problemfeldern. Kultur und Politik*. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. I: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. München: Piper 2020, S. 277–304, hier S. 298.

146 Hannah Arendt: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: Piper 1993, S. 20.

147 Ebd., S. 20.

148 Ebd., S. 19.

149 Hannah Arendt: *Verstehen und Politik*. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. I, S. 110–127, hier S. 125.

150 Ebd., S. 126.

151 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam 1963, B XXVI, S. 33.

152 „Allein die reflektierende Urteilskraft soll unter einem Gesetze subsumieren, welches noch nicht gegeben und also in der Tat nur ein Prinzip der Reflexion über Gegenstände ist, für die es uns objektiv gänzlich an einem Gesetze mangelt, oder an einem Begriff vom Objekt, der zum Prinzip für vorkommende Fälle hinreichend wäre.“ (Ebd., S. 357)

153 Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes*, Bd. 1: Das Denken, aus d. Engl. v. Hermann Vetter. München: Piper 1979, S. 211.

Anderen anzuerkennen, und stellt eine notwendige Bedingung für die Herausbildung der politischen Urteilskraft und damit einer Handlungsfähigkeit dar. Der Begriff des Gemeinsinns als Maßstab des Urteilens spielt für Arendt eine zentrale Rolle, dabei fokussiert sie auf seine politische Implikation, weil sein Verlust zur Zerstörung der Urteilskraft in einer Gesellschaft führe. In Anlehnung an Kant<sup>154</sup> wird Gemeinsinn auch bei Arendt vom *sensus privatus* abgegrenzt und auf seine integrierende, in der Gemeinschaft verortende Wirkung hingewiesen:

Gemeinsinn war für Kant nicht ein Sinn, der uns allen gemeinsam ist, sondern angenommen jener Sinn, der uns in die Lage versetzt, Dinge, welche unsern fünf privaten Sinnen gegeben sind, zu kommunizieren.<sup>155</sup>

In jedem Urteilen kreuzt somit die subjektive Perspektive, die auf „der Subjektivität eines Standortes in der Welt“ gründet, die „objektive Gegebenheit [...], etwas, das uns allen gemeinsam ist“<sup>156</sup>. Kurzum begründet es unseren Zugang, unseren Wahrnehmungsmodus der Wirklichkeit. Gemeinsinn verschafft uns Zugang in die Welt, er ermöglicht, dass wir eine gemeinsame Welt teilen. Diese Mittelbarkeit impliziert eine Öffentlichkeit, ein Außen, und ermöglicht es, wahrgenommen und verstanden zu werden – im Sinne eines sprachlichen Austausches, wie Arendt in einem Fernsehinterview mit Günter Gaus äußert. Somit argumentiert Arendt für die Verwurzelung der menschlichen Humanität<sup>157</sup> im Gemeinsinn, auf dessen Abwesenheit in der russischen Gesellschaft mit Boris Dubin hingewiesen wurde und die auch ČISTYJ ČETVERG artikuliert. Einerseits vermag

154 „Unter dem *sensus communis* aber muß man die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d. i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluß haben würde. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer, nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile hält, und sich in die Stelle jedes andern versetzt, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurteilung zufälliger Weise anhängen, abstrahiert: [...]“ (Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 214.)

155 Hannah Arendt: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, aus d. Engl. v. Ursula Ludz. München: Piper 2006, S. 140.

156 Arendt: *Übungen zu Problemfeldern*, S. 300.

157 „Wenn wir den Sinn verloren haben, durch den unsere fünf animalischen Sinne sich einer Menschenwelt fügen, die uns allen gemeinsam ist, so bleibt vom menschlichen Wesen in der Tat nicht mehr viel mehr übrig als die Zugehörigkeit zu einer Tiergattung, die sich von anderen Tiergattungen nur dadurch auszeichnet, daß sie es vermag, Schlussfolgerungen zu ziehen.“ (Arendt: *Vita activa*, S. 360.)

die verflüchtigende, nicht funktionierende Kommunikation in Form von abgehackten Sätzen oder verhallenden Gesprächsfetzen, die nirgendwoher zu kommen scheinen und an keinen gerichtet sind, diese These zu erhärten. Andererseits verweisen die ebenso abgehackten Radionachrichten auf die Existenz eines Phantom-Gemeinsinns, der seine Funktionalität längst eingebüßt hat und eine Parallelrealität beschreibt.

## 5 Macht und Identität

Im Hinblick auf den Soldatentypus in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG möchte ich mich im Folgenden dem Zusammenhang von Identität<sup>158</sup> und Macht zuwenden und fragen, unter welchen Bedingungen Repression von Menschen akzeptiert wird.

158 Das Problem der Identität lässt sich im Hinblick auf die Darstellung im Film zunächst in der Annahme eines authentischen Selbstseins verorten, das konstant und fortdauernd ist. Hannah Arendt argumentiert mit Sprunghaftigkeit und Diskontinuität des Bewusstseins als unzuverlässiger Verortung der Identität. „Das Bewusstsein ist wesentlich sprunghaft und ohne Kontinuität. Die Verwandlung oder Verfälschung des Gedächtnisses in das Bewusstsein schneidet den Umgang, die Kommunikation des Menschen mit der Welt ab und ist darum das Zeichen der Isoliertheit des Individuums oder besser: des Gefangenseins des Individuums in sich selbst. Bewusstsein aber könnte auch ein einziges Individuum haben, wenn es ganz ohne seinesgleichen zu leben gezwungen wäre.“ (Hannah Arendt: *Denktagebuch. 1950–1973*, Bd. I. München / Zürich: Piper 2002, S. 104.) Arendts handlungstheoretischer Begriff der Identität ist von seiner politischen Dimension dominiert und gründet auf der grundsätzlichen Wandelbarkeit des Selbst, das in der „Veränderlichkeit und Unbestimmtheit [...], Menschlichkeit aller Menschen“ im Handeln und Sprechen zum Ausdruck kommt. (Dies.: Philosophie und Politik. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41,2 (1993), S. 381–400, hier S. 390). Erst in der Beziehung zum Anderen erreichen die Menschen ihre Identität, „ihre volle Wirklichkeit als Menschen, weil sie nicht nur *sind* [...], sondern *erscheinen*.“ (Ebd., Herv. i. Orig.) Die Öffentlichkeit und die Umwelt seien für die Identität konstitutiv: „Meine Identität ist an meine Erscheinung und damit an die Anderen, denen ich erscheine, gebunden. Mein Selbst qua Identität empfangen ich gerade von Andern.“ (Dies.: *Denktagebuch. 1950–1973*, Bd. II, S. 734.) Somit fragt Arendt, wenn sie nach Identität fragt, nach einem ‚Wer‘, einer Äußerlichkeit des Selbst, und umgeht damit konsequent die Frage nach der Substanz, also die Frage nach einem ‚Was‘, die bei Michel Foucault zu dem paradigmatischen ‚Tod des Subjekts‘ führte. Foucault diagnostiziert innerhalb seiner Subjekttheorie eine Normierungsmacht, die über „Machtverhältnisse [...] in die Tiefe der Körper materiell ein[dringt], ohne von der Vorstellung der Subjekte übernommen zu werden.“ (Michel Foucault: Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. Gespräch mit Lucette Finas, aus d. Franz. v. M. Metzger. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 104–117, hier S. 109). Das Subjekt ist insofern ‚tot‘, als es sich als leere Hülle erweist, die stets durch die Machtpraktiken der Zeit, in der sie existiert, gefüllt und hervorgebracht wird. Foucaults Subjekt ist durch eine Durchsichtigkeit gekennzeichnet: „die Subjektivierung der Menschen, das heißt ihre Konstituierung als Untertane/Subjekte“ (Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, S. 105.), und damit an eine unfreiwillige, sprich nicht selbst gewählte Identität angeketten. „Diese Form von Macht wird im unmittelbaren Alltagsleben spürbar, welches das Individuum in Kategorien einteilt, ihm seine Individualität aufprägt, es an seine Identität fesselt, ihm ein Gesetz der Wahrheit auferlegt, das es anerkennen muss und das andere in ihm anerkennen müssen. Es ist eine Machtform, die aus Individuen Subjekte macht.“ (Foucault: *Das Subjekt und die Macht*, S. 246.) Denn konstituiert wird stets im Hinblick auf eine Norm, die zumeist unreflektiert bleibe. Gerade in der Anwendung auf ein dokumentarfilmisches Bild und seine Rezeption, in dem die Wahrnehmungsfähigkeit der Wahrheit eines Menschen, einer Zeit oder eines Ortes mit der Ausdruckskraft eines Autors kulminieren, erweist sich Hannah Arendts Formulierung der Identität, die im Handeln begründet liegt, das eine Öffentlichkeit und eine Gemeinschaft voraussetzt und erst in der Differenzierung von anderen und durch andere möglich wird, am brauchbarsten für meine Arbeit.

Bernd Simon arbeitet in seinem Aufsatz „Identität und Macht“<sup>159</sup> den grundlegenden Zusammenhang zwischen Macht und Identität heraus und weist auf die rudimentäre Bereitschaft der Menschen hin, Repressionen und Herrschaft um einer sozialen Existenz willen zu akzeptieren, die in der kollektiven Identität ihre Erfüllung erfährt. Simon geht den sozialpsychologischen Prozessen der Selbstkategorisierung und kollektiven Identifikation nach, die jede Macht-Ohnmacht-Beziehung begründen.

Kollektive Identitäten stehen, ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Selbstkategorisierungen, nicht für sich: Zum einen entfalten sie sich erst im Vergleich und in (meist bewerteter) Abgrenzung zu anderen kollektiven Identitäten.<sup>160</sup>

Foucault wandte sich in seinen Arbeiten ebenso dem identitären Kern einer Machtbeziehung zu.<sup>161</sup> Die Frage nach dem Selbst von Rastorguevs Soldaten ist somit weder in der ausformulierten Opposition zum Anderen, zum Feind: dem Tschetschenen, der bekämpft werden soll, noch in seiner Abgrenzung von der Macht entschieden zu beantworten. Simon präzisiert,<sup>162</sup> dass die der kollektiven Identität zugrunde liegende psychologische Gruppenbildung keineswegs notwendigerweise interessengeleitet sei oder der Befriedigung von Bedürfnissen der Gruppe diene. Die soziale Existenz, das Gefühl der Einheit und

159 Bernd Simon: Identität und Macht. Wann und warum Repression akzeptiert wird. In: *Ost-europa*, 8/2014, S. 63–72.

160 Ebd., S. 66.

161 Foucault thematisierte in nahezu all seinen Schriften vorrangig die Problematik der Subjektivität, genauer der Konstitution von Subjektivität, die eine Identität konstituiert, z. B.: „Es ging mir nicht darum, Machtphänomene zu analysieren oder die Grundlagen für solch eine Analyse zu schaffen. Vielmehr habe ich mich um eine Geschichte der verschiedenen Formen der Subjektivierung des Menschen in unserer Kultur bemüht. Und zu diesem Zweck habe ich die Objektivierungsformen untersucht, die den Menschen zum Subjekt machen. [...] Das umfassende Thema meiner Arbeit ist also nicht die Macht, sondern das Subjekt.“ (Foucault: *Subjekt und Macht*, S. 240.) Im Gegensatz zu Hannah Arendt hat die Subjektivität nach Foucault nicht primär mit Beziehungen zu den Mitmenschen zu tun, sondern vorrangig mit der Beziehung zu sich selbst (Michel Foucault: *Die Sorge um die Wahrheit*, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 226–238, hier S. 226). Die Vorstellung eines souveränen Subjekts lehnt Foucault jedoch ab. Subjektivität als spezielle Form der Individualität hat für ihn damit zu tun, dass, erstens, ein Individuum der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; zweitens, dass es durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist (ders.: *Subjekt und Macht*, S. 245). Entwicklungsmöglichkeit besteht nach Foucault in dem ehrlichen Umgang mit sich selbst, der den jeweiligen Zusammenhang zwischen Selbstkonstitution und gegebenen äußeren Verhältnissen transparent macht.

162 Vgl. Simon: Identität und Macht.

Zugehörigkeit zu den ‚guten‘ Heimatverteidigern rechtfertigen jene Entbehrung und Fügsamkeit.

Innerhalb meiner Fragestellung nach der filmischen Konstruktion des Protagonisten stellt sich über die Frage der Selbstkategorisierung hinaus auch die Frage nach der Fremdkategorisierung. In welchem Maße wird die eigene Selbstkategorisierung beeinflusst, wenn von außen permanent über das Selbst verfügt wird, wenn es eingeordnet wird durch Familie, Schule und Ausbildung, Armee etc., und was davon vermag der dokumentarische Blick zu thematisieren?

Selbst Leben und Tod können verschiedene Bedeutungen durch die jeweilige kollektive Identität bzw. die ihr immanenten Bedeutungskonstruktionen erhalten. Dabei verlassen sie die Ebene des Faktischen zugunsten der Behauptung, der Konstruktionscharakter kommt zum Vorschein. Das vorgegebene fiktionale Metanarrativ wird in der Szene reproduziert und bedarf bestimmter Akteure bzw. Protagonisten, um als sinnvoll und vollständig empfunden zu werden. Die Wechselbeziehung zwischen dem Narrativ, in dem die Selbst- und Fremdkategorisierung abläuft, in dem Menschen in ‚Freunde‘ und ‚Feinde‘ aufgeteilt und Machtstrukturen wirksam werden, muss auf die Frage hin untersucht werden, in welcher Weise von ihm auch die Konstruktion des dokumentarischen Helden bzw. Protagonisten<sup>163</sup> im konkreten Film betroffen ist.

163 Beispielsweise ist der russische Roman des 19. Jahrhunderts eine stete Formulierung dieser Frage der ‚Rollenvergabe‘, die ohne gewisse Leitmotive nicht auskommt. Zu erwähnen ist das wiederholt auftauchende Motiv des ‚überflüssigen Menschen‘ oder später des ‚kleinen Menschen‘. Letzteren hat Pëtr L. Vajl, ein russisch-amerikanischer Journalist und Schriftsteller, besonders treffend in *Svoboda – točka otsčeta. O žizni, isskustve i o sebe* beschrieben: „Маленький человек из великой русской литературы настолько мал, что дальнейшему уменьшению не подлежит. (Изменения могли идти только в сторону увеличения. Этим и занялись западные последователи нашей классической традиции. Из нашего Маленького человека вышли разросшиеся до глобальных размеров [...] герои Кафки, Беккета, Камю [...].) Советская культура сбросила башмачкинскую шинель — на плечи живого Маленького человека, который никуда, конечно, не делся, просто убрался с идеологической поверхности, умер в литературе.“ (Pëtr L. Vajl: *Svoboda – točka otsčeta. O žizni, isskustve i o sebe*. Moskva: Aстрel', Corpus 2012) „Der kleine Mensch aus der großen russischen Literatur ist so klein, dass man ihn nicht kleiner kriegt. (Veränderungen konnten nur in Richtung Vergrößerung erfolgen. Das haben auch die westlichen Nachfolger unserer literarischen Tradition vorgenommen. Aus unserem kleinen Menschen sind bis zu globalen Größen ausgewachsene Helden Kafkas, Becketts, Camus' [...] hervorgegangen.) Die sowjetische Kultur hat den Bašmančikovs Mantel auf die Schultern des lebendigen Menschen abgeworfen, der natürlich nirgendwohin verschwunden ist, bloß verschwunden ist er von der ideologischen Oberfläche, gestorben in der Literatur.“ Nicht nur im Film *СИСТЫЙ ЧЕТВЕРГ*, auch in der gesamten Ästhetik Rastorguevs, in der darin enthaltenen Charakterzeichnung, finden sich in mehr oder weniger abgewandelter Form eben sowohl diese Charaktere als auch diese Leitmotive (vgl. z. B. die Platzierung der Menschen in den Halbtotalen – sie ‚rutschen‘ förmlich nach unten).

Konkreter kann diese Form von Macht als eine im russischen Kulturraum existierende, erfundene Realität beschrieben werden, die, ohne Rücksicht auf Fakten oder klar auftretende Widersprüche, Anerkennung einfordert. Wenn Menschen versuchen, innerhalb dieser fiktiven Konstruktion von Realität ihren Platz zu finden, eine sinnvolle Rolle in der sozialen Existenz zu erlangen, geraten sie unwillkürlich in Konflikt mit ihren Wahrnehmungen und Bedürfnissen oder ordnen diese nach Möglichkeit der Fiktion unter.<sup>164</sup>

Boris Makarenko, ein russischer Politikwissenschaftler, spricht gar von einer „tiefen Schizophrenie“<sup>165</sup> der russischen Gesellschaft:

Die Besonderheit Russlands – sowie einiger seiner Nachbarstaaten – besteht in dem besonders scharfen Widerspruch zwischen dem hohen sozioökonomischen, kulturellen und dem Bildungsniveau und dem archaischen Charakter der politischen Kultur und der sozialen Beziehungen. Diese entsprechen einer ganz anderen historischen Stufe.<sup>166</sup>

Es bleibt zu fragen, mit welchen filmischen Mitteln sich der konkrete Dokumentarfilm innerhalb dieses psychosozialen, geschichtlichen Kontextes zu seinen ästhetischen Aussagen vorarbeitet.

Bernd Simon geht in seinen Überlegungen weiter und fragt über die Verteilung der Machtmittel hinaus auch nach der tieferen Grundlage der Macht – nach dem ihr zugrunde liegenden Identitätsmodell, das ganz im Sinne des produktiven Machtverständnisses Foucaults ist. Freiheit und Handlungsspielräume seien demnach ebenso in Machtverhältnisse eingebettet wie Zwang und Gewalt. In Foucaults Theorie könne Macht nur „über freie Subjekte ausgeübt werden“<sup>167</sup>. Da Soldaten in diesem Sinne keine freien Subjekte seien<sup>168</sup> (einige russische

164 In seinem Roman *Čisla* verarbeitet Viktor Pelevin auf zynische Art und Weise die Leidenschaft des russischen Menschen sowie seine Bereitschaft, eine Fiktion für *real* zu halten. Lev Gudkov unterstellt dem Autor gar einen parasitären Umgang mit den kollektiven Traumata der postsowjetischen Menschen. Bemerkenswert erscheint das Vorhandensein einiger Bestandteile der fiktiven Pelevin'schen Szenerie (die Szene spielt ebenfalls in einem Zugwaggon) in Rastorguevs Dokumentarfilm, in der Putin im Fernsehen die Macht und Stärke Russlands anpreist. Vgl. Viktor Pelevin: *Čisla*. In: Ders.: *Dialektika perechodnogo perioda is niotkuda v nikuda*. Moskva: Eksmo 2004, S. 201–202.

165 Boris Makarenko: *Repressionsindolenz. Politische Kultur und autoritäre Herrschaft in Russland*, aus d. Russ. v. Jan Wielgohs. In: *Osteuropa*, 8/2014, S. 113–120, hier S. 117.

166 Ebd., S. 115.

167 Foucault: *Subjekt und Macht*, S. 257.

168 Dagegen argumentiert Jens Warburg in seiner Veröffentlichung *Das Militär und seine Subjekte. Zur Soziologie des Krieges*. Bielefeld: transcript 2008. Warburg geht von einer Konstante aus – in jedem Krieg riskieren Soldaten ihr Leben und ihre Gesundheit, somit beleuchtet er vor diesem Hintergrund die Möglichkeiten des aktiven Handelns und des passiven Erleidens (vgl.

Historiker<sup>169</sup> sprechen vom Staat als alleinigem Monosubjekt, das in Russland über Handlungsspielraum verfüge) und das Individuum innerhalb der Armee nicht über mehrere Reaktions- und Verhaltensmöglichkeiten verfüge, könne in Bezug auf ČISTYJ ČETVERG nicht von einer Machtbeziehung die Rede sein, sondern nur von einer Gewaltbeziehung.

In dem Maße, in dem also Systeme der Ressourcenkontrolle und Zwangsmittel den Abhängigen keine wirkliche Wahl lassen, begründen sie keine Macht. Wir sollten solche Systeme dann auch bei ihrem wirklichen Namen nennen: sie sind Regime der Gewalt oder gar des Krieges.<sup>170</sup>

In *Analytik der Macht* grenzt Foucault den Sachverhalt in hilfreicher Weise ein:

Macht kann nur über „freie Subjekte“ ausgeübt werden, insofern sie „frei“ sind – und damit sind hier individuelle oder kollektive Subjekte gemeint, die jeweils über mehrere Verhaltens-, Reaktions- oder Handlungsmöglichkeiten verfügen. Wo die Bedingungen des Handelns vollständig determiniert sind, kann es keine Machtbeziehung geben. Sklaverei ist keine Machtbeziehung, wenn der Mensch in Eisen geschlagen ist [...].<sup>171</sup>

Das In-Eisen-Geschlagensein korrespondiert nicht nur visuell mit der Unterbringung der Soldaten in Zugwaggons, sondern auch mit dem vielen Metall und Rüstzeug, das sie umgibt und das Macht und Stärke signalisieren soll. Bei genauerem Betrachten der Art und Weise, wie der Film diese Attribute oder Symboliken der Männlichkeit und Aggressivität ins Bild setzt, kommt jedoch eher ein Gefühl von Schwäche, Ohnmacht oder gar Sklaverei auf. Umgesetzt wird es auf der Bildebene in Form von wiederholten und subtilen Vogelperspektiven. Was ist hier der Zweck und was sind hier die Mittel? Nutzen die Soldaten die Waffen oder werden sie durch die Benutzung von Waffe, Militärrüstung und Uniform zum klar identifizierbaren *Sklassen* eines Herrschaftssystems? Im russischen historischen Kontext wurde Sklaverei oder Leibeigenschaft und ihre späte Abschaffung

ebd., S. 9). Im Anschluss an Michel Foucault betont Warburg hingegen die Subjektivität der Soldaten. Er sieht Soldaten als Subjekte und aktiv Handelnde, denen eine Möglichkeit innewohnt, Entscheidungen zu treffen, und für die es ungeachtet der Sanktionen Nischen des Anders-Handeln-Könnens und der Verweigerung gibt.

169 Vgl. u. a. Bljacher: Archaičeskie mehanizmy legitimacii vlasti v Rossii; Makarenko: *Russkaja vlast'*; Pain: Tradicii i Kvazitradicii.

170 Simon: Identität und Macht, S. 69.

171 Foucault: Subjekt und Macht, S. 257.

oft in den Zusammenhang mit den globalen Entwicklungen der damaligen Zeit gestellt, die bis in die heutigen Diskurse reichen.

Wenn man Foucault folgt, ist die Freiheit hingegen mehr als eine Negation der Sklaverei und geht mit einer gewissen Mündigkeit einher, einer Sorge um sich und um andere.

Ich denke, dass in dem Maße, in dem Freiheit für die Griechen bedeutet, nicht Sklave zu sein, was eine von der unseren ganz verschiedene Definition ist, das Problem bereits durch und durch politisch ist. Sie ist in dem Maße politisch, in dem sie an die Bedingung geknüpft ist, nicht der Sklave anderer zu sein.<sup>172</sup>

So kann ‚frei sein‘ bedeuten, nicht seinen Gelüsten unterworfen zu sein und ein Herrschaftsverhältnis über sich herzustellen, ehe es eine übergeordnete Instanz tut.

Das Bemühen um eine Selbstführung oder Selbstbeherrschung kann es dem Menschen ermöglichen, sich als Moralsubjekt zu erschaffen, in der Gesellschaft erkannt und anerkannt zu werden. In der Antike war dies Foucault zufolge die Voraussetzung dafür, auf Augenhöhe mit anderen Menschen Beziehungen zu unterhalten:

Das *ethos* impliziert auch in dem Maße eine Beziehung zu anderen, in dem die Sorge um sich dazu befähigt, in der Polis, in der Gemeinschaft oder in den Beziehungen zwischen den Individuen den gebührenden Platz einzunehmen – sei es um ein öffentliches Amt auszuüben oder um Freundschaftsbeziehungen zu haben.<sup>173</sup>

In der Möglichkeit der Zuordnung des Selbst, der eigenen Selbstkategorisierung, liegt auch die Grundlage für eine potenziell urteils- und handlungsfähige Gesellschaft. Lev Gudkov geht diesem Zusammenhang von Selbst- und Fremdkategorisierung auf den Grund und benennt

die verinnerlichte und durch mehrere Generationen gehende Angst (was schon für sich ein ausreichender Grund wäre für jenen Zustand des zerstreuten Schweigens), aber auch die lähmende Massenschwermütigkeit, die jedes Mal eintritt, wenn ein jedermann sich in einer Eins-gegen-Eins-Situation vorfindet, gegenüber einem ihn unterdrückenden Staat. Man kann heute nicht mehr sagen, dass die Menschen „nichts“ oder „zu wenig“ über den Terror wissen, aber sie haben keine Mittel oder Fähigkeiten, sich damit zu

172 Foucault: Die Ethik der Sorge, S. 281.

173 Ebd., S. 281–282.

befassen; es entsteht kein Bedürfnis, das Geschehen zu durchdenken, denn ein moralisches Urteil würde den nächsten logischen Schritt nach sich ziehen: das Anerkennen der „Verantwortung“ der Akteure oder der sozialen Kräfte (nicht alleine das Ausfindigmachen der „Schuldigen“, sondern auch der zwingend notwendigen Einordnung dergleichen in der Kategorie „der Träger des Übels“).<sup>174</sup>

Gudkov nennt die Angst als Grund für die nicht vorhandene Fähigkeit der postsowjetischen Menschen zu einem differenzierten, urteilenden Denken. Die medialen und machtpolitischen Verdrängungstechnologien, in denen eine Beurteilung und moralische Interpretation der menschlichen Aktionen, des Tagesgeschehens und vor allem des politischen Lebens verunmöglicht wird, macht er für den fehlenden Kontext verantwortlich.

Die Frage nach dem historischen Preis der Verbrechen der Sowjetmacht (Terror, Massenrepressionen, unmenschliche Verschwendung der Menschenleben in den Friedenszeiten und in den nahezu ununterbrochenen Kriegszeit 1939–1945) wurde erfolgreich verdrängt und vergessen.<sup>175</sup>

Meine anschließenden Überlegungen berücksichtigen den Aspekt der Angst und die Tragweite seiner gesellschaftlichen Wirkungsmacht aus der Perspektive Arendts und leiten in die Gedankenwelt Jacques Rancières ein. Darin wird die Frage der Positionierung des Menschen, seines Körpers, seiner Räume, seiner Nähen und Distanzen und seiner Wir- und Ich-Zonen als eine Verknüpfung von ästhetischen Verfahren mit einer (subversiven) Politisierung der Inhalte gestellt. Der Mensch als Handelnder scheint auserzählt zu sein, er interessiert nicht mehr als Protagonist, der eine Handlung oder gar Geschichte vorantreiben könnte, sondern nur als Symptom, das von Strukturen und Netzen umgeben ist. *Ecce homo* – unbeweglich, fest, mit dem Hintergrund verwachsen, von der Zeit umspült, zutiefst mit ihr verschmolzen und beinahe nicht loslösbar vom sozialen und auch politischen Umfeld, das ihn hervorgebracht hat.

## **5.1 Zum Konzept der narrativen Identität nach Hannah Arendt – Der Mensch im Film und in der Zeit**

Um etwas über einen Menschen aussagen zu können, kommt Hannah Arendt auf die identitätsstiftende Funktion des Todes aus der Perspektive einer Historikerin zu sprechen:

174 Gudkov: Čelovek v nemoral'nom prostranstve, S. 119.

175 Ebd.

Diese Lebensgeschichte liegt vollendet und damit potentiell wie ein Ding unter Dingen erst vor, wenn sie an ihr Ende gekommen und der Träger tot ist. Das Wesen einer Person – nicht die Natur des Menschen überhaupt (die es für uns jedenfalls nicht gibt) und auch nicht die Endsumme individueller Vorzüge und Nachteile, sondern das Wesen dessen, wer einer ist – kann überhaupt erst entstehen und zu dauern beginnen, wenn das Leben geschwunden ist und nichts hinterlassen hat als eine Geschichte.<sup>176</sup>

Die Perspektivierung einer Geschichte bedarf stets eines Ichs als Handelnden oder Erleidenden, der nicht *eine* Geschichte, sondern *seine* einmalige Lebensgeschichte erzählt und damit sein Selbst, seine Identität konstituiert, als eine unter vielen. Hingegen bleibt das aus Angst Verdrängte und Vergessene, das Verschwiegene,

das Nichtmitgeteilte, das Nichtmitteilbare, das, was niemandem erzählt wurde und auf niemanden Eindruck machte, das, was nirgends eingeht in das Bewußtsein der Zeiten und ohne Bedeutung in dem dumpfen Chaos des unbestimmten Vergessen versinkt, [...] verdammt zur Wiederholung.<sup>177</sup>

Arendt äußert dies im Hinblick auf die anonymisierende Geschichte der Vielen, wie sie ein offizielles und deshalb nivellierendes Geschichtsnarrativ<sup>178</sup> formuliert.

Jedoch ist diese narrative Identität durch eine Paradoxie gekennzeichnet – einerseits kann „kein Mensch [...] sein Leben gestalten oder seine Lebensgeschichte hervorbringen, obwohl ein jeder sie selbst begann, als er sprechend und handelnd sich in die Menschenwelt einschaltete“<sup>179</sup>, da es stets eines Gegenübers, eines Anderen bedarf, auf den die Narrativität oder Handlung ausgerichtet ist. Andererseits ist die Subjektivität eines Erzählers und seine Perspektivierung nicht von der Hand zu weisen, weil sie individuell Erfahrenes und zu Erwartendes im Gegenwärtigen verbindet.

176 Arendt: *Vita activa*, S.242.

177 Hannah Arendt: *Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. München: Piper 1995, S. 104–105.

178 Die Perfidie und den Kampfgeist, die Monopolstellung und Deutungshoheit auf dem Feld der Geschichte um jeden Preis zu verteidigen, brachte die Aktion der russländischen Gruppierung *Nasí* zum Ausdruck. Sie verliehen den sogenannten Goebbels-Preis an Historiker und Journalisten, die eine Lesart des Zweiten Weltkrieges vorstellen, die von der in Russland üblichen Lesart abweicht.

179 Arendt: *Vita activa*, S.227.

Die wirkliche Geschichte, in die uns das Leben verstrickt und der wir nicht entkommen, solange wir am Leben sind, weist weder auf einen sichtbaren noch einen unsichtbaren Verfasser hin, weil sie überhaupt nicht verfasst ist.<sup>180</sup>

Politisches Potenzial der narrativen Identität liegt in der Errettung der flüchtigen Ereignisse vor dem Vergessen. Somit fungieren Filme als öffentliche Erzählräume, sofern sie auf die raue und nicht homogene Konsistenz der Geschichten verweisen, die keinesfalls als gegeben und selbstverständlich vorausgesetzt werden können.

Irina Ščerbakova<sup>181</sup> geht den Prozessen der Erinnerung und des Vergessens in der russischen Gesellschaft auf den Grund und verdeutlicht die Folgen des versiegten Generationendialogs innerhalb der Familiengeschichten.

Außerdem führt auch die Erinnerung von Zeitzeugen nicht zum Verständnis von Ursachen, Folgen und Zusammenhängen. Und die Erinnerung muss keineswegs immer zur Wiederherstellung der historischen Wahrheit oder zu einem vertieften, komplexen Bild der Vergangenheit beitragen. Vielmehr ist diese Erinnerung oft sogar gerade eine Quelle der Sowjetmythologie („Mein Großvater hat gesagt, dass unter Stalin alles gut war, dass wir ohne Stalin den Krieg nicht gewonnen hätten, dass sie Stalins Namen riefen, wenn sie angriffen“). Kriegserinnerungen werden heute kaum noch unmittelbar, sondern häufig durch das Prisma der Brežnev-Zeit weitergegeben. Dies verschiebt den Blickwinkel erheblich und erklärt die Deformationen, auf die wir bisweilen im Bewusstsein vor allem junger Menschen stoßen. In den 1970er Jahren wurde das Klischeebild des Krieges geformt, das bis heute in den Medien, vor allem im Fernsehen, lebendig ist: das gute Leben im Frieden, plötzlich der heimtückische Überfall des

180 Ebd., S. 231.

181 Irina Ščerbakova: Wenn Stumme mit Tauben reden. Generationendialog und Geschichtspolitik in Russland, aus d. Russ. v. Christiane Körner. In: *Osteuropa*, 5/2010, S. 17–25, hier S. 21. „In Umfragen der vergangenen Jahre nannten die meisten Menschen als wichtigstes Ereignis in der Geschichte Russlands im 20. Jahrhunderts den Großen Vaterländischen Krieg, danach folgt – mit großem Abstand – Gagarins Flug ins All. Nach Stalins Rolle in der Geschichte Russlands gefragt, assoziierten ihn mehr als 40 Prozent mit dem Sieg im Krieg und nur zehn Prozent mit Terror und Repressionen. Aus der Erinnerung an den Krieg fällt also all das heraus, was nicht zum Mythos des Sieges passt: der große Terror von 1937/38, der kurz vor Kriegsausbruch auch die Offizierselite der Roten Armee dezimierte; Stalins schwere Fehlentscheidungen zu Kriegsbeginn und die brutalen Methoden der Kriegsführung, die Millionen von Soldaten das Leben kosteten; die Deportation ganzer Völker, die der Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht beschuldigt wurden; die grausame Behandlung von den aus deutscher Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten Soldaten und ehemaligen Zwangsarbeitern; die blutige Niederschlagung von Befreiungsbewegungen in Osteuropa der Nachkriegszeit und vieles mehr.“ Vgl. dazu auch Boris Dubin: Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerung als Sehnsucht an die Brežnev-Ära, aus d. Russ. v. Christian Hufen / Volker Weichsel. In: *Osteuropa*, 4–6/2005, S. 219–233.

Feindes, dann die prächtigen Jünglinge und Mädchen, die nicht umkommen, sondern ‚ihr Leben opfern‘. Dieses romantisierende Kriegsbild, das sich durch viele Filme, Romane und durch die Memoirliteratur zieht, dient bis heute dazu, Erlebtes zu verdrängen und unbewältigte Traumata zu verhüllen.<sup>182</sup>

Es reicht nicht, dass Faktizität und Tatsachenwahrheit per se sehr zerbrechlich sind, denn in einer derart gespaltenen Gesellschaft wie der postsowjetischen bügelt ein propagandistischer Konsens alle Narben und Unebenheiten weg, kleistert alle Zäsuren zu. Aus einer derart fragmentierten und widersprüchlichen Erinnerung einer Familie und ohne einen gemeinsamen sozialen und historischen Kontext ergeben die Puzzlesteine in den seltensten Fällen ein vollständiges Bild. Die narrative Identität, die weit über die Erzählung des Vergangenen hinausweist, wird aufgrund eines unvollständigen und wenig glorreichen, dafür real erlebten Nährbodens auf dem künstlichen Substrat eines Mythos errichtet. Erfahrenes und Erwartetes werden narrativ im ewigen Rückblick auf Vergangenes gesichert, weil sich im Gegenwärtigen kaum eine Basis findet, um Menschen zu verbinden.

Und diese unfassbare Zahl von Menschen, die in Massengräbern oder auch ohne Grab verwest sind oder manchmal auch beerdigt wurden, oft ohne Erinnerung und Namen, sind eine mächtige Ressource, um in der Gegenwart stets in ihrem Namen zu sprechen. Denn die gegenwärtigen Soldaten haben keine Stimme, keine Sprache, und wenn sie eine Gegenwart hatten, dann ist sie zum Zeitpunkt der Filmrezeption bereits verstrichen. Welche narrative Identität kann auf dem Boden eines Massengrabes entstehen – eines Massengrabes, das reale Gräber durch monströse Mahnmale ersetzt und zugleich fortlaufend die Existenz und damit auch den Tod negiert?

Durch diese Einordnung erscheinen die Bilderwelten beider Regisseure, über die vordergründigen Thematiken ihrer Filme hinaus, ganz anders greifbar. Loznitsas *BLOKADA* versucht, dem menschlichen Grauen des Vergessens, aber auch dem falschen Kult, etwas entgegenzusetzen. Die Geister kommen in der szenischen Arbeit *IM NEBEL* zum Vorschein. Während in seinem Film *POLUSTANOK* die Zeit zum Halten gekommen ist, Handlungen und Ereignisse bzw. Ansätze zu deren Interpretation gänzlich ausgeklammert werden – das Stationshäuschen beispielsweise schwebt in der Zeit, ist zeitlos –, herrscht in Rastorguevs *ČISTYJ ČETVERG* durch die reichhaltigen Bezüge eine Art Überfülle an Zeit. Sie tangiert sowohl Kosellecks Schichtenmodell<sup>183</sup> als auch Marc Augés Idee vom Übermaß an Zeit und Raum als Kennzeichen der Postmoderne.

182 Irina Ščerbakova: Wenn Stumme mit Tauben reden, S. 21.

183 Koselleck: *Vergangene Zukunft*.

Die rasante Montage im Prolog zu ČISTYJ ČETVERG führt wiederum zu Gegenteilem – Orientierung in der Zeit fehlt, und der Zug selbst, der symbolisch und visuell mit einer Bewegungsenergie aufgeladen ist, löst diese Erwartung nicht ein – es bewegt sich nichts, und wenn doch, dann nur im Kreis. Zeitlich und räumlich auseinanderliegende Augenblicke, das Ereignis selbst (Tod der Soldaten), die Schlacht (abstrakt visualisiert mit Realtoncollage) und die Trauer der Soldatenmütter (Porträts) werden zu einer Interpretationsfläche vereint – zu einer *Einheit* dessen, *was war, was ist und was sein könnte*. Sowohl die Tränen der Mütter als auch fragende oder misstrauische Blicke der Soldaten wandeln sich vor laufender Kamera aus der nackten Präsenz der individuellen, erinnerten Erfahrung, die der Zuschauer nie zu sehen und zu spüren bekommt, durch den filmischen Figurationsprozess, der dramatisiert und verdichtet, in etwas radikal Neues. Die Menschen, ihre Emotionen und ihre Aussagen werden zum figurativen Element einer filmischen Anordnung. Die persönliche, unausgesprochen gebliebene Erfahrung eines Einzelnen wird zum gestalteten, in Worte und in Bilder überführten Gedenken. Ein staatlich verordnetes Narrativ mit der Heroisierung des Krieges, Verklärung der Helden und Verschweigen der Opfer kollidiert mit der verdrängten Ohnmacht und trifft auf den sehnlichsten Wunsch zu vergessen. Aus diesem Zusammenprall entsteht etwas Neues, oder wie Boris Dubin schreibt „eine Autobiographie kommt nicht zustande. Sie zerfällt in Bedeutungsfetzen, Sprachscherben, Bruchstücke von Klischees aus verschiedenen Subsystemen der Gesellschaft“.<sup>184</sup>

Ein schwer greifbarer Mensch, auf Funktionen und Handgriffe reduziert, dominiert in den ausgewählten Filmen. Auf das Verschwinden des Individuums als einen Trend der Kinosprache der Zeit hat Michail Jampol'skij in seinem Artikel „Kinematografischer Mensch. Anmerkungen über Kinosprache und Anthropologie“ hingewiesen.<sup>185</sup> Jampol'skij schreibt dort von einem „neutralen“ oder „unbestimmten“ Menschen, der unweigerlich neue Figuren der Kinosprache mit sich bringe.

Die Gleichzeitigkeit der Beobachtung, die durch die Montage erzeugt wird, ihr zyklischer Charakter – Soldat A raucht, Soldat B lacht, Soldat C schläft, Soldat D kocht, Soldat E patrouilliert etc. – führen dazu, dass der Film eher visuell und

184 Dubin: Gesellschaft der Angepassten, S. 74.

185 Jampol'skij: *Образ человека и киноязык*. Jampol'skij setzt die Wandlung des Filmcharakters in der russischen Kinosprache in Bezug zum Verlauf der Geschichte – über den narrativen, zum phänomenologischen und dann zum Affektmenschen: „Der Affektmensch ist in seinem Wesen das, was man im Englischen *generic* nennt, etwas Gemeinsames, nicht mit individuellen Zügen Ausgestattetes.“ / „Аффективный человек в основе своей – то, что по-английски называется *generic* – нечто общее, не наделённое индивидуальными свойствами.“

akustisch um das Thema kreist, als tatsächlich voranzuschreiten. Seinen visuellen Höhepunkt erreicht er, wenn die Austauschbarkeit dieser ‚Namenlosen‘, das Verschlingen der Menschen durch den Lauf der Geschichte, in der Einstellung, in der ein Haufen getragener Stiefel aus einem LKW entladen wird, zum Sinnbild dieser menschenvernichtenden Maschinerie wird. Thematisch dient der Krieg in Tschetschenien der Charakterisierung der Soldaten und ihres Lebensumfeldes. Seine historischen Hintergründe und Implikationen, seine Daten und Fakten bleiben jedoch unwesentlich. Insofern ließe sich schlussfolgern, dass diese Unbestimmtheit oder Gesichtslosigkeit des Protagonisten sich auch auf die faktische Information bzw. den dokumentarischen Anspruch, dem Geschehen in jeder Hinsicht möglichst realistisch, faktentreu und detailreich nachzukommen, ausdehnt und Akzente der Kinogenres verschiebt.

All das kündigt, wenn auch keinen Paradigmenwechsel, so doch ein Bröckeln des ‚repräsentativen Regimes‘ an, an dem Rancière *die Wirksamkeit von Kunst* befragt und die auf Dokumentarfilmästhetik angewandt werden kann.

Das Modell betrifft also nicht die moralische oder politische Gültigkeit der Botschaft, die vom repräsentativen Diskurs übermittelt wird. Es betrifft dieses Dispositiv selbst. Der Riss in ihm lässt durchscheinen, dass die Wirksamkeit von Kunst nicht darin besteht, Botschaften zu übermitteln, Modelle oder Gegenmodelle des Verhaltens vorzugeben oder zu lehren, wie man Repräsentationen entziffern kann. Sie besteht zuerst aus Anordnungen von Körpern, aus Abtrennungen von singulären Räumen und Zeiten, die Weisen des Gemeinsamseins oder des Getrenntseins bestimmen, des Gegenüber- oder Inmittenseins, des Außen- oder Innenseins, des Nah- oder Fernseins.<sup>186</sup>

Übertragen auf den vorliegenden Dokumentarfilm und auf den unausgesprochenen Anspruch der Authentizität und Repräsentativität im Dokumentarischen, überführen Rancières Gedanken die Filmanalyse auf eine andere Ebene, auf der der Autor weder dem einen noch dem anderen Anspruch zu entsprechen versucht. Vielmehr erzählt er vom Gegenwärtigen, belässt Stimmen, Blicke und Farben in ihrer Brüchigkeit und fordert die Zuschauenden heraus, den eigenen Referenzrahmen stets neu zu justieren – nicht im Sinne einer Lösung, sondern einer fast greifbaren Anschaulichkeit und zeitgleichen Unübersetzbarkeit der fremden Erfahrung.

186 Jacques Rancière: Die Paradoxa der politischen Kunst. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 63–99, hier S. 68.

## 5.2 Das Fantastische in ČISTYJ ČETVERG

Im Hinblick auf diesen bezeichnenden Umgang mit der eigenen Vergangenheit lassen sich sowohl die Kamerasprache als auch die dramaturgischen und gestalterischen Mittel des Films entschiedener interpretieren. Das Verhältnis, nicht allein zur eigenen Vergangenheit, ist sehr spezifisch – Maria Stepanova geht beispielsweise in ihrem Artikel „Vorausgesetzt man lebt“ auf existenzielle Implikationen der Haltung ein, dass die faktische Substanz der Vergangenheit stets einer Aktualität der politischen oder privaten Interessen untergeordnet wurde.<sup>187</sup> Die Logik der Verdrängung/des Vergessens oder die Logik der Schuld und ihrer Verarbeitung, die Gudkov soziologiegeschichtlich herausarbeitet, greifen ebenso nur Facetten dieses Phänomens auf. In Rastorguevs dokumentarischer Filmarbeit in der Putin-Sequenz wird genau dieser fiktive, unwahre Charakter der offiziellen Realität erkennbar, der keine Konfrontation anstrebt, sondern sich mit einer Selbstverständlichkeit entfaltet, sodass sich eine Nähe zum Fantastischen, sogar eine Verschmelzung mit der Fiktion stattfindet.

Das Ausweichen vor der Realität ist also jener ungeschmückte Realismus der ersten Reihe, die Attraktion des Autorenmates. [...] Also das russische Unglaubliche sowie das russische Wahrscheinliche sind zutiefst innere Schöpfungen, denen es nur in seltenen Fällen gelingt, sie in ein passendes Kleid zu stecken, um sie für die Außenwelt zu verpacken. Das sagt zwar recht wenig über die Bücher aus – dafür aber viel über die Beschaffenheit der Realität, mit der die kyrillischen Buchstaben zu tun haben und über die, für die sie vorgesehen sind. [...]

Es gibt ein Empfinden, dass die hiesige Realität von einer ungeschriebenen Konvention ausgeht, die unsichtbar und unklar für den Außenstehenden ist, dafür aber klar für jene, die in ihrem Sinnraum leben.<sup>188</sup>

187 Maria Stepanova: Predpolagaja žit'. In: *Colta*, 31.03.2015. <http://www.colta.ru/articles/specials/6815> (Zugriff am 12.09.2021).

188 Ebd.: „Уклонение от реальности, выходит, и есть самый сермяжный реализм – реализм первой полосы, аттракцион авторской смелости. То есть русское невероятное, оно же русское вероятное – это настолько внутренний продукт, что редко удается подыскать приемлемый сарафан, чтобы упаковать его для внешнего мира. Это мало что говорит о самих книгах – зато очень много об устройстве реальности, с которой приходится иметь дело буквам кириллицы и тем, для кого они предназначены. Есть ощущение, что здешняя реальность исходит из чего-то вроде неписаной конвенции, часто невидимой и невнятной для внешнего наблюдателя, зато ясной тем, кто живет в этом смысловом пространстве.“

Die Verzauberung der Vergangenheit und die stete Möglichkeit ihrer Veränderung geht mit einer tiefen und persönlichen Involviertheit der heute lebenden Menschen in sie einher.

Im Zusammenhang mit der Ausbildung von Identität und dem dazugehörigen Urteilsvermögen kann die Sprachlosigkeit der Soldaten im Film auch als Unwille bzw. Unfähigkeit am Leben teilzunehmen, als eine Art Stumpfsinn und Teilnahmslosigkeit, als Loslösung von der Wirklichkeit gedeutet werden.

Insofern ist der Vorgriff Putins, das Wesen des richtigen und falschen Soldaten, Bürgers etc. zu definieren, von einer klar erkennbaren Intention getragen – die kollektive Identität und das vermeintliche Wohlergehen des Staates werden als Mobilisierungsplattformen eingesetzt, in denen der Wert des Lebens eines Einzelnen vollkommen nivelliert ist. Die Strategie setzt nicht allein die Tradition der Jahre der kommunistischen Diktatur fort. Dass Rastorguev aus einem recht langen Interview ausgerechnet diese Sätze zu einer monolithischen Aussage montiert, verdeutlicht auch seine mögliche Aussageabsicht, auf diesen politischen Zusammenhang sowie auf seine apathische, lethargische Rezeption hinzuweisen. Der Eindruck einer ‚Nicht-Kommunikation‘, die vom Regisseur montiert bzw. inszeniert ist, kann ein Gefühl von einem versuchten Gespräch zwischen zwei Verletzten erzeugen, die ein gemeinsames Trauma teilen müssen. Es ist das Trauma der breiten Masse der postsowjetischen Menschen, die das sowjetische Erziehungssystem und das Geschichtsverständnis mit den daraus resultierenden überall verstreuten Mikrotraumata mit ihrer persönlichen Anamnese / Krankheitsgeschichte in Einklang bringen müssen.<sup>189</sup>

Innerhalb eines Dokumentarfilms bekommt die spezifische Erfahrung des Opfers (toter Soldat), des Täters (politische Willkür, Schicksal, Putin persönlich) oder auch der Zeugen (Mütter, Hinterbliebene) unter anderem den Status einer Auto-zenposition, die die Perspektive vorgibt, unter der das Geschehene gedacht und erinnert wird bzw. von dem ausgehend die Gegenwart wahrgenommen wird.

Der angerissene Zusammenhang zwischen Macht, Identität, Selbst- und Fremdkategorisierung berührt nicht allein die Gegenwart, die dem Dokumentarfilmregisseur als Material vorliegt, er berührt beinahe alle Punkte der russischen Geschichte von 1917 bis in die Gegenwart. Jeder geschichtliche Augenblick innerhalb des russischen und postsowjetischen Kulturraums gerinnt zu einem

189 Vgl. Alexijewitsch: *Secondhand-Zeit*. Die Autorin hat mit Zeitzeugen gesprochen, die ihre Erinnerungen und Erfahrungen im Krieg, während der Belagerung, im Lager mit ihr teilen. Sie bezeichnet die sowjetische Zivilisation als „Zivilisation des Leides“ und ihre Gesprächspartner als Zeugen und Teilnehmer zugleich. Swetlana Alexijewitsch erhält Friedenspreis. In: *Stern*, 11.10.2013. <https://www.stern.de/kultur/buecher/auszeichnung-fuer-weissrussische-autorin-swetlana-alexijewitsch-erhaelt-friedenspreis-3309274.html> (Zugriff am 16.12.2022).

Bündel von Konfliktversionen mit einem ausgesprochen narrativen, ja beinahe künstlerischen Gehalt; ihr faktischer Ursprung wird zur Frage der politischen Interpretation. Die Soldaten in Rastorguevs Film sind Enkelkinder der Henker und Opfer, die Rollenvergabe ist nicht abgeschlossen. Im Gegensatz zur versuchten intensiven Aufarbeitung der Kriegs- und Schuldvergangenheit der Deutschen gibt es in der russischen bzw. sowjetischen Geschichte keinen Bereich, der nicht spekulativ und problematisch wäre, was den akzeptierten gesellschaftlich Konsens und was Opfer, Täter, Schuld wie auch Verantwortung für all die Kriege und all die gesellschaftlichen Experimente angeht, die auf dem Territorium der Sowjetunion durchgeführt wurden. Im Dokumentarischen entstehen dadurch unweigerlich Fragen nach eben diesem künstlerischen Bewusstsein in der russischen Kultur, das so maßgeblich an der Herstellung jener parallelen Realität beteiligt ist und das die Nachfrage nach der *faktischen* Realität oft erst gar nicht aufkommen lässt. Diese schöpferische Funktion des Bewusstseins hat ein Metanarrativ mit eigenem Regelwerk und der dazugehörigen Symbolik und Sprache erzeugt, das von der breiten Masse der Menschen als unhinterfragbare *Wahrheit* akzeptiert wird. Innerhalb von diesem Regelwerk muss oder darf der Dokumentarfilm sich gegen Alternativen behaupten.

### **5.3 Die Verortung des Menschen innerhalb des Narrativs der Bildkadrage: die symbolische Befrachtung der Bilder**

Die Symbolik der Motive, innerhalb derer der Soldat aufgespannt ist, den Befehlen Folge leistet, ist in ČISTYJ ČETVERG sehr dominant. Der Mensch fungiert in diesem Setting als Futter, als kleines Rad im Getriebe, das die große Maschine am Laufen hält. Die Bilder zeigen nicht nur eine Kriegsmaschinerie, deren rostige Funktionstüchtigkeit von den Zügen mit absoluter, unhinterfragbarer Notwendigkeit getragen wird, sondern auch die Rolle des Soldaten und seinen Platz innerhalb dieser Apparatur. Die Positionierung des Menschen innerhalb der Kadrage ist auffällig. Dieser ist größtenteils im unteren Drittel des Bildes zu finden, unterhalb vom stationierten Zug oder auf der Höhe der großen Wagenräder.

Das dem ganzen Filmgefüge aus Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Lichtverhältnissen zugrundeliegende *System* symbolisiert den Zustand einer Gesellschaft als den eines Zuges mit der ihm innewohnenden, hier aber verhinderten Dynamik der Bewegung und des Schicksals, das darauf aus ist, den Menschen zu verschlingen. Jeden Augenblick könnte der Zug ins Rollen kommen, stets bleibt er aber stehen.<sup>190</sup> Es handelt sich dabei um einen sozialen

190 Der Zug als Motiv spielt auch in Sergei Loznitsas dokumentarischer Arbeit POLUSTANOK eine zentrale Rolle. Während dort die Menschen vergeblich auf ihn warten und er nie ankommt

Mechanismus, der als Geschichtsmaschinerie arbeitet, als Pendel, das eine unüberwindbare Bewegungsmacht und eine erschlagende Wirkung hat. Dabei scheint mir ein bereits aufgegriffener Gedanke Foucaults wiederholt relevant zu sein: Dieser unterscheidet<sup>191</sup> zwischen der in der westlichen Welt der Vergangenheit angehörenden „Vertikalmacht“ und ihrer Ersetzung durch die milde, aber nicht weniger wirksame „horizontale Macht“. In dieser „horizontalen Macht“ wird die integrative Funktion für den Menschen betont, der es bedarf, damit er sein Leben subjektiv als sinnvoll wahrnehmen kann. Berger und Luckmann ‚übersetzen‘ den Foucault’schen Gedanken<sup>192</sup> in die soziologischen Termini, die Leben und Schicksal einer Person in den Begrifflichkeiten der vertikalen und horizontalen Ebenen zu beschreiben suchen.

[...] dem Einzelnen [muss] das Ganze seines Lebens, das Nacheinander seines Weges durch verschiedene Teilordnungen einer ganzen institutionalen Ordnung subjektiv sinnhaft dargeboten werden. Mit anderen Worten: der Lebenslauf eines Individuums muss in der Abfolge all seiner institutionell vorformulierten Phasen mit einer Sinnhaftigkeit versehen werden, die das Ganze subjektiv plausibel macht. Deshalb muss eine „vertikale“ Ebene im Leben der Person die „horizontale“ Ebene der Integration und subjektiven Plausibilität der institutionalen Ordnung ergänzen.<sup>193</sup>

oder stets vorbeifährt, kommt in ČISTYJ ČETVERG der Zug niemals ins Rollen, er wird sogar umfunktioniert und als Wohnraum für Soldaten genutzt – ein dauerhaftes Einrichten in einer Übergangskulisse. In Loznitsas Arbeiten ist insgesamt eine Affinität zu Transportmitteln und mit ihnen verknüpften Ansätzen zu Handlungen oder Zuständen festzustellen. In PORTRAIT warten die Menschen auf den Bus. In MEIN GLÜCK beginnt das Unglück mit der Fahrt des Protagonisten in die russische Provinz, in IM NEBEL entwickelt sich der Plot insgesamt an der Ankunft eines Zuges, der die Protagonisten zur Aktion und zur Reaktion zwingt. Auch in DIE SANFTE wird die Protagonistin gefahren – mit dem Zug, einem Taxi, einem Auto, dann einer Kutsche, bis hin zu dem monströsen Transporter am Ende des Films, in dem sich die Gewalt gewitterartig entlädt.

191 Michel Foucault: Macht und Körper. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 74–82, hier S. 77; ders.: *Die Maschen der Macht*, S. 230–231.

192 Foucaults Kategorie einer „strategischen Intersubjektivität“ ersetzt den Legitimitäts- und auch den Rechtsbegriff von Thomas Hobbes. In seiner *Theorie der Souveränität* war für Hobbes ein Krieg dadurch beendet, dass jeder Mensch sein natürliches Recht an einen Souverän oder vielmehr an eine souveräne Instanz abgibt. Nun muss der Einzelne nicht mehr selbst kämpfen, um sein Überleben zu sichern, sondern diese Instanz „Leviathan“ übernimmt im Gegenzug für ihn den Schutz. Foucault: *Recht der Souveränität*, S. 81–82. Für Foucault begründet nicht die Abwesenheit des Krieges die Politik und den Staat, wie es für Hobbes der Fall ist. Der Krieg, wie Foucault ihn meint, ist über eine reale historische Schlacht hinaus auch ein Zustand auf diskursiver Ebene, der erst reale Kriege möglich macht. Vgl. ders.: *Zusammenfassung der Vorlesungen*. In: Ders.: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France*, aus d. Franz. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 312–319; ders.: *Vorlesung vom 17. März 1976*. In: Ebd., S. 282–311, hier S. 310–311.

193 Berger / Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 99.



Abb. 85: ČISTYJ ČETVERG, 00:36:24 min.

An dieser soziologischen Perspektive fällt ihr grundsätzlich vorwurfsfreier Charakter auf. Das Integrationsbedürfnis eines jeden in ‚institutionell vorformulierte Phasen‘ scheint keine von außen eingeführte und hinnehmbare Gegebenheit zu sein, sondern auch eine zutiefst menschliche Sehnsucht, sich und sein Tun innerhalb der gesellschaftlichen Systeme und historischen Narrative zu verorten. Die Funktion, die die Kamerasprache hierbei erfüllt, versinnbildlicht diese Gedanken in vielerlei Hinsicht – vordergründig lassen sich jedes Bild und jede Kamerabewegung in eine vertikale und eine horizontale Achse unterteilen. Somit können die Begriffe, die Foucault, aber auch Berger und Luckmann wählen, um die feinen Unterschiede zu markieren, auf die Kamerasprache übertragen werden, weil sie mit optischen bzw. visuellen Kategorien operiert. Die horizontalen Bewegungen und Bildkompositionen verfügen also auch über eine *integrative Wirkung* bezüglich des Menschen und der Welt um ihn herum. Im Film überwiegen feste Einstellungen, die durch horizontale Kameraschwenks abgewechselt werden und eine Natürlichkeit des Blicks suggerieren sollen. Mit dieser Natürlichkeit im horizontalen/schwenkenden Blick wird zugleich die Herrschaft jenes Disziplinarregimes, in dem die Körper der Soldaten einer steten Sichtbarkeit bzw. Beobachtung ausgesetzt sind, deutlich. In *Überwachen und Strafen* rekonstruiert Foucault explizit, wie Disziplin, in dem Fall innerhalb der Armee, als eine spezifische Machttechnik konstituiert wird. In ČISTYJ ČETVERG zeigt sich, wie dies auf die Körper der Soldaten, auf ihr gesamtes Tun, ihre Anordnung im Raum und im Bild übergeht und welche Rolle dabei der dokumentarischen Kamera zukommt. Foucault spricht vom „lückenlosen System kalkulierter Blicke“<sup>194</sup>. Die gefühlte Leere und Einsamkeit kontrastieren mit dem warmen, fast heimeligen Licht des großen Wagens.

194 Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 229.

Die Soldaten haben kaum eine Möglichkeit, allein zu sein, sind zumeist in Gruppen und sogar im Schlaf einem fremden Blick ausgeliefert, der auch der Blick eines anderen Soldaten oder eines Vorbeigehenden sein könnte und mit dem die Kamera sich identifiziert. Die zahlreichen Naheinstellungen evozieren eine Nähe, die ihrerseits nichts Natürliches mehr hat, da sie in den privaten Bereich eines Menschen vordringt, und die in der Regel nur ganz vertrauten Personen vorbehalten ist. (Abb. 85)

Die Nähe, die sich einstellt, ist nicht die zum Menschen, sondern der Versuch, den Kontext sowie das Umfeld zumindest für Sekunden auszugrenzen. Es geht darum, das Bild mit Menschen und nicht mit Zusammenhang zu füllen. Die stete visuelle Verfügbarkeit der Soldaten bringt eine Schutzlosigkeit zum Ausdruck, die – einer emotionalen Konstante gleich – über allen Aufnahmen des Films schwebt.

Einsamkeit und Privatheit existieren in diesen Einstellungen nur kontrapunktisch, als Ausnahme der Regel vom Leben im Kollektiv. Wenn ein Soldat allein zu sehen ist, trägt er zumeist keine Uniform, sondern er ist nackt und wird erst dadurch als Mensch wahrnehmbar und greifbar.

Diesen fragenden Aspekt – ‚Mensch oder Rolle‘, ‚Opfer oder Täter‘, ‚Subjekt oder Maske‘ und allgemeiner ‚Wer sind diese Menschen, diese Soldaten in jenem bestimmten geschichtlichen Augenblick‘? – analysiert auch die Kamerasprache, die sich die Aufgabe stellt, „topographische und geologische Aufnahmen der Schlacht zu erstellen“<sup>195</sup>, ohne in individuelle Schicksale und Geschichten abzugleiten.

Wichtig scheint mir im Hinblick auf die in ČISTYJ ČETVERG vorkommenden Bildmotive diese stete Befragung des Eigenen, die neben den Aktivitäten der Soldaten auch eine narrative Funktion hat. Besonders auffällig ist das Motiv der Erde, das auf die archaische, rohe ‚Mutter Erde‘<sup>196</sup> verweist, in deren ‚Schoß die Menschen nach dem Tod zurückkehren‘ und die als Marker der Vergänglichkeit stets gedrängt werden muss. Sowohl bei Rastorguevs als auch bei Loznitsas Filmen tritt dieses Motiv wiederholt auf. Die Erde kommt nicht allein in Form von Naturlandschaften und Totalen vor, die die Filmerzählung verorten, sondern

195 Foucault: Macht und Körper, S. 81.

196 Als Vergleich bietet sich darüber hinaus der Prolog zum szenischen Film von Sergei Loznitsa MEIN GLÜCK an, in dem die Leiche des Haupthelden bereits am Beginn der Filmerzählung mit dem Schlamm der Erde vermischt wird. Bei allen formalen und kontextuellen Unterschieden ist es auffällig, dass in beiden Filmen der Tod der Helden an den Anfang des Films montiert wird, als ob der Regisseur dem Zuschauer zu Beginn versichern möchte, dass hier kein Happy End zu erwarten ist. Die Vorwegnahme einer fehlenden Zukunftsperspektive ist eine weitere mögliche Assoziation.



Abb. 86: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:11 min.



Abb. 87: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:18 min.

auch verstärkt in Form von Dreck und Matsch, von Klumpen an den Stiefeln, der feuchten Masse, die an den Schuhen kleben bleibt und möglichst nicht von draußen in die sauberen Innenräume hineingelangen soll. Insbesondere fallen hierbei dreckige Stiefel vor der Tür auf und Aufforderungen, diese auszuziehen, bevor man in den Wohnbereich der Wagen eintritt. Die nicht enden wollende Reinigung der Stiefel von den nassen Erdklumpen, das gründliche Wischen des Bodens, in dem Bemühen, den Dreck fernzuhalten und die Wohnräume vor dem christlichen Fest zu reinigen, verstärkt den Eindruck der Vergeblichkeit dieses Unterfangens.

Des Weiteren fällt das Motiv des stehenden Zuges und der Gleise auf, die einerseits im Sinne einer ‚historischen Fährte‘<sup>197</sup> interpretiert werden können, auf der anderen Seite drängt sich als Interpretationsfährte der Gedanke an eine verhinderte Bewegungsenergie auf. Die überwiegende Mehrheit der Aufnahmen findet entweder im Zugwagon selbst oder um ihn herum statt. Die ersten Einstellungen des Films verorten die Handlung in einer Totalen und mehreren Halbtotale.

Der Zug und die Gleise bilden nicht allein den Hintergrund und somit auch ein zentrales Motiv des Films, sondern beinhalten auch Aktionspotenzial, das nicht eingelöst wird. (Abb. 86)

Räume werden gereinigt, Gleise freigeschaufelt, hier und dort werden Reparaturen vorgenommen. Die Lokomotive selbst ist eine recht archaische (Dampf-) Maschine, die potenzielle Energie aus dem fossilen Brennstoff Kohle in Bewegungsenergie umwandelt, und damit sehr symbolträchtig.

Gleichzeitig sind die Lokomotive und die Gleise Symbole der Modernisierung und des technischen Fortschritts, der überhaupt erst so ein imperiales Reich wie

197 Aleksandr Auzan: Lovuška kolei. In: *Colta*, 04.09.2015. <https://www.colta.ru/articles/society/8428-lovushka-kolei> (Zugriff am 12.01.2023).



Abb. 88: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:34 min.

Russland möglich machte, da die Eisenbahn Verbindungen innerhalb des riesigen Territoriums schuf. In dieser symbolischen Perspektive kann die Lokomotive als eine Maschine interpretiert werden, die die Vergangenheit in Zukunft umwandelt. (Abb. 87) Die marode Technik, die der Film sehr exponiert zeigt, liefert wiederum eher ein Bild der Stagnation und der Vormoderne.

Ohne Bewegung, ohne Richtung und Ziel visualisiert Rastorguev Rückständigkeit bzw. eine geschichtliche Sackgasse. Dies wird auf der Tonebene noch einmal aufgegriffen, indem die letzten Sekunden des Vorspanns, die abstrakten Linien und die Porträts der Mütter mit dem markanten Geräusch des fahrenden Zuges unterlegt werden, mit seinem vertrauten rhythmischen Klopfen und Schaukeln. Der Zug kommt irgendwann akustisch zum Stehen und lässt mit lautem Zischen Dampf ab – erst dann bricht in die Akkustik die Sichtbarkeit des Ortes, sein grelles Sonnenlicht ein.

Die Montage verbindet in einer Sequenz unterschiedliche Lichtstimmungen, Zeiten, Farb- und Schwarz–Weiß-Aufnahmen und evoziert dadurch auch formal Zeitsprünge bzw. eine Zeitlosigkeit. Über die dokumentarische Wiedergabe der Beobachtung hinaus kann der Film demnach als Metapher angesehen werden – für einen Krieg, der nicht aufhört und für seine überzeitliche, ortlose Gegenwart, die über Generationen hinweg Spuren im Gewebe der Gesellschaft hinterlässt. (Abb. 88)

Indem der Film bestimmte Bilder auswählt und andere weglässt, um das Umfeld der Soldaten zu beschreiben, betritt er den großen diskursiven Raum und positioniert sich, wobei er bestimmte charakteristische Strukturmetaphern benutzt. Der Tschetschenienkrieg, der den historischen Hintergrund des Films bildet, aber kaum faktisch benannt wird, befördert eine Wahrnehmung jenseits der Zeit. Nur ein involvierter Zuschauer kann das Geschehen anhand der flüchtigen Datumnotiz auf der Infotafel dem Zweiten Tschetschenien-Krieg zuordnen. In der Montage werden stets die Bilder der zyklischen und linearen Zeit einander



Abb. 89: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:02 min.



Abb. 90: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:09 min.

entgegengesetzt, sodass keine offensichtliche Chronologie deutlich wird, sich bei den Zuschauenden ein Gefühl der zeitlichen wie räumlichen Orientierungslosigkeit einstellt und die zermalmende Energie des kriegerischen Räderwerks deutlich wird. (Abb. 89)

Diese Hypothese stützt sich auf die auffällige Dominanz der Aufnahmen von Rädern von Militärfahrzeugen, Güterzügen und des Zuges selbst, der per se ein Sinnbild für das stete Fortschreiten der Geschichte und für einen potenziellen Orts- und Zeitwechsel ist, die hier wiederum ausbleiben. Verglichen damit ist der Krieg in der russischen Geschichte und im kollektiven Gedächtnis omnipräsent und hat etwas Konstantes, nahezu Außerzeitliches. Er ist der stete Begleiter durch alle Zeiten hindurch, das verbindende Glied über mehrere Generationen hinweg. (Abb. 90)

Die Armee und ihre Machtstruktur, ihre Disziplinarmaßnahmen und Befehlsstrukturen, wie sie im Film angedeutet werden, sind zwar nicht mit dem Krieg gleichzusetzen, jedoch existiert die Armee als Institution in ihrer menschenfeindlichen Natur ebenso jenseits der Zeitdimension und ermöglicht den Krieg. Als Institution ist sie die Basis und Grundlage einer jeden militärischen Auseinandersetzung. Soldaten werden durch den Armeealltag konstituiert und in die Kriegsroutine samt ihrer fragwürdigen Normalität<sup>198</sup> und Bestialität eingebunden. Die körperliche Gewalt zentralisiert sich zum staatlichen Gewaltmonopol, dem ein bestimmtes Verständnis von Leben und Tod inhärent ist. „Recht, Disziplin und Sicherheitstechniken“<sup>199</sup> sind nach Foucault drei Machttechnologien,

198 Georg Simmel beschreibt Krieg als ein soziales Feld, eine Vergesellschaftungsform, die eine Gruppenidentität schafft, indem neue Routinen und Praktiken etabliert werden. Vgl. Simmel: *Soziologie*, S. 186–255.

199 Michel Foucault: Die Gouvernementalität, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. In: Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann / Thomas Lemke (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 41–67,

die in den Bildern sichtbar werden, ohne explizit dargestellt oder angesprochen zu werden.

Ist die Macht nicht einfach eine Herrschaft kriegerischer Art? Muss man in folgedessen nicht die gesamten Machtprobleme in die Form von Kräfteverhältnissen stellen?<sup>200</sup>

Somit müssen für Foucault alle Machtkämpfe „als Episoden, Bruchstücke und Verlagerungen des Krieges selbst entziffert werden“.<sup>201</sup> Nicht nur im Hinblick auf die russische Geschichte lässt sich von einer identitätsstiftenden Funktion des Krieges sprechen – ein äußerer Feind, eine Gefahr erwiesen sich schon immer als wesentliche Faktoren, die Menschen für ein Ziel zu vereinen und gegen eine Idee, einen Feind, ob real oder imaginär, einzuschwören.

In dem Zusammenhang spricht Dubin von sogenannten primitiven Formen sozialen Handelns, die verstärkt in der Gesellschaft auftreten, von „Panik, Gewohnheit, Geduld und andere[n] Taktiken des passiven Überlebens“. Die Rhetorik, wie sie in der kurzen Fernsehscene zum Ausdruck kommt, schwört die Zuhörer auf eben diese „außerordentlichen Ereignisse“ oder „besonderen Maßnahmen“ ein, auf all die Opfer, die ein einfacher Mensch für sein Vaterland bringen muss, mit dem Ziel, „das Niveau der Ansprüche zu senken und das Agieren/Handeln auf ein Minimum zu reduzieren“. Die Besonderheit dieser Existenzform hat nichts Nationaltypisches, sondern basiert auf offensichtlichen Zwangs- und Manipulationspraktiken „der Massenhysterie, gepaart mit einem Gefühl der Perspektivlosigkeit und Gelähmtheit“<sup>202</sup>. Diese Emotionen sind, wie Dubin formuliert,

im Massenbewusstsein zur Routine geworden; beides ist über die gesamte Oberfläche der Alltagsexistenz verschüttet [...]. In einer Situation, in der nach dem Empfinden der Mehrheit der Menschen ihr Leben ihnen gleichsam ‚nicht gehört‘, wenn sie – nach ihrem Eingeständnis, dass sie der Möglichkeit beraubt sind, auf den Gang des Lebens einzuwirken, es zu verändern und zu verbessern – sich einfach nur an das Geschehen anpassen, können alle diese diffusen Anspannungen, Stimmungen einer unklaren Unzufriedenheit, das Gefühl von allgemeiner Käuflichkeit, Verbrechen und

hier S. 64. Foucault fasst unter der Begrifflichkeit der „Gouvernementalität“ einen Zusammenschluss von Institutionen, Methoden und Verfahren, aber auch Analyserastern und Reflexionen, die eine bestimmte Machtausübung möglich machen, die als „Hauptzielscheibe die Bevölkerung [...] hat“ (ebd.).

200 Foucault: Gespräch mit Michel Foucault (2003), S. 97.

201 Michel Foucault: Historisches Wissen, S. 72.

202 Dubin: Krieg, Macht, neue Ordner (alle Zitate in diesem Absatz).

Verkommenheit wie auch die Bereitschaft zu ‚außergewöhnlichen Maßnahmen‘ ziemlich leicht lokalisiert und aktiviert werden.<sup>203</sup>

Die Existenz, so wie der Film sie zeichnet, scheint zwischen zwei Optionen aufgespannt zu sein: entweder als Soldat – im Sinne der Macht Handelnder – zu sterben oder in eine dumpfe Lethargie und Handlungsunfähigkeit zu münden, da sich das Leben der eigenen Zuständigkeit entzogen hat. Die soziale Wirklichkeit als Zuschauende bringt eine „verändert[e] Form der Entfremdung der Rezipienten vom Geschehen im politischen und zivilen Leben“<sup>204</sup> zum Ausdruck und wird im Film in zahlreichen Szenen thematisiert. Sowohl die Szene mit Putin im Fernseher als Sprachrohr der Macht, als auch die uns frontal anblickenden Porträts der trauernden Mütter im Vorspann und der verängstigten Soldaten zum Ende des Films verweisen auf diese Teilnahmslosigkeit.

Bezeichnend ist, wie das Medium sich selbst zitiert und zugleich über den Rezeptionsmodus, den der Fernseher als Gerät etabliert, reflektiert wird. Er „hält an, zerkleinert und zersetzt die Zeit, und pulverisiert, verstreut ihre Problemstruktur, ihre historische Dauer, die inhaltliche Sättigung“.<sup>205</sup> Demnach ist die Fernsehscene in ČISTYJ ČETVERG eine klare Referenz an die Fernsehkultur bzw. an die dem Fernsehkonsum zugrunde liegenden Methoden. Dazu gehören Muster, die nicht narrativ funktionieren und in denen Inhalte und Erzählungen, ganze Zusammenhänge durch hohle, beinahe zusammenhanglose Parolen und Statements ersetzt werden und das Denken regelrecht unterbunden wird. Darüber hinaus vertieft die dokumentarische Konstruktion der Szene des gemeinsamen Fernsehens den Charakter der sich dabei bildenden Gemeinschaft. Dubin betont den „Akt ihrer rituell-symbolischen Solidarität als Zuschauer, ihre Selbstbestätigung und ihr Selbstverständnis als Mitglieder der Zuschauergemeinschaft“.<sup>206</sup> Rastorguev konstruiert also den Akt der Fernsehrezeption, um den Soldaten über sein stummes Zuhören und Zuschauen zu charakterisieren: hier als passiven Empfänger einer Information, einen Zuschauer, einen mit seinem Los Einverstandenen, von dem kein Widersand erwartet werden kann. Die symbolische Distanz zwischen den Zuschauenden/Zuhörenden und dem Sprecher wird in der Montage mit besonderen Mitteln konstruiert, wie ich mit Foucault argumentiert habe – sie sind wie zwei Seiten einer Medaille. In der Verbindung mit dem konkreten Finale des Films – dem Absturz des Helikopters – bietet Rastorguev

203 Ebd.

204 Ebd.

205 Ebd.

206 Ebd.

einen möglichen Ursache-Wirkung-Zusammenhang an, in dem eben diese Passivität und Fügsamkeit, die sich als die Ohnmacht der Opfer artikuliert, nur Trauma und Tod zur Folge haben kann. Bezeichnend ist gerade diese angedeutete ‚innere‘ Organisation der kollektiven Akzeptanz, ihre Wechselwirkung mit der ‚Wahrheitslüge‘, wie sie der Film konstruiert.

### III

## Mit Jacques Rancière: zwischen Ästhetik und Pragmatik des Genres

#### 1 Selbstverortung

Im Dokumentarfilm sind – wie bei jedem anderen Gegenstand – pragmatische und ästhetische Anteile auf jeweils einmalige Weise miteinander verwoben. Im folgenden Kapitel werde ich dieser Wechselwirkung in den Arbeiten beider Regisseure nachspüren, sowie die Frage der dokumentarischen Fiktionalität, verstanden als ausgesprochen subjektive Autorsicht auf einen Menschen oder einen Raum, diskutieren. Gezeigt werden soll, wie zunächst abstrakte ‚objektive‘ Fakten in der ästhetischen Darstellung erneut hervorgebracht werden und nicht eines, sondern mehrere reale Gesichter oder schillernde Facetten bekommen. Außerdem soll nachvollziehbar gemacht werden, wie die Metonymie als rhetorisches Stilmittel ästhetische und damit politische Aussagekraft bekommt, indem die Akzentuierung im Film vom Ereignis auf seine (Nach-)Wirkungen verschoben wird.

Die Unpersönlichkeit der Information in Aleksandr Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG verliert ihre Abstraktion als Zeichen durch die frontalen Blicke der Mütter und der Soldaten und kann zu individuellen (Sinn-)Bildern vervollständigt werden. Indem die scheinbar fest zementierte Verbindung gelöst wird, wird eine Alternative etabliert, was insbesondere im Found-Footage-Film BLOKADA von Loznitsa deutlich wird, der die homogene historische Konsistenz erschüttert. Aber auch in der förmlich angehaltenen Bewegung in Loznitsas PORTRET blicken die Menschen aus der gedehnten, aber auch unwiederbringlich vergangenen Zeit in den Zuschauerraum zurück und verlassen damit ihre Orte und festgeschriebenen Identifizierungen.

Diesen Verfahren widmete sich Jacques Rancière zwar theoretisch, aber mit argumentativ ähnlichen Mitteln, indem er seine Begrifflichkeit der Regime in den

Mittelpunkt ästhetischer und politiktheoretischer Diskussionen rückte. In seinem Text *Die Aufteilung des Sinnlichen* fragt Rancière nach dem Ort der Kunst innerhalb einer von Politik (als nicht künstlerischer Praktik) bestimmten und definierten Welt. Diese Welt ist Rancière zufolge durch eine „Aufteilung des Sinnlichen“ vorstrukturiert, die visuelle und akustische Wahrnehmung wie auch das Denken sind selektiv und unterliegen historisch wie kulturell spezifischen Regelwerken-Regimes. Sie fungieren als Filter, die eine Teilhabe sowie einen Ausschluss, die bestimmte Formen der Erfahrung oder des Erlebens und somit auch der Erkenntnis regulieren. Auf einer gemeinsamen Basis interagiert die Sphäre der Politik mit der der Kunst. Beiden liegt ein Gemeinsinn zugrunde, den Rancière wie folgt definiert:

Unter Gemeinschaft des Sinnlichen verstehe ich keine Kollektivität, die auf einem gemeinsamen Gefühl beruht. Gemeint ist ein Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint. [...] Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden. Dieses Ausschneiden und Verknüpfen nenne ich eine Aufteilung des Sinnlichen.<sup>1</sup>

Die verschiedenen Augen, die zeitgleich auf das Gleiche blicken, die verschiedenen Sinne, die gleichzeitig und dennoch grundverschieden wahrnehmen, manifestieren im Dokumentarfilm all die ästhetischen Entscheidungen, die ein Autor stetig trifft, indem er die filmischen Dominanten der Sprache und des Visuellen gegen- und miteinander neu komponiert. Diese Zuordnung und ihre Dichotomie hinterfragt Rancière, im Sinne einer Inszenierung der Beziehung zwischen dem „Sagbaren und dem Sichtbaren“<sup>2</sup>:

Es gibt Sichtbares, das kein Bild ist und es gibt Bilder, die nur aus Worten bestehen. [...] Das Sichtbare kann in bedeutsamen Tropen angeordnet werden, das Wort kann eine Sichtbarkeit entwickeln, die blenden kann.<sup>3</sup>

Aus dieser Perspektive soll ein Blick auf die Filme von Loznitsa und Rastorguev versucht werden, in denen die Regisseure auf die systematische Ausklammerung

1 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 71.

2 Jacques Rancière: *Die Bestimmung der Bilder*. In: Ders.: *Politik der Bilder*, aus d. Franz. v. Maria Muhle. Berlin: Diaphanes 2005, S. 7–42, hier S. 14.

3 Ebd.

von Themen, Menschen, Phänomenen, wie Rancière in *Das Unvernehmen*<sup>4</sup> herausgearbeitet hat, auf jeweils unterschiedliche Art antworten oder ihr begegnen. Ihre Werke lassen sich nicht mehr „nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium“<sup>5</sup> im Sinne einer Empfindsamkeit, die über das sensorische Wahrnehmen hinausgeht, fassen. Indem Filme beider Regisseure auf unterschiedliche Weise jeweils die Schmerzpunkte oder die blinden Flecke tangieren, die ohne ihre Filme ungesehen und unge-dacht bleiben würden, ziehen sie eine unspezifische Art von Politisierung nach sich. Diese liegt nicht in der oft zu Unrecht unterstellten paternalistischen Intention, den ‚Anteillosen‘ zu ihrem Wort zu verhelfen, sondern in der entschiedenen Hinwendung zum Alltäglichen und dem ‚Unreinen‘, ohne ein bestimmtes Ziel zu verfolgen.

Wenn Rancière von einer neuen Sichtbarkeit und Selbstverständlichkeit spricht,<sup>6</sup> die aus dieser Hinwendung resultiert, muss spezifischer weitergefragt werden, *wer* oder *was* durch die Aufhebung der apriorischen Identifizierung sichtbar wird. Und dann im zweiten Schritt spekulativer – für *wen* etwas sichtbar wird. Es stellen sich Fragen wie: An was ist die Sichtbarkeit geknüpft – an eine Betätigung? An eine Handlung? An einen Zustand? An Starre, Lähmung, Anwesenheit oder Präsenz?

Hierfür müssen die Filme nicht zwingend innerhalb der Regimes verortet werden, sondern über ihre „Zugehörigkeit zu einem [...] spezifischen Erfahrungsmodus“<sup>7</sup> und in ihrer Selbstverortung innerhalb sozialer und sehr alltäglicher Räume und Realitäten – wie Familie, Krieg oder auch Urlaub – ernst genommen werden.

4 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Berlin: Suhrkamp 2016.

5 Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, aus d. Franz. v. Frank Ruda / Jan Völker. Berlin: Merve 2008, S. 41.

6 Jacques Rancière: Le destin du cinéma comme art. In: *Cahiers du Cinéma* 598 (2005), S. 64–67, zit. n. Eva Hohenberger / Katrin Mundt: Orte des Dokumentarischen. Einführung in eine Fragestellung. In: Dies. (Hrsg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 8–29, hier S. 19.

7 Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, S. 41.

## 2 Die dokumentarische Fiktion oder die durchkreuzte Fiktion und ästhetischer Realismus

Im folgenden Kapitel soll es weder um den Nachvollzug der ästhetischen Theorie in der Philosophie noch um die Analytik einer sinnlichen Wahrnehmung im Allgemeinen gehen. Vielmehr möchte ich auf die erkenntnistheoretischen Aspekte der den konkreten Filmen inhärenten Ästhetik fokussieren. Dafür möchte ich zunächst auf weitere Aspekte von Rancières, später aber auch von Deleuzes Theorie eingehen. Im Fokus stehen ihre zum Teil divergierenden, aber auch sich anteilig deckenden Gedankenbilder des Minoritären. Diese korrespondieren auf vielfältige Weise mit den ästhetischen Verfahren der beiden Filmregisseure und erweisen sich als geeignet, um der vielschichtigen Konstruktion des dokumentarischen Protagonisten bis hin zu seiner Abwesenheit näherzukommen. Darüber hinaus versprechen einerseits die Projektionen der Rancière'schen Dichotomien Sinn und Sinnlichkeit, Polizei und Politik, Konsens und Dissens, dabei hilfreich zu sein, andererseits seine autarke Begrifflichkeit der ‚dokumentarischen Fiktion‘.

Auch Deleuzes Auseinandersetzung mit dem Werk Henri Bergsons und seinem Begriff der ‚Dauer‘, aus der seine Konzepte des Zeit- und Bewegungs-Bildes hervorgegangen sind, sowie seine Metapher des ‚Kristallbildes‘ erweisen sich als resonanzstark im Hinblick auf Rastorguevs und Loznitsas ästhetische Verfahren. Nicht die Suche nach substantziellen Eigenschaften eines Protagonisten, die stets von ihrer Gegenseite des künstlerischen bzw. subjektiven Ausdrucks flankiert oder gar überschattet wird, ist hier intendiert. Vielmehr geht es um den Nachvollzug von ästhetischen Kontinuitäten wie auch Wendungen, innerhalb derer die Filme ihre eigentümliche Kraft entfalten. In dieser Kraft lässt sich zugleich sowohl die Auflösung einer eigenständigen Bedeutung von Bildern oder Ausgesagtem als auch ein politisches Potenzial im Sinne von gesellschaftlichem Handeln der Autoren verorten.

Hierbei ist ein transparenter Begriff des Ästhetischen unverzichtbar, da die Filme oftmals geschichtliche, politische, aber zumeist auch alltägliche und profane Kontexte aufgreifen. Neben dem klassischen Begriff des Ästhetischen, der dieses primär mit der Kunst oder/und mit dem Schönen identifiziert,<sup>8</sup> soll hier die sozial- und kulturwissenschaftliche Facette des Ästhetischen stärker betont werden. Der Untersuchungsgegenstand bleibt, trotz notwendiger Theorielast, der Filmkörper, in dem es gilt, ihm inhärente Artefaktstrukturen und Strukturen

8 Vgl. Karlheinz Barck / Jörg Heiningen / Dieter Kliche: Ästhetik/ästhetisch. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: *Absenz-Darstellung*, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 308–399, hier S. 317–321.

des ästhetischen Realismus auszuloten und das Zusammenspiel ihrer visuellen und akustischen Dimensionen oft alltäglicher (Selbst-)Darstellungen oder Inszenierungen<sup>9</sup> innerhalb des dokumentarischen Genres zu bestimmen.

Den Ausgangspunkt der Arbeit bildet zunächst die allgemeine Feststellung, dass dem Dokumentarfilm stets der Augenblick einer *sinnlichen* Wahrnehmung eingeschrieben ist. Und da eine technische Apparatur nur aufzeichnen, aber nicht wahrnehmen kann, müssen die Filme als *durch einen Autor wahrgenommene* begriffen werden. Als ebensolche konstituieren sie soziale, geschichtliche, aber auch psychologische und sinnliche Ordnungen – sie strukturieren Fragmente der Wirklichkeit *neu*, aber stets angelehnt/angekettet an vorgelagerte Sinnesregimes. Aber *wie* verhandeln oder perspektivieren ausgewählte Filme das Spiel von ästhetischen und gesellschaftlichen Praktiken? Während der Film als eine mehr oder weniger autonome Struktur auf beiden Ebenen verortbar bleibt, lassen sich seine Verfahren als Referenzpunkte oder Schnittstellen von ästhetischer und gesellschaftlicher Praktik (das, *was* sie abbilden, aber auch, *wie* sie es abbilden) begreifen. Nicht nur methodisch, auch inhaltlich werden sie durch kulturell spezifische Wissensordnungen hervorgebracht bzw. sind in diese eingebunden. Am Beispiel der Montagetechnik soll später punktuell herausgearbeitet werden, in welchem Sinne die formalen Verfahren der dokumentarischen Organisation als Interventionen und Einschnitte auf der Ebene des rational oder sinnlich Wahrnehmbaren verstanden werden können. Dabei gilt, wie Andreas Reckwitz formuliert:

Man kann fragen, *was* in einer bestimmten sozialen Praktik typischerweise wahrgenommen und *wie* in diesem Rahmen wahrgenommen wird.<sup>10</sup>

Ästhetik lässt sich in der Filmarbeit als Herstellen einer spezifischen Balance von Rede und Sichtbarkeit begreifen. Der Blick unterscheidet und selektiert Wichtiges vom Unwichtigen, bewertet das, *was* er erfasst, und ist schon in der Wahrnehmung kulturellen Deutungs-codes untertan. Das *Wie* hingegen ist mit der Körperlichkeit des Kameramannes, mit seiner sinnlichen und seelischen, aber auch intellektuellen Reaktionsfähigkeit verbunden, wobei Anziehungskraft und Berührungangst in Nähe und Distanz, Tiefe oder Weite, Starre oder Beweglichkeit übersetzt werden können. Das Bild oder der Still als die kleinste Einheit dieser Balance ist die Verkörperung der Wechselwirkung von *Wie* und *Was* und

9 Vgl. Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen (1997), aus d. Engl. v. Natascha Noack / Roger M. Buergel. In: Reckwitz / Prinz / Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft*, S. 399–414.

10 Andreas Reckwitz: Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In: Ders. / Prinz / Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft*, S. 13–52, hier S. 23.

verweist im Dokumentarischen nicht wie im Spielfilm auf die „materielle Pracht des Königreichs der Schatten [...], sondern [begreift] im Gegenteil das Bild als eine Operation des Zusammenfügens und Aufspaltens“.<sup>11</sup>

Die inhaltliche Komponente, das *Was* beim Drehen, ist mit kulturellen Deutungsmustern durchtränkt, anhand derer der Regisseur das Wahrgenommene bewusst und unbewusst strukturiert und bewertet, verortet und vorselektiert. Das *Was* wird beim Drehen und Montieren direkt als ästhetische Faktualität, das *Wie* in eine Filmeinstellung übersetzt oder, in den Worten Georg Simmels, durch das „Medium der Seele gebrochen“.<sup>12</sup> Die Medialität ist hier in doppelter Hinsicht entscheidend – während die erste, die des ästhetischen Wahrnehmens des Autors, im Film sichtbar und damit problematisierbar wird, bleibt die zweite, die eines potenziellen Zuschauers, spekulativ. Das Handeln und Reden der Protagonisten vor der Kamera oder die schlafende intentionslose Präsenz von Menschen in *POLUSTANOK* sind damit

keine bloß individuellen, gleichsam ‚inneren‘ Prozesse, sondern Bestandteile der sozialen Praxis und ihres Umgangs mit der Welt. [...] Nur wenn man das Soziale in Form sozialer Praktiken als ein Netzwerk von Körpern und Dingen, von Menschen und Artefaktsystemen begreift, kann diese ‚Medialität‘ sinnlichen Wahrnehmens deutlich werden.<sup>13</sup>

Die dokumentarische Medialität, ob zurückhaltend oder immersiv, verwischt die Unterschiede zwischen den integralen Bestandteilen des Menschen und seiner Welt und ihrer ästhetischen Vermittlung und berührt damit die Frage der Fiktionalität. Der Kern der Problematik ist nicht filmischer Natur, denn er liegt in der grundsätzlichen Vermittelbarkeit aller Daseinsformen sowie unserer Welt- und Selbstbezüge. Als Bestandteile einer sozialen Praxis werden die Zustände und Handlungen der Menschen gleichsam durch die Kamera ästhetisiert; die ästhetische Wahrnehmung konturiert den zunächst banalen und profanen, unstrukturierten und bruchstückhaften Fluss des Sozialen. Dabei können mehrere Ebenen der Ästhetisierung im Werk übereinandergeschichtet werden – wenn beispielsweise Loznitsa das *gefunden*e Archivmaterial in *BLOKADA*, mit allen oder trotz aller Fragen zu seiner Entstehung, zum Zweck und Rahmen der Aufnahmen in der hungernden Stadt neu ordnet und neu vertont.

11 Jacques Rancière: *Die Filmfabel*, aus d. Franz. v. Stephan Geene / Teodora Tabački. Berlin: b\_books 2014, S. 250.

12 Simmel: *Soziologische Ästhetik*, S. 76.

13 Reckwitz: *Ästhetik und Gesellschaft*, S. 24.

Der fragende und suchende Charakter des Dokumentarischen, sein Bekenntnis zum Fragment, das auf die grundsätzlich nicht darstellbare Ganzheit verweist, ästhetisiert das Alltägliche entscheidend mit. Andreas Reckwitz arbeitet fünf Merkmale heraus, die das ästhetische Wahrnehmen von profanem Wahrnehmen abgrenzen und damit die Ästhetik eines Dokumentarfilms als ein irreduzibles Intervall oder eine Art Überführung des Profanen ins Ästhetische konstituieren:

Erstens ist es seine Selbstreferentialität, die ein ästhetisches Wahrnehmen auszeichnet – nicht *Weltbearbeitung* im Sinne einer Aktivität, sondern eher eine *Weltverarbeitung* oder ein Erleben.<sup>14</sup>

Zweitens wird jede profane Handlung oder jeder thematische Zusammenhang durch das Interesse eines Autors mit Hilfe der Kamera gerahmt und damit ästhetisiert (im Sinne von ‚kreativ gestaltet‘). Innerhalb der zunehmenden Regellosigkeit von „Zeichen ohne Gebrauchsregeln“<sup>15</sup> wird das Regelwerk mit jedem neuen Film, mit jeder neuen Begegnung ein Stück weit neu erarbeitet und nicht zwingend fortgeführt.

Drittens weist ästhetisches Wahrnehmen eine libidinöse Orientierung auf. Im Anerkennen und Sichtbarmachen der Beziehung zwischen den vielen Komponenten einer dokumentarischen Anordnung – dem Vermittler, dem Protagonisten, dem Medium – grenzt das ästhetische Wahrnehmen sich explizit von einer vermeintlichen Transparenz, Wertfreiheit und Neutralität ab.

Viertens lassen sich ästhetische Praktiken als Träger von Interpretationen begreifen und nicht als Informationsträger.

Zeichen werden als Ort der offenen und mehrdeutigen, der nicht natürlichen, sondern ‚künstlichen‘ Bedeutungsproduktion begriffen, in denen sich ‚eigene Welten‘ auch imaginerter und fiktiver Art bilden. Logik der Sinne und Logik der Interpretation sind auf spezifische Weise miteinander verzahnt.<sup>16</sup>

Fünftens ermöglichen Mehrdeutigkeit und Offenheit, Loslösung von Zweckrationalität und normativer Koordination andere Weisen der Wahrnehmung, die politische Fragestellungen nach sich ziehen. Ein Moment des Spielerischen, aber auch etwas Verstörendes, haftet der ästhetischen Wahrnehmung an. Trinh T. Minh-Ha schildert es, auf den Dokumentarfilm fokussiert, folgendermaßen:

14 Georg Simmel: Die historische Formung. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 321–369, hier S. 322. Simmel sieht im Erleben einen „Ausdruck für unser ganz primäres Weltverhältnis“ (ebd.).

15 Jannidis: *Figur und Person*, S. 23.

16 Reckwitz: *Ästhetik und Gesellschaft*, S. 28.

Im „Kern“ der Repräsentation befindet sich das reflexive Intervall. Es ist der Ort, an dem das Spiel innerhalb des textuellen Rahmens zu einem Spiel um genau diesen Rahmen wird, d. h. um die Grenzen zwischen Textuellem und Außertextuellem, wo eine Positionierung drinnen ständig die Gefahr der Depositionierung birgt, und wo das Werk, das von historischen und soziopolitischen Zusammenhängen weder frei noch ihnen völlig unterworfen ist, nur dann es selbst sein kann, wenn es ständig riskiert, nichts (no-thing) zu sein.<sup>17</sup>

Minh-Ha aktualisiert das reflexive Intervall Dziga Vertovs, indem sie es als Befreiung von der „Tyrannei der Bedeutung“ und „der Omnipräsenz des Subjekts“ denkt.<sup>18</sup> Bemerkenswerterweise berühren sich hier der Aspekt des Spiels oder des Experiments mit Rancières Konzeption der Entstellung oder „défiguration“<sup>19</sup>, verstanden als Befreiung vom Zwang der Repräsentation,<sup>20</sup> als Befreiung von Erwartungen, die scheinbar Handlung oder Geschichte diktieren bzw. formulieren.

In Filmen Loznitsas und Rastorguevs lässt sich damit die Arbeit beschreiben, die die traditionellen narrativen oder dramaturgischen Strukturen auf vielfältige Art und Weise suspendiert. Jedes einzelne Fragment wird somit zur Fraktur, oft innerhalb einer nicht linearen, sondern zyklischen Erzählung, die beliebig vertieft und erweitert werden kann. Der Übergang zum ästhetischen Regime kündigt nicht

das Ende der Darstellung wie in der gegenstandslosen Kunst, sondern den Bruch mit diesem dreifachen Zwang. Sie [die ästhetische Revolution] macht die Identität des Wissens und des Nichtwissens, des Aktiven und Passiven, der Tätigkeit und des Leidens zur Definition von Kunst.<sup>21</sup>

17 Minh-Ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, S. 322.

18 Ebd.

19 Rancière: *Die Filmfabel*, S. 16, 24.

20 Vgl. Jacques Rancière: Über das Undarstellbare. In: Ders.: *Politik der Bilder*, S. 127–159, hier S. 134–135. Das repräsentative Regime der Kunst beherrscht, so Rancière, der Zwang der „Abhängigkeit des Sichtbaren vom Wort“ und der Zwang „der geordnete(n) Entfaltung von Bedeutungen“ (ebd.). Für den Dokumentarfilmkontext erweist sich ferner die Ununterscheidbarkeit zwischen dem *fiktiven Wesen* und dem *Wesen der Ähnlichkeit* als bedeutend. Rancière schreibt von einer doppelten Funktion der Handlung, die einer Brücke und Grenze zugleich zwischen dem aufhebenden Genuss der Fiktion und der aktuellen Freude des Wiedererkennens gleichkommt. Im Dokumentarischen ist der Bereich, in den man als Zuschauer flüchten könnte, weil etwas zu grausam, zu brutal, zu wahr ist, praktisch nicht vorhanden.

21 Maria Muhle: Einleitung. In: Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 7–20, hier S. 14–15.

Die dargestellten ästhetischen, pragmatischen und filmtheoretischen Ideen sowie Konzepte sollen nicht die Analyse bestimmen und den zu untersuchenden Gegenstand. Sie sollen die Filme der beiden Autoren nicht zwischen oder unter sich ‚begraben‘, vielmehr soll die Annäherung an die Werke mit ihrer Unterstützung an Griffbarkeit und möglicher Konturierung gewinnen.

### 3 Die Politik der (dokumentarischen) Form

Fiktion und Wirklichkeit sind zwei konstante Pole, in deren Zwischenraum die Bestimmung des Dokumentarischen durch die Theorie nach wie vor erfolgt. Die offensichtliche Schwierigkeit, diese Begriffe jenseits einer Dichotomie zu bestimmen, führt zwar die theoretischen Probleme der Identifikation und Differenzierung der Genres vor Augen, streift aber nur rudimentär die pragmatischen oder praktischen Fragen, an denen sich die ausgewählten Filme abarbeiten – nämlich die des vorrangig innerfilmischen Verhältnisses zwischen Bild und Sprache, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Sinn und Sinnlichkeit als genuin ästhetische Charakteristiken eines filmischen Werks. Wenn die fragile Autonomie überhaupt sinnvoll bestimmt werden kann, dann nur im Einzelfall. Ebenso verhält es sich bei der Verortung des Films innerhalb der oben erwähnten Dichotomie, die ich für den dokumentarischen Diskurs aus ihrem begrifflichen Antagonismus befreien möchte. Denn beim genaueren Betrachten lassen sich *Fiktion* und *Wirklichkeit* nicht auf ontologische Entitäten, sondern auf unterschiedliche ästhetische Verfahren zurückführen. Jean-Luc Godards Montagebegriff zufolge ist es die Perspektive des Blickenden, die auf der Schwelle zwischen Fiktion und Realem den Bildausschnitt und die Bildfolge entscheidend mitprägt:

Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. Aber Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment der Realität.<sup>22</sup>

Die Tatsache, auf die Godard fokussiert, ist, dass ebenjene Subjektivität des Blickenden die Fiktion festschreibt. Das Gedankenmodell der Dichotomisierung einer ‚falschen‘ Fiktion und einer ‚wahren‘ Dokumentation offenbart weniger über das Genre und mehr über das Misstrauen dem Film gegenüber. Es tangiert die Ebenen der Referenzialität und Authentizität, aber auch Probleme des sozialen Wissens einer Gesellschaft. Die Wahrheit eines Subjekts ist somit keine Fiktion, sie ist prozessual und temporär und kein Gegensatz zur Wirklichkeit, sondern eine ihrer zahllosen Facetten, die ohne den Blickenden bzw. Wahrnehmenden nicht existent wären. Jeder Subjektivierung ist, so Rancière, eine „Ent-Identifizierung“<sup>23</sup> eigen, die im Kern politischer Natur sei, als

22 Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S. 126–128.

23 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 48.

grundsätzliche Infragestellung eines ‚natürlichen‘ Platzes, der einem Arbeiter oder einem Soldaten als sein Ort zugewiesen wird. Somit kann aus der Tatsache, dass der Dokumentarfilm sein Material aus den Wirklichkeiten der Menschen generiert, nicht geschlussfolgert werden, dass der Film völlig frei von fiktionalen Anteilen ist, wie Eva Hohenberger zusammenfasst:

Obsolet scheinen alle Ansätze, die aus der Aufzeichnung von Realität eine spezifische Qualität des Dokumentarfilms gewinnen wollen. Das indexikalische Band zwischen filmischen Zeichen und außerfilmischen Referenten trifft alle photographischen Bilder gleichermaßen und kann nicht ein filmisches Genre begründen. [...] Das [...] Bild ist nicht länger die Kopie eines abwesenden Originals, während das Original als zunehmend bildhaftes bereits den Status eines Originals zu verlieren beginnt. [...] Die Fiktion ist ein notwendiger Bestandteil sowohl der Realität selbst als auch jeder Darstellung von Realität.<sup>24</sup>

Hohenbergers auf den Dokumentarfilm fokussierte Bestandsaufnahme benennt im Wesentlichen die Komplexität des dokumentarischen Verfahrens, das sich als eine andere Ausdrucksweise der filmischen Fiktion begreifen lässt. Ihr ist eine politische Dimension eingeschrieben, da sie die Idee einer Wahrheit, eines Originals, einer unentfremdeten sinnlichen Wahrnehmung in Richtung einer Gleichgültigkeit – im Sinne einer gleichen Gültigkeit – überwindet. Die wesentlichen Vektoren der Filmform sind, neben der permanenten Neuarbeitung der Regeln, nicht nur die pure Sichtbarkeit von Menschen, sondern auch die Transparenz der Verfahren, die diese Sichtbarkeit hervorgebracht haben. In diesem unkontrollierten Zustand dazwischen, intellektuell gefordert und fleischlich berührt zu werden, findet sich ein Verbindungsmoment wieder, das Rancière im ‚ästhetischen Regime‘<sup>25</sup> der modernen Kunst verwirklicht sieht.

24 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen*, S. 9–33, hier S. 29.

25 Im Bereich der Kunst unterscheidet Rancière zwischen drei Regimes. Die Regime lösen einander nicht ab, sondern bestehen abhängig vom Betrachter vielmehr in einer Permanenz und Interaktion nebeneinander. Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen* insb. S. 36–37. Das ethische Regime der Bilder schreibt der Kunst eine erzieherische Funktionsbestimmung zu, in ein hierarchisch strukturiertes Klassensystem einzuführen, in welchem Wahrnehmung nicht von Identifizierung zu lösen war. Vgl. ders.: *Die Ästhetik als Politik*. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, aus d. Franz. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2016, S. 27–52, hier S. 39. Das repräsentative Kunstregime hingegen räumt der Kunst Autonomie gegenüber dem Politischen und der Erziehung des Menschen ein, ist jedoch durch das Prinzip der Ähnlichkeit geleitet und reproduziert zugleich das Regelwerk, das es ermöglicht hat. Somit ließen sich alltägliche Beobachtungen der unbedeutenden und einfachen Menschen im Dokumentarischen mit Rancière als Brüche der

In ihm wird der Widerspruch zwischen ‚freier‘ und politisch engagierter Kunst aufgehoben, aber auch Dichotomien wie Aktivität und Passivität, Handeln und Erleiden, Wissen und Unwissen werden aufgelöst. Der äußere Druck der Ähnlichkeit oder Empirie, der das dokumentarische Genre und seine Rezeption prägte, entfällt im ästhetischen Regime zugunsten einer Erweiterung des Bedeutungsrahmens auf eine Unentschiedenheit hin. Die spezifische Behandlung solcher Unbestimmtheit schiebt die naive Frage des repräsentativen Regimes nach dem Wahrheitsbezug in den Hintergrund und macht es unabdingbar, sich mit dem ästhetischen Vermittlungsaspekt der Fiktion zu befassen.

Einen positiven oder unbefangenen Begriff der Fiktion prägt Rancière unter dem Motto: „Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.“<sup>26</sup> Er weist damit über die Frage nach der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der Menschen oder Gegenstände hinaus. Somit erscheint die Kategorie der Fiktion als befreiend für eine Reflexion der genuin ästhetischen Verfahren des Dokumentarischen. Rancière rehabilitiert oder entsakralisiert die Fiktion auch etymologisch, indem er zunächst auf die Bedeutung des lateinischen Verbs *fingerere* als einer „Etablierung verständlicher Strukturen“<sup>27</sup> verweist. Er distanziert sich zudem von dem Begriff der Erzählung, der einen Gegensatz zwischen Wirklichem und Künstlichem festschreibe. Die Fiktionalität selbst begreift Rancière als „eine neue Art, Geschichten zu erzählen, das heißt zunächst die ‚empirische‘ Welt der undurchsichtigen Handlungen und unscheinbaren Gegenstände mit Sinn auszustatten“.<sup>28</sup>

Die fiktionale Anordnung ist die Gleichsetzung der Mittel der ganzen Spannungsdifferenz zwischen dem Unbedeutenden und dem Überdeterminierten. [...] Die spezifische ‚Fiktionalität‘ des ästhetischen Zeitalters entfaltet sich demnach zwischen zwei Polen: zwischen der Macht der Bedeutung, die jedem stummen Ding inhärent ist, und der Feinabstimmung der Sprachmodi und Bedeutungsebenen.<sup>29</sup>

aristotelischen ‚Vorschrift‘ für Tragödien und Komödien mit ihren klassischen Charakterbesetzungen ansehen, in denen die Tragödie nur Menschen aus höheren Schichten vorbehalten war. Das dritte und ‚ästhetische Regime der Kunst‘ entsteht Rancière zufolge am Ende des 18. Jahrhunderts und setzt sich vom ethischen und repräsentativen Regime ab: „Ich nenne ästhetisches Regime ein Regime, welches keine Form der Entsprechung mehr, das heißt keine Hierarchie dieser Art voraussetzt. Dieses System qualifiziert die Dinge der Kunst nicht nach den Regeln ihrer Produktion, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem besonderen Sensorium und zu einem spezifischen Erfahrungsmodus.“ (Ders.: *Ist Kunst widerständig?*, S. 39–41.)

26 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 61.

27 Ebd., S. 57.

28 Ebd., S. 58.

29 Ebd., S. 59.

Diese Anordnung ist der Politik, der Geschichtswissenschaft, aber auch jeder Wissensordnung immanent – „sie alle konstruieren ‚Fiktionen‘, das heißt materielle Neuaneinandersetzungen von Zeichen und Bildern, sie stiften Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann“.<sup>30</sup>

Das ästhetische Verfahren, aufgefasst als Fiktion, markiert den Abstand zwischen dem Geschehen vor der Kamera sowie dem in der Montage gewählten Ausschnitt und der Dauer der Einstellung. Im gemeinsamen Artefaktraum des Films findet zwar keine reale Begegnung von sozialen Akteuren, Protagonisten oder ihren Aussagen statt, aber eine fiktive Begegnung, die vermeintlich Nähe herstellt, für sich genommen unzusammenhängende Partikel zusammenbringt und einen gemeinsamen Wahrnehmungshorizont errichtet. In diesem kann sowohl das zuvor Unsichtbare sichtbar als auch das zuvor als Lärm Vernommene zur Rede werden:

Die Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor.<sup>31</sup>

Der Film stellt damit weder einen Anspruch auf Wahrheit oder Allgemeingültigkeit, noch werden seine Figuren durch die filmische Neuorganisation zu erfundenen, sprich fiktiven Figuren. So kann der Dokumentarfilm als Austragungsort dieser verschiedenen ästhetischen Verfahren im Sinne Rancières als politisch betrachtet werden.<sup>32</sup> „Es gibt Politik“, so Rancière, „wenn es einen Ort und Formen für die Begegnung zwischen zwei ungleichartigen Vorgängen gibt“.<sup>33</sup>

30 Ebd., S. 62.

31 Ebd., S. 26.

32 „Der Mensch ist die Bedingung der Möglichkeit einer jeden beliebigen ästhetischen Sicht, ob sie nun ihre konkrete Verkörperung im abgeschlossenen Kunstwerk findet oder nicht. [...] Der Held ist bereits nicht mehr die Bedingung der Möglichkeit, sondern auch ein konkreter Gegenstand des ästhetischen Sehens.“ (Bachtin: *Autor und Held*, S. 54–55.) Der Gegenstand ist niemals in seiner indifferenten Gegenständlichkeit gegeben, denn schon dadurch, dass ich vom Gegenstand gesprochen habe, ich die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet habe, ihn herausgehoben und erlebt habe, habe ich bereits zu ihm eine ‚emotional-volitve Position‘ eingenommen, eine werthafte Einstellung. Wahrnehmen heißt mit Bachtin ‚bedeutsam machen‘. Rancières Gedanken weisen eine Überschneidung mit Bachtins Konzeption der ästhetischen Wahrnehmung auf, die im Hinblick auf die besprochenen Filme zwei Wertekontexte mit Sinn versehen – den Kontext des Helden ‚lebensbezogen‘ und Kontext des Autors ‚formal-ästhetisch‘. In der Rezeption wiederum werden sie um den dritten Wertekontext – den des Zuschauenden – erweitert.

33 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 42.

Die ungleichartigen Vorgänge – Rancière unterscheidet hier den polizeilichen Vorgang von dem Vorgang der Politik – implizieren im Kontext einer Filmproduktion die Instanz und die Fähigkeit zur Aussage eines Regisseurs, „die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung also mit der Neuordnung des Erfahrungsfeldes einhergeht“.<sup>34</sup>

Es ist wichtig, sich die Abhängigkeit von Ästhetik und Politik vor dem Hintergrund der für Rancières Theorie zentralen Neufassung des Begriffs der ‚Politik‘ in Abgrenzung zu dem der ‚Polizei‘ zu vergegenwärtigen. In Rancières Werk *Das Unvernehmen* wird der soziale Raum in zwei Ordnungen aufgeteilt bzw. von zwei Ordnungen ausgefüllt. Der Ordnung der Polizei spricht er alle Vorgänge zu, die üblicherweise als politisch bezeichnet werden – die Organisation und Verteilung von Machtansprüchen, die legitimierende Zuordnung und Bestimmung von Hierarchien und das Besetzen von Posten im Sinne einer institutionellen Verwaltung aller gesellschaftlichen Prozesse. Politisch hingegen „ist im Gegenzug jene Tätigkeit, die einen Körper von seinem natürlichen oder ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt, das sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und das als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte“.<sup>35</sup> Die Konfrontation der polizeilichen Ordnung oder der von ihr etablierten Sinnlichkeit mit allem, was ihre Maschinerie unterbricht, ist das Wesen der Politik, mit der ihr eigenen, immer konfliktreichen, streitbaren, dissensuellen Aufteilung der Sicht- und Sagbarkeiten. Somit unterscheidet Rancière zwischen dem polizeilichen Vorgang und der Gleichheit. Dabei wird die Politik zu einer paradoxen Handlung, deren Voraussetzung – und nicht Ziel – die radikale Gleichheit bildet.<sup>36</sup>

In *Die Aufteilung des Sinnlichen* setzt Rancière die Verknüpfung seiner politischen Theorie mit der Ästhetik fort, indem er – neben ihrem Verständnis als reine Wahrnehmungslehre, die mit Foucault an Kants ‚historisch-apriorischen‘<sup>37</sup> Formen der sinnlichen Erfahrung anknüpft – auch ihre politischen Implikationen herausarbeitet. Wie Maria Muhle zusammenfasst, verweist Ästhetik immer schon

34 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 47.

35 Muhle: Einleitung, S. 9.

36 Rancières theoretisches Gedankenmodell lässt sich gut auf Rastorguevs, aber auch Loznitsas Verfahren der Loslösung der Stimme/Sprache vom Menschen/Gesicht übertragen. Die Gleichheit entfaltet sich als ästhetische Ununterscheidbarkeit des Ursprungs vom Ausgesagten. Beruht die Wahl des Blickwinkels, die Dauer der Einstellung und die Kadrage auf einem Eindruck von der Realität, wird zugleich auch die fiktivisierende Identifizierung/Anordnung der Soldaten, oder der Wartenden bei Loznitsa, in ihnen deutlich.

37 Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens*; Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 49–51.

auf die Frage des Teilhabens und Teilnehmens an einer kollektiven Praxis, die für Rancière in der sozialen und politischen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung unterschieden wird.<sup>38</sup>

Während aktuelle politische Verhältnisse stets formend und gewaltvoll wirken, sind es Prozesse der Sicht- und Unsichtbarkeit, die die Ästhetik der Politik ausmachen und sich in der einen oder anderen Form in den vorliegenden Filmen nachverfolgen lassen.

Das Spezifische an diesen Prozessen lässt sich in politischen, aber auch in sozialen Zusammenhängen produktiv verorten und als Reaktion auf den ihnen zugrundeliegenden Gemeinsinn begreifen. Das mediale Feld, in dem die Filme arbeiten und entstehen, ist lediglich eine mögliche Reflexionsfläche. Es ist durchgängig von Eindeutigkeiten und Überdeutlichkeiten, von propagandistischen Deformationen und mythologischen Visionen wie auch von handfesten Interessen durchkreuzt und durchzogen. Als Regime der Identifizierung, das Verstehensanordnungen produziert, legt das Feld zugleich nicht nur den marginalen Status und die Verortung der Protagonisten, sondern auch den marginalen Status der Filme, ihre Sicht- und Unsichtbarkeit fest. In einem dominanten Umfeld, in dem die Sprache der Mehrheit das visuelle Feld bestimmt, gleichen die formalen ästhetischen Verfahren Fluchtwegen aus den vereinheitlichenden Kräften der medialen Dispositive.

Während Rancière als Vertreter einer radikaldemokratischen Theorie jene gesellschaftliche Masse der „Anteilslosen“, die „Zahl ohne Zahl“<sup>39</sup>, die über keine Sprache verfügt, in ihrem Opferstatus als durchweg unterdrückt, aber grundsätzlich positiv konnotiert, verweisen Deleuze und Félix Guattari in *Kafka. Für eine kleine Literatur*<sup>40</sup> im Gegenteil auf den bedrohlichen Charakter der Mehrheit, die Minoritäres als Andersartiges eliminieren möchte. Die Begriffe der Minderheit und der Mehrheit lassen sich in dem Zusammenhang im Sinne Deleuzes wie folgt konkretisieren: Klein zu sein bedeutet einen zugewiesenen Ort des Sprechens, einen bestimmten Standpunkt zu haben, von dem aus Literatur produziert wird. Eine Minderheit wird für Deleuze / Guattari nicht durch eine empirische Unterlegenheit charakterisiert, sondern durch ihre Heterogenität,

38 Muhle: Einleitung, S. 11.

39 „Und sie sprechen nicht, weil sie Wesen ohne Namen sind, ohne *Logos*, das heißt ohne symbolische Einschreibung im Gemeinwesen.“ (Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 35 (Herv.i.Orig.)) Bei Rancière ‚sprechen‘ die Anteilslosen nicht einmal, während Deleuze eher ihren Charakter einer Minderheit betont.

40 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus d. Franz. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

die Unmöglichkeit, sie festzulegen bzw. ihre stete Wandelbarkeit, in der sie sich über die Normgebungen der Mehrheit hinwegsetzt. Die Mehrheit wird konträr durch ihre Homogenität und durch ihren Machtbesitz charakterisiert. Kleine Literatur als Konzept, das hier zum Vergleich mit den Dokumentarfilmen Loznitsas und Rastorguevs gebraucht wird, definieren Deleuze und Guattari wie folgt:

Die drei Charakteristika der kleinen Literatur sind die Deterritorialisierung der Sprache, die Verknüpfung des Individuellen mit dem Unmittelbar-Politischen, das kollektive Aussagegefüge.<sup>41</sup>

Die Deterritorialisierung der Sprache im Sinne eines anonymen oder unpersönlichen Sprechens lässt sich auch auf eine spezifische dokumentarische Ästhetik bzw. Filmsprache übertragen, die mal einen Eintritt in die im Film wahrgenommene Welt bedeutet und mal – insbesondere bei Loznitsa – die Außenperspektive stärker betont. Ebenso wie die Schrift die gesprochene Sprache nach Deleuze / Guattari deterritorialisiert, vermag die Filmsprache den Sprecher vom Gesprochenen zu trennen oder zu befreien. Deterritorialisierung, übertragen auf die Filmästhetik, kann die Auflösung der festen Beziehungen bedeuten, die eine Aussage oder einen Körper festhalten und gleichzeitig neuen Organisationen aussetzen – oder diese zumindest denkbar machen.

Deleuzes Gedankenbild des Unwahrnehmbaren weist überraschende Analogien zu den Verfahren beider Regisseure auf, denn es kann in beide Richtungen methodisch und inhaltlich gedacht werden.

Unwahrnehmbar zu werden bedeutet bei Deleuze zunächst – im Sinne von „wie alle Welt, wie jedermann sein“<sup>42</sup> – etwas grundsätzlich Positives. Einerseits gibt es einen Regisseur wie Rastorguev, der unwahrnehmbar werden möchte, der seinen Standpunkt als Außenstehender verliert und zum Teil der wahrgenommenen Welt wird – in der Hoffnung, dadurch Sichtbarkeit zu erzeugen bzw. etwas oder jemanden sichtbar zu machen. Loznitsa hingegen bleibt an der Grenze zur dargestellten Welt stehen, sein Verschwinden und sein Unsichtbarwerden erschöpfen sich im Durchsichtigwerden im Angesicht der Menschen oder Landschaften, die er filmt. Thematisch kann Unwahrnehmbar-Werden auch als ein leises Vergehen der Zeit und der Menschen verstanden werden, als die Beseitigung

41 Deleuze / Guattari: *Kafka*, S. 24–39. Die Definition von Deleuze und Guattari ließe sich gut in Opposition zu den Rancière'schen Gleichheitsbestrebungen setzen, was aber an dieser Stelle zu weit führen würde.

42 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus d. Franz. v. Gabriele Ricke / Ronald Voullié. Berlin: Merve 1993, S. 380.

der individuellen und persönlichen Charakteristiken, z. B. in *PORTRET* von Loznitsa.

Auch eine Tätigkeit oder Handlung, in der der Mensch aus der Unwahrnehmbarkeit in die Sichtbarkeit wandert, die der Film aufzeichnet und montiert, ist immer eine aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissene. Wahrnehmen durch einen Autor heißt schließlich auch, etwas aus einem fremden Zusammenhang in den eigenen zu reißen – zu deterritorialisieren. Als Auflösung einer Verkettung und Einflechten in eine andere kann auch Rancières Definition des Politischen verstanden werden:

Damit eine Sache politisch ist, muss sie eine Begegnung zwischen der polizeilichen und der gleichheitlichen Logik stattfinden lassen, welche niemals bereits konstituiert ist. Nichts ist also an sich politisch. Aber alles kann es werden, wenn es die Begegnung zweier Logiken stattfinden lässt.<sup>43</sup>

Der individuelle Zusammenhang eines jeden kann somit durch die Wahrnehmung und spätere ‚Bearbeitung‘ durch einen Regisseur in den politischen Zusammenhang, so Deleuze, transformiert werden – nach Rancière die Begegnung zweier Logiken.

An der kleinen Literatur ist im Gegensatz zum etablierten Mainstream alles politisch. Analog verhält es sich mit den Werken Loznitsas und Rastorguevs, von der Geburt eines Säuglings in prekären Lebensumständen in *MAMOČKI* bis hin zum Tod eines Soldaten in *ČISTYJ ČETVERG* wie auch bei den Schlafenden oder Sprechenden, aber immerzu auf etwas wartenden Menschen bei Loznitsa. In dieser Filmarbeit ist alles politisch, insofern jede individuelle Angelegenheit, stets an der Schwelle zum Kollektiven, politische Bedeutung annehmen kann.

Ihr [der kleinen Literatur] enger Raum bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft. Das individuelle Ereignis wird um so notwendiger und unverzichtbarer, um so mehr unterm Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt. So verbindet sich das ödipale Dreieck der Familie mit anderen, mit den geschäftlichen, ökonomischen, bürokratischen, justiziären Dreiecken, die seine Werke bestimmen.<sup>44</sup>

Das, was hier theoretisch verhandelt wird, diskutieren Praktiker zwar mit anderem Vokabular, aber nicht weniger präzise. Wie kann man sicherstellen, dass

43 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 44.

44 Deleuze / Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 25.

Praktiker und Theoretiker dasselbe meinen, wenn sie von Mehrheiten und Minderheiten sprechen? *Wen* meinen der Philosoph Deleuze und der Psychoanalytiker Guattari, wenn sie sich, von der spezifischen Textgrundlage Kafkas ausgehend, mit der besonderen Stellung der Literatur im Allgemeinen auseinandersetzen und dabei stets von Menschen sprechen? Eine ähnliche Frage stellt sich bei Rancière und seiner Bildmetapher der ‚Anteilslosen‘, bei der nicht immer klar ist, *wer* gemeint ist, da neben der amorphen Masse der Anteilslosen auch die zu verteilenden Anteile nichts Fixes darstellen und sich ebenfalls stets transformieren und wandeln. Diese Analogie soll nicht die Theorie gegen die Praxis des Dokumentarfilms ausspielen, die in ihrer ästhetischen Arbeit – stets auf der Suche nach einer Politik der Form – Menschen und Gesichter zeigt, sie erfahrbar, wenn auch nicht immer nachvollziehbarer macht. Darüber hinaus stellt sich eine Frage, deren ethische Implikation nicht von der Hand zu weisen ist: Von welcher Instanz beziehen beide Praktiken, die philosophische wie die dokumentarische, *ihre Erlaubnis zu benennen*, gerade, wenn es sich um das Subalterne handelt?

Die Filmarbeit der zwei Regisseure ließe sich im Sinne beider Theoretiker als eine Kampfzone auffassen, stets an der Schwelle zwischen Performanz und Wahrnehmungsunfähigkeit. Gekämpft wird im Dokumentarischen zugleich für und gegen die ästhetische Form als Ausdruck und Eindruck und als zwei Pole, die Distanz und Nähe zum Objekt der Beobachtung implizieren. Beide Regisseure streben stets – wenn auch auf formal grundverschiedenen Wegen – die maximale Annäherung an ihren Gegenstand an. Die Bilder vermögen Fülle und Leere, Lärm, Rede und Schweigen zu erzeugen, um daraus Sichtbarkeiten und Sagarkeiten zu inszenieren. Die fundamentale Ununterscheidbarkeit, „die Gleichheit aller Gegenstände verneint jegliche notwendige Beziehung zwischen einer bestimmten Form und einem bestimmten Inhalt“. <sup>45</sup> Sie kann in eine radikale Gleichgültigkeit oder Beliebigkeit münden, die sämtliche Rangordnungen der Repräsentationen zerstört, um in der Rezeption den Unterschied zwischen dem Sprechenden und dem lärmenden Menschen zu überwinden.

Im Sinne Deleuzes kann man jedoch über die Rezeption dieser Filme feststellen: Die *Mehrheit* will sie nicht sehen. Die gewählten Dokumentarfilme sind somit, wie Kafka – sicherlich aus einer gänzlich anderen Situation und Notlage heraus – schrieb, in mehrfacher Hinsicht „ein Unmögliches“. <sup>46</sup> Sie sind ein Fluchtweg und Angriff zugleich: Flucht im Sinne des unerbittlichen Beharrens auf dem eigenen Anspruch ohne Rücksicht auf Verluste oder mit schmerzlichen

45 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 28

46 Franz Kafka an Max Brod, Juni 1921. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII: Briefe 1902–1924, hrsg. v. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 338.

Konsequenzen – Angriff im Sinne einer unermüdlichen Suche nach Konfrontation, der Öffentlichkeit, dem Gegenüber.

Die Filmarbeit Rastorguevs und Loznitsas erweist sich analog zu Deleuzes und Guattaris ‚Kleine(r) Literatur‘ als politische und zugleich ästhetische Praxis. Ihre Filme zeichnen sich dadurch als Orte des ‚kleinen‘ Menschen aus, da sie Orte derer sind, die in ihrem Kleinsein schon immer in der Überzahl waren, die über zahlreiche Charakteristiken des Minoritären verfügen, in Form von Gebrechlichen, Kranken, Traumatisierten, Unterdrückten, vom Schicksal und Umfeld Gebeutelten.<sup>47</sup> Damit lassen sich die Filme auch in der Perspektive von Deleuze und Guattari in einer unmittelbaren Beziehung zum Politischen, aber auch zum Machtdiskurs verorten, beide Aspekte werden für die Arbeit an anderer Stelle noch relevant sein.

<sup>47</sup> Ich beziehe mich auf die soziologischen Untersuchungen und repräsentativen Umfragen des Levada-Zentrums der 1990er und 2000er Jahre, in denen versucht wurde, die gesellschaftlichen Umbrüche sowie komplexe divergierende Prozesse der russischen Wirklichkeit mit Hilfe von Selbsteinschätzungen der Befragten differenziert einzufangen. In ihnen bewertet Juri Levada selbst die Dichotomie Mehrheit und Minderheit kritisch, weil sie eine vereinfachende und künstliche Konstruktion voller Vorannahmen sei und somit wenig geeignet, Gesellschaft in ihrer Vielschichtigkeit und Historizität abzubilden. Mit seinem Team entwickelte er stattdessen aussagekräftigere Kategorien – wie der listige Mensch, der Unzufriedene, der Beschränkte, der Angepasste, der Politische, der Mittelmäßige u. a. –, die einerseits soziologisch fundiert, andererseits für den Untersuchungsgegenstand auch ganz pragmatisch gewählt sind und ergänzend zu den ästhetischen Theorien das Bild komplettieren. Vgl. Jurij Levada: *Očerki i stat'i. Problema čeloveka*. Moskva: Karpov. E. V. 2011, S. 460–462.

#### 4 Das Wirken des *ästhetischen Regimes* bei Aleksandr Rastorguev und Sergei Loznitsa

Die „totalitaristische Suche nach dem wahren Referenten, der da draußen in der Natur, im Dunkeln liegt und geduldig darauf wartet, enthüllt und richtig entziffert zu werden“<sup>48</sup>, die für das dokumentarische Genre und seine Rezeption lange prägend war, weicht im Werk beider Regisseure ihrer fundamentalen Umkehrung. Diese findet statt in Form einer Wende von der Ästhetik der Objektivität, die nach ihren eigenen Maßstäben die dokumentarischen Verfahren in ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ unterteilte, zum zunächst poetischen und dann ästhetischen Realismus. Letzterer negiert nicht die referenzielle Funktion des Bildes gegenüber seinem Objekt, sondern befreit es von der Verpflichtung, Bedeutung um jeden Preis und in einer festgelegten Verbindung zu ihm zu generieren. Innerhalb des ästhetischen Regimes stellt sich für die dokumentarische Praxis nicht mehr die Frage nach einer amorphen Objektivität, vielmehr wird das Verlassen und Einlassen auf jegliche Quellen und Autoritäten hinterfragt; Autorität wird „entleert und dezentralisiert“<sup>49</sup>, wie Minh-ha die Graustufen und Nuancen einer „Erhöhung“ oder „Erniedrigung“ des Realen gegen eine vermeintliche Neutralität des dokumentarischen Bildes abgrenzt.<sup>50</sup>

Einer fragmentarischen Welt liege eine fragmentierte Weltwahrnehmung zugrunde, die den unausgesprochenen Besitzanspruch des Dokumentarischen gegenüber dem Realen, der sich weder im Bild noch in der Sprache auflösen lässt, obsolet macht. Ein dualistisches Weltbild vom Innen und Außen, von Bild und Rezeption bröckelt nicht nur, weil es keine kommentierende oder erklärende Stimme gibt, die durch die Filmräume führt und die Zuschauenden als solche adressiert, auch die Bilder selbst offenbaren auf verschiedene Art und Weise ihre fundamentale Instabilität, die keine verlässliche Beziehung zwischen Werk und Zuschauenden garantieren will. In der offensichtlichen Partikularität jeder Wahrnehmung, in seiner Wachsamkeit für den Fluss zwischen Fakten und Fiktionen stellt das dokumentarische Filmbild bei beiden Autoren zugleich die Frage nach den bestehenden Formen des Sozialen, aber auch die nach den Möglichkeiten des Verstehens und Erfahrens in einer Gegenwart.

Für Rancière existiert kein Bild, das nicht offen oder verborgen etwas darüber sagt, was an einem bestimmten Ort oder in einem bestimmten Augenblick gezeigt oder verdeckt werden soll, es teilt sich stets in doppelter Hinsicht mit. Rancières Unterscheidung zwischen drei Regimes, die ich zu Beginn ausführte,

48 Minh-ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, S. 323.

49 Ebd.

50 Ebd.

denen jeweils eine andere Wahrnehmungsorganisation zugrunde liegt, ermöglicht es, die Filme aus unterschiedlichen Richtungen zu befragen. Im ästhetischen Regime nach Rancière operiert der Film *ČISTYJ ČETVERG*, indem er offen *etwas anderes* über die Situation aussagt, als die offizielle Geschichtsschreibung es ein für alle Mal postuliert. Ähnlich verfährt Loznitsa mit der Neuordnung des Found Footage in dem Film *BLOKADA*, die in einer Neuformulierung eines scheinbar unhinterfragbaren Narrativs mündet. Die Spielräume des Sinns und der Wahrheit werden mit sich verzweigenden Einheiten von Wort und Bild, zeitlicher Kontinuität und Bruch, Konsens und Chaos in einer Mehrschichtigkeit sinnlich ausgelotet. In ebenjenem Sinne definiert Rancière den Dokumentarfilm vor dem Hintergrund der ästhetischen Herausforderung und der Herausforderung des *Realen*, vor denen das dokumentarische Genre im Allgemeinen steht, als den Film *par excellence*.

Der endlich von seiner Berufung zum ‚Realen‘ wie von den klassischen Normen der Konvention und Wahrhaftigkeit entlastete ‚Dokumentar‘-Film kann besser noch als das sogenannte Fiktionskino mit den Übereinstimmungen und Brüchen zwischen den Erzählstimmen und Bildserien unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Provenienz und Bedeutung spielen. Er kann die Stärke des Eindrucks, die Stärke der Sprache, die aus dem Zusammentreffen der schweigenden Maschine und den stummen Dingen entsteht, verbinden mit den Stärken der Montage – im weitesten nicht technischen Sinn des Wortes –, die eine Geschichte konstruiert, indem sie für sich das Recht in Anspruch nimmt, die Bedeutungen frei zu kombinieren, die Bilder noch einmal zu sichten, sie anders und wieder neu zu arrangieren, ihre Ausdruckskraft entweder auszuweiten oder einzuschränken.<sup>51</sup>

Sobald der fiktive Charakter einer Realitätswahrnehmung erkannt und eingestanden ist, wird auch der Dokumentarfilm von dem Zwang des repräsentativen Regimes zur Ähnlichkeit befreit, zur maximalen Annäherung an Original, Ursprung oder Wesenskern. Das Reale vermag er erst recht zu problematisieren, indem Narrative und Geschichtlichkeiten, Sinn und Bedeutungslosigkeit angstfrei und immer wieder neu vermessen werden.

Um seiner Unterwerfung [unter die industriellen Auflagen] etwas entgegenzusetzen, muß das Kino zuerst sein eigenes Vermögen lahmlegen. Es muß mit seinen

51 Jacques Rancière: *Fiktion der Erinnerung*, aus d. Franz. v. Martin Rass. In: Natalie Binczek / Martin Rass (Hrsg.): *„...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S.27–38, hier S.31.

künstlerischen Verfahren Dramaturgien konstituieren, die seinen immanenten Kräften widersprechen. Die Verbindung zwischen seiner technischen Beschaffenheit und seiner künstlerischen Bestimmung verläuft nicht geradlinig. Die Filmfabel ist eine durchkreuzte Fabel.<sup>52</sup>

In seinem Verzicht auf Handlung und Stereotypisierung der Charaktere oder Dramatisierung eines Handlungsablaufs liegt eine Absage an die potenziell manipulativen Möglichkeiten des Films. Unter dem Bild des ‚Durchkreuzens‘ lassen sich mehrere Dinge zum Ausdruck bringen, wie Rancière in *Die Filmfabel* erläutert, allem voran die Immersion seiner Verfahren im Sinne eines Experiments und einer ‚Unentscheidbarkeit‘.

Einerseits erweist sich dieser (der objektivierte Raum der Fiktion) als unentscheidbar gegenüber einer ‚Realität‘, die aus ‚Dingen‘ oder Eindrücken geschaffen ist, die selbst schon Zeichen sind und für sich selbst sprechen. Andererseits stellt er sich als der Wirkraum einer unendlichen Konstruktion zur Verfügung, der es möglich ist, durch ihre Gerüste, Labyrinth, Unebenheiten das Ebenbild einer Realität zu schaffen, die für immer stumm bleiben wird.<sup>53</sup>

Aber auch ganz pragmatisch durchkreuzt jeder neue Film mit seinen Verfahren das bisher etablierte Regelwerk, indem er ein eigenes entwirft. Nicht zuletzt in der Verbindung des technischen Aspekts der gleichgültigen Aufzeichnung mit der Lenkung und Selektion durch den Kameramann entfaltet sich die für das ästhetische Regime der Kunst wesentliche Mechanik, die scheinbar Gegensätzliches vereint: die Passivität ‚des stummen Dings‘<sup>54</sup> und seiner rohen Ausdruckskraft mit der kreativen Aktivität und dem Gestaltungswillen des Autors.<sup>55</sup> Ebenso können dies propagandistische Ziele und ein interessengeleitetes Lenken der Aussage sein, aber auch der scheinbar moralische Anspruch, den einfachen und stets schweigenden Menschen zu einer Aussage zu verhelfen, sie endlich auch mal zu Wort kommen zu lassen und sich damit nolens volens zum allmächtigen Sprachrohr aufzuschwingen.

52 Rancière: *Fiktion der Erinnerung*, S. 24.

53 Ebd., S. 30.

54 Ebd.

55 Rancière: *Die Filmfabel*, S. 22.

Die Frage, „wer für wen und wie spricht“<sup>56</sup>, knüpft an die 1968, inmitten der politischen und theoretischen Auseinandersetzungen geführte Debatte um die Rolle des Intellektuellen, aber auch des Künstlers, um die Neudefinition der Beziehung zwischen Theorie und Praxis im politischen Prozess an. Sie berührt damit die basale Triade der Sinnkonstruktion zwischen Autor, Protagonist und Ästhetik im dokumentarischen Werk.<sup>57</sup>

Sich zu fragen, wie Loznitsa und Rastorguev die sinnlich spürbare Welt zerlegen, um einzelne Ausschnitte zu re-konstruieren und neu zusammensetzen, bedeutet, nach dem politischen Kern zu fragen, der in ihren divergierenden künstlerischen Ansätzen steckt.

Das Ende der Ära eines ‚Sprechens im Namen von‘ kann auch in den Arbeiten beider Regisseure nachverfolgt werden. Zudem möchte ich im Folgenden auf die zentrale Frage nach der Konstruktion des Menschen in ihren Filmen hinarbeiten. Wenn das Bild des ideologisch verblendeten und stets stummen Referenten der ‚einfachen Leute‘ ad acta gelegt worden ist, was kann es dann noch artikulieren? Wie operieren die Filme, wenn sie den ihnen zugewiesenen Ort der paternalistischen Suche nach dem Realen zugunsten einer ästhetisch veränderten/interpretierten Wirklichkeit verlassen? In der Fähigkeit der Regisseure, das Gesehene nicht nur wahrzunehmen, sondern auch auszudrücken, verbirgt sich das befreiende Intervall, das bereits Dziga Vertov als autonome, ästhetische Struktur begriff. Dieses wird im nächsten Kapitel ausgehend von einer ästhetischen Autonomie mit Rancières Aufteilung des Sinnlichen bis hin zum Motiv des Erhabenen ausgeführt, wie es Jean-François Lyotard als Loslösung vom repräsentativen Regime und gewaltsamen Widerstreit zwischen heterogenen Diskursarten zur Geltung brachte.

56 Maria Muhle: Ästhetischer Realismus. In: Drehli Robnik / Thomas Hübel / Siegfried Mattl (Hrsg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010, S. 177–194, hier S. 177.

57 Michel Foucault und Gilles Deleuze als zwei der namhaften Vertreter der poststrukturalistischen Denktradition betonten in der Debatte ihren inklusiven Zugang zur Philosophie, wobei Foucault in der Philosophie die Funktion der Diagnose stark machte, wohingegen Deleuze stärker gegen das Prinzip der Repräsentation argumentierte, um es durch Aktion zu ersetzen: „Was die Intellektuellen unter dem Druck der jüngsten Ereignisse entdeckt haben, ist dies, dass die Massen sie gar nicht brauchen, um verstehen zu können; sie haben ein vollkommenes, klares und viel besseres Wissen als die Intellektuellen; und sie können es sehr gut aussprechen.“ (Gilles Deleuze / Michel Foucault: Die Intellektuellen und die Macht. Ein Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. In: Dies.: *Der Faden ist gerissen*, aus d. Franz v. Walter Seitter / Ulrich Raulff. Berlin: Merve 1977, S. 86–99, hier S. 88.)

## 5 Der Krieg, der Mensch, die Erfahrung – die durchkreuzte Fiktion.

### Bild- und Tongestaltung in Rastorguevs ČISTYJ ČETVERG

Der Film ČISTYJ ČETVERG wird Zeuge der letzten Tage vor dem Helikopterabsturz, bei dem 119 Soldaten verunglückten. Und dennoch erzählt der Film an diesem Ereignis vorbei, er versucht nicht, es zu rekonstruieren, und der Tod der Soldaten bleibt unsichtbar.

Während auf der Bildebene die Aufnahmen in Farbe, Schwarz-Weiß und Neon variieren, ist die akustische Ebene einheitlich als Off-Ton-Collage ohne einen einzigen synchronen Originalton gestaltet. Der sporadische Musikeinsatz, die Stimmen der Soldaten, ihre Alltagssprache und ihr vulgärer Humor ertönen aus dem Off und verdichten sich zu einem interpersonellen Chor von Geschichten.<sup>58</sup>

Durch die Kontinuität zweier Regime, des repräsentativen auf der Bildebene und des ästhetischen im Gesamteindruck, scheint die bereits zitierte paradigmatische Aussage von Rancière verwirklicht („Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann“<sup>59</sup>). Rastorguev poetisiert, rhythmisiert und interpretiert das Geschehen nicht im übertragenen, sondern im wörtlichen Sinne – in der Konfrontation der schweigenden Maschine mit den stummen Dingen.<sup>60</sup>

Bevor der Film in die beobachtende Perspektive wechselt, verbindet die Montage der ersten Minuten alle formalen Elemente zu einem erzählerischen Knoten. Um das nicht Zeigbare, Undarstellbare – nämlich den Krieg als Totalität, aber auch als individuelles Trauma, das den Einzelnen mit seiner Gewalt überwältigt – zu erzählen, kreiert Rastorguev eine Ton- und Bildcollage. In dieser werden Porträts trauernder Mütter visuell in einen schwarzen Bildteppich und akustisch in Funkgespräche inmitten der Kriegshandlungen eingebettet.

58 Der fragmentarische Charakter der akustischen Ebene soll im weiteren Verlauf noch im Hinblick auf eine der Gemeinschaft zugrundeliegende Kommunikationsstruktur untersucht werden.

59 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 61.

60 Gemeint ist eine Kameratechnik, die (noch) keinen Ton aufzeichnen kann: Der Film wurde mit einer Apparatur und Filmmaterial aufgenommen, um an die Ästhetik der sowjetischen Kamera *Konvas* anzuknüpfen, mit der im Zweiten Weltkrieg gedreht wurde. Asynchronität, Stummheit und Chronik erlauben eine Interpretationshypothese von zwei Filmen in einem. Darüber hinaus weist die Definition von Rancière eine auffällige Nähe zum Poetischen Realismus auf und damit zur lettischen Dokumentarfilmschule. Ihr namhafter Vertreter, der Dokumentarfilmregisseur Herz Frank (1926–2013) mit Filmen wie *STARŠE NA 10 MINUT* (10 MINUTEN ÄLTER, UDSSR 1978), *ŽILI BYLI SEM' SEMĒNOV* (ES WAREN EINMAL SIEBEN SIMEONE, UDSSR 1989), *VYSŠIJ SUD* (DAS LETZTE GERICHT, UDSSR 1988) oder *235 MILLIONOV* (235 000 000 GESICHTER, UDSSR 1961) übte, zusammen mit anderen Regisseuren und Autoren, einen großen Einfluss auf das filmische Schaffen Rastorguevs aus, so dieser selbst u. a. in seinem Manifest. Auch wenn Poetisieren mit Ästhetisieren nicht gleichzusetzen ist, meint es ein ähnliches Verfahren, das entschiedener auf das Vertov'sche Intervall im Sinne des gestalterischen Abstands fokussiert.

Auffällig ist allem voran der freie gestalterische Umgang mit dem Ton. Er unterstreicht neben der Entfremdung vor allem die Stummheit der gezeigten Soldaten. Dabei geht es nicht primär um deren Nicht-Sprechen, sondern um das Nicht-gehört-Werden. Die totalitäre Gesellschaft, die man als Fleischwolf versinnbildlichen kann, nimmt weder die Soldaten mit ihren Nöten und Sehnsüchten noch ihren Tod zur Kenntnis. Die Stummheit kann außerdem insbesondere bei den Passagen in Schwarz-Weiß als formaler Verweis auf die entfernte, aber im Filmraum stets präsente Vergangenheit der Kriege gelesen werden, in der es für Soldaten keine Socken, sondern Fußwickel gab.<sup>61</sup> Es scheint fast so, als ob es einen nahtlosen Übergang vom Zweiten Weltkrieg, dessen fragile und monströse Faktualität in zahllosen Dokumentar fotografien oder Filmen schwarz-weißer Bilder überliefert wurde, zum Tschetschenienkrieg der 1990er bis 2000er Jahre geben würde. Über die Tragik des konkreten Helikopterabsturzes hinaus werden damit auch die Tragweite und Unmittelbarkeit der kleinen Geschichteepisoden aus dem Leben der Vielen miterzählt. Die erzählerische Gleichwertigkeit dessen, was der Film zeigt und was er nicht zeigt, weil es kein Bild gibt (geben darf, damit die Unbestimmtheit bzw. die Ungeheuerlichkeit des Krieges spürbar werden kann), und was er vorrangig durch die Toncollage ausdrückt, kann am Beispiel des Vorspanns deutlich gemacht werden. Das ‚Ende der Repräsentation‘, von dem Foucault, Godard, aber auch Deleuze (das „sensomotorische Band“ ist zerbrochen<sup>62</sup>) sprachen, wird hier im ästhetischen und politischen Sinn deutlich. Maria Muhle bezeichnet es in Anlehnung an Rancière als „post-repräsentativen oder ästhetischen Realismus“<sup>63</sup>:

Das Ende der Repräsentation ist derart als Ende einer normativen Ordnung der Darstellung zu lesen, die das Auftreten, die Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten bestimmter Sujets, Personen und Dinge in bestimmten Formen und zu bestimmten Zeiten reguliert: Es handelt sich dabei um eine Aufhebung oder ein In-der-Schwebe-Halten der geordneten Beziehung zwischen der dargestellten Wirklichkeit und den Bildern und Worten, die sie darstellen, aus der eine allgemeine Abbildbarkeit resultiert.<sup>64</sup>

61 Vgl. ČISTYJ ČETVERG, 00:27:18 min.

62 Deleuze: *Kino*, Bd.: 2, S. 226: „Dies ist der erste Aspekt des neuen Kinos: der Bruch mit dem sensomotorischen Band (Aktionsbild), und mehr noch der Bruch des Bandes zwischen Mensch und Welt.“ Unter „Aktionsbild“ versteht Deleuze die Beziehung im Filmbild zwischen dem „Milieu“ und dem „Verhalten“ des Protagonisten, der mit dem Kontext stets interagiert und sich ihm aber auch anverwandelt. Ders.: *Kino*, Bd. 1: Das Bewegungs-Bild, aus d. Franz v. Ulrich Christians / Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 193.

63 Muhle: *Ästhetischer Realismus*, S. 178.

64 Ebd.

Dabei verstehe ich das Ende der Repräsentation nicht als eine radikale Zäsur, sondern im Sinne Kants, der das ästhetische Verständnis als einen Dialog zwischen dem Empirischen und dem Transzendentalen denkt. Und während die Empirie bei den ungezählten Soldaten, ungezählten Opfern, irgendwo an ihre Grenzen stößt, führen die Stimmen der Soldaten in jene stets präzise Ebene des Transzendentalen, die das banale Aufzählen überhöht. Hier erweist sich die Wahl der Form, die der Porträts und Halbtotalen, der schwarz-weißen und der Farbbilder, vor allem aber die Trennung der Sprache von ihrem Sprecher, als die Wahl einer Maßeinheit, die über die Abstraktion der Zahl 119 hinausführt.

Die Vorstellung von einer sinnvollen Maßeinheit für die toten Soldaten, für ihre Anzahl, bietet also ein bestimmtes Bild von Proportionalität der Anteile. Somit bleibt das Verhältnis zwischen der (mit-)geteilten sinnlichen Welt und den natürlichen Charaktereigenschaften jener Soldaten stets in der Schwebelage, ist also nie vollständig festgelegt. In diesem Spalt verortet ich die unspezifische politische Kraft der Montage – Orte und die Zählung der Körper werden veränderbar. Die akustischen und visuellen Variablen sollen variabel bleiben und können auch nur als eine stets subjektive Annäherung Rastorguevs bestimmt werden. Sie bilden eine Absage an eine normative, also von einer anonymen Instanz vorgeschriebene Bilderordnung oder können als eine Auflehnung gegen eine solche verstanden werden, die rechtliche Konsequenzen nach sich ziehen oder, noch viel wichtiger, Unverständnis und Ablehnung hervorrufen könnte.

Die Entpersonifizierung des konkreten Soldaten in ČISTYJ ČETVERG wird formal durch seine Stimmenthebung suggeriert. Durch die konstant im Off erzählten Geschichten erscheinen die Menschen paradoxerweise anwesend und abwesend zugleich. Die Bildpräsenz bekommt durch die fehlenden Wörter zu den Lippenbewegungen etwas Entrücktes. Die Geschichten, die zu hören sind, haben einen interpersonalen Ursprung, denn wir wissen nicht, wem sie widerfahren sind. In diesem Changieren zwischen Abwesenheit und Präsenz wird eine zweifache Parallele zu der haptischen oder physischen Griffbarkeit des Lebens deutlich. Diese wird motivisch veranschaulicht, einerseits in seiner Textur und Oberflächenstruktur, vor allem durch die Gegensatzpaare Haut und Metall oder Dreck und Reinheit, und andererseits äußert sie sich in der Unbestimmtheit des Innenlebens, des Erlebens, der seelischen und geistigen Beschaffenheit eines Menschen, auf die ich zuvor mit Kants dialogischem Verständnis zwischen der Empirie und der Transzendenz hingewiesen habe.

## 6 Zeugnisse der Annäherung – Bilder des Unglücks

Im Folgenden soll nun mit Rancière der anfangs eingeführte Zusammenhang zwischen Ästhetik und Politik aufgezeigt werden. Hierfür werden zunächst die Begrifflichkeiten kurz erläutert. Rancière betont stets die Korrelation zwischen Politik und Ästhetik, wenn er argumentiert, Ästhetik mit den Begriffen von Kants *Kritik der reinen Vernunft* zu beschreiben.

Ästhetik ist weder eine allgemeine Kunsttheorie noch eine Theorie, die die Kunst durch ihre Wirkungen auf die Sinne definiert, sondern eine spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst. Ästhetik ist eine Weise, in der sich Tätigkeitsformen, die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehung zwischen den beiden denken lässt, artikulieren, was eine bestimmte Vorstellung von der Wirksamkeit des Denkens impliziert. [...] Vielmehr verpflichtet das Bemühen, diese Verbindung zu denken, die armselige Dramaturgie von Ende und Wiederkehr zu verlassen, die nicht aufhört den Bereich der Kunst, der Politik und jedes Gegenstands des Denkens zu besetzen.<sup>65</sup>

Ästhetik ist für ihn somit „das System von *a priori* Formen, [...] insofern sie bestimmen, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist“.<sup>66</sup> Rancière behauptet, die Beziehung der Ästhetik zur Politik sei analog zu der Beziehung zu verstehen, die Kants A-priori-Formen<sup>67</sup> zur sinnlichen Erfahrung unterhalten. So wie diese die Organisation der menschlichen Erfahrung bestimmen und ihre Voraussetzungen schaffen, enthüllt die Ästhetik in verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen wie Armee, Gesundheitswesen oder Bildungssystem die Mechanik, die gemeinsame Welt unserer täglichen Erfahrung zu konditionieren, diese aufzuteilen und die Positionen festzulegen, die ein jeder in ihr einnehmen kann.

65 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 23–24.

66 Ebd., S. 26.

67 Als A-priori-Erkenntnisse bezeichnet Immanuel Kant „Formen der sinnlichen Anschauung“, die jeglichen Erfahrungen vorausgehen und sie vielmehr erst ermöglichen und strukturieren. Die Kategorien der Zeit und des Raums sind beispielsweise solche Strukturen: „Man nennt solche Erkenntnisse a priori, und unterscheidet sie von den empirischen, die ihre Quellen a posteriori, nämlich in der Erfahrung, haben.“ (Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 51.) Nur innerhalb von diesen Strukturen seien Erfahrungen und Erkenntnisse möglich. Losgelöst von diesen sei ein Erkennen von Gegenständen nicht möglich. Foucault hinterfragte dies und wies auf die historische und daher potenziell veränderbare Dimension der A-priori-Bedingungen hin. Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 39.

Die Unterteilung der Zeiten und Räume des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms geben zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor.<sup>68</sup>

Politik werde aber, so Rancière, erst mit der Institution einer Gemeinschaft, der ein Gemeinsinn zugrunde liegt, ermöglicht. Darunter versteht er eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen: Gemeinschaft wird erst in gemeinsamen Sinnesmodalitäten erfahrbar. Diese Aufteilung des Sinnlichen macht manche Laute dem Verstand verständlich und andere unverständlich, einige Fähigkeiten sichtbar und andere unsichtbar.

Rastorguevs Bilder des Unglücks, des Schmerzes, der Wunde<sup>69</sup> unterwandern damit die Tendenz, den unglücklichen, traumatisierten Menschen (die Mutter, den Soldaten als Opfer) so zu behandeln, als ob die Katastrophe oder das Trauma<sup>70</sup> ihre und seine *natürliche* Berufung wäre. Der Film führt an die Schwelle dessen, was zu wissen und darzustellen möglich ist, weil es notwendigerweise mit unsäglichem Schmerz zu tun hat.<sup>71</sup> Mit anderen Worten: Es wird gezeigt, welche Menschen an welchen Orten und in welchen Rollen als Teil einer Welt erkennbar und wahrnehmbar sind und welche von jeglicher Teilhabe und jeglicher Wahrnehmung ausgeschlossen werden.

Rastorguevs Politik der Darstellung intendiert keine Reproduktion oder eine getreue Abbildung einer Situation, sondern lässt sie mit der Ordnung der Realität kollidieren, um auf potenzielle Instabilität und Veränderbarkeit beider Bereiche hinzuweisen. Die Lebendigkeit und Physis der Soldatenkörper werden mit der Immaterialität der Stimmen konfrontiert. Der Film verdeutlicht damit zugleich, dass es sich nicht um Einzelschicksale, sondern um die Geschichten und die Gesichter von vielen handelt. Was Rancière in der Loslösung des geschriebenen Wortes von seinem Schreiber auf der Theaterbühne verwirklicht sieht, lässt sich formal auf die gelöste Verbindung zwischen dem Objekt und dem Bild übertragen. Zum Teil ist sie Flucht in die Abstraktion, zum Teil aber gerät

68 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 26.

69 Vgl. Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, aus d. Engl. v. Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: Fischer 2005; dies.: *Über Fotografie*, aus d. Engl. v. Mark W. Rien / Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

70 Im nächsten Kapitel wird das kollektiv erlebte Traumatische in den Methoden der Darstellung des Menschen beider Regisseure als Verkörperung eines kulturellen Deutungsmusters eingehender nachverfolgt.

71 Vgl. Jacques Rancière: Are Some Things Unrepresentable? In: Ders.: *The Future of the Image*, aus d. Franz v. Gregory Elliott. London: Verso 2009, S. 109–138.

sie durch das Auflösen einer *natürlichen* Abbildungsweise zu einer fundamental anderen Politik der Darstellung.

Indem das geschriebene Wort hin- und herschwankt, ohne zu wissen, zu wem es sprechen oder nicht sprechen soll, wird jede legitime Basis für die Zirkulation der Worte sowie die Beziehung zwischen der Wirkung der Sprache und der Anordnung der Körper im gemeinsamen Raum zerstört.<sup>72</sup>

Was bleibt von einer Aussage erhalten, wenn sie zerstückelt und von ihrer Quelle getrennt, aus ihrem gesprochenen Zusammenhang herausgelöst wurde? Die Stimmen der Soldaten bei Rastorguev werden zwar als Stimmen erkannt, können aber durch ihre Neu-Anordnung auch als Kommentar oder Nachdenken über die Kommunikationsstruktur einer Gemeinschaft verstanden werden. Auf einer Metaebene erfolgt durch die Loslösung der Stimme vom Gesicht oder von der sprechenden Person ein grundlegendes Befragen sowohl der Situationen, in denen aufgenommen wurde, als auch jener historisch-apriorischen Ebene, die „in Abhängigkeit von den Plätzen, die die Individuen in Raum und Zeit einnehmen, ihnen bestimmte Funktionen, Tätigkeits- oder Sprachformen zuordnen und ihnen so einen bestimmten Erscheinungsraum zugestehen“<sup>73</sup>. Einerseits zeigt Rastorguev die Soldaten unmittelbar, im Kontext und innerhalb der Befehlsstruktur, jedoch ohne zu emotionalisieren. Durch die Ästhetisierung schafft er andererseits Distanz und fördert damit ein Nachdenken über die Verhältnisse und mögliche Hintergründe.

Mit dieser Methode realisiert der Film die politische Praxis des Dissens.<sup>74</sup> Die Aussage, oder vielmehr das Ausgesagte, wird deterritorialisert, könnte von jedem und keinem kommen, das Individuelle verliert zugunsten des Kollektiven

72 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 27, 63.

73 Muhle: Ästhetischer Realismus, S. 180–181.

74 Für Rancière ist der Dissens – das Streithandeln – das Zentrum der Politik. Diese setze dort ein, wo ein Bruch in dieser Verteilungslogik stattfindet. Politik ist eine irrationale Handlung (ein ‚paradoxe Handlungstyp‘), die eine Unterbrechung der Verteilungslogik voraussetzt. Vgl. Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*, aus d. Franz. v. Marc Blankenburg, Zürich: Diaphanes 2008, S. 11–17. „Was ich Dissens nenne, ist nicht der Konflikt von Vorstellungen oder Gefühlen, sondern der Konflikt zwischen unterschiedlichen Ordnungen des Empfindungsvermögens. [...] Hier trifft im Regime der ästhetischen Trennung die Kunst auf die Politik. Denn der Dissens ist im Herzen der Politik. Die Politik ist nämlich nicht vorrangig die Ausübung der Macht oder der Kampf um die Macht. [...] Die erste politische Frage ist die, welche Gegenstände und welche Subjekte fähig sind, [...] diese Gegenstände zu bezeichnen und darüber zu diskutieren. Die Politik ist zuerst die Tätigkeit, die die sinnlichen Rahmenbedingungen neu gestaltet, innerhalb derer die gemeinsamen Gegenstände bestimmt werden. Sie bricht mit der sinnlichen Offensichtlichkeit der ‚natürlichen Ordnung‘ (der Polizei), die die Individuen und Gruppen

zunehmend an Kontur. Die Stimmen kumulieren zum Chor der Anteillosen – nicht als Einzelaussagen, sondern als Lärm, Blubbern, als undifferenzierte akustische Masse, die zwar als sprachliche Artikulation erkennbar ist, der aber stets ein Gegenpol fehlt, der das Gesagte aufnehmen würde. So verweist sie vor allem auf die eigene Brüchigkeit und Einseitigkeit und damit auf die Unmöglichkeit eines Dialogs.

Zugleich erfüllt sich in Rastorguevs Methode die politische Praxis der Gleichheit nach Rancière – „die Konsequenz der dichterischen Parteinahme“<sup>75</sup>. Die Gleichheit der Namenlosen erfüllt sich durch die Gleichgültigkeit des Films zu dem Ort und den Namen derer, die verunglückt sind, durch die Gleichgültigkeit, von welchen Lippen die Geschichte der Gruppenvergewaltigung erzählt wird und welcher Sohn zu welcher Mutter gehört. Dabei ist es zwingend notwendig, zwischen zwei Arten der Gleichheit im Denken Rancières zu unterscheiden: der Gleichheit in der Politik und der Gleichheit in der Ästhetik,<sup>76</sup> Gleichheit der Namenlosen und Gleichheit der Gleichgültigkeit.

Denn die Gleichheit aller Gegenstände verneint jegliche notwendige Beziehung zwischen einer bestimmten Form und einem bestimmten Inhalt. Doch diese Gleichgültigkeit ist letztlich nichts anderes als die Gleichheit all dessen, was auf einer gedruckten, allen zugänglichen Seite geschieht. Sie zerstört sämtliche Hierarchien der Repräsentation.<sup>77</sup>

Die Zerstörung der alten Ordnung geschieht im Akt der De-Figuration, der Entstellung und der Errichtung einer neuen Ordnung, deren Sinn und Bedeutung immer in „eine Zone der Unentschiedenheit verschoben werden, in den Neutral-Raum der Gleichgültigkeit“.<sup>78</sup> Markus Klammer wirft Rancière die „Errichtung eines Austauschverhältnisses zwischen ästhetischer und politischer Gleichheit bis hin zu ihrer sicheren Gleichsetzung“<sup>79</sup> vor und kritisiert diese für

jeweils zum Befehlen und zum Gehorchen, zum öffentlichen Leben oder zum privaten Leben bestimmt, indem sie sie zuerst diesem oder jenem Typus von Raum und Zeit, dieser oder jener Seins-, Sicht- und Sprechweise zuweist.“ (Rancière: *Die Paradoxa der politischen Kunst*, S. 73.)

75 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 28.

76 Zwei in dem Zusammenhang erwähnenswerte Projekte Rastorguevs sind die Filme *ICH LIEBE DICH* und *ICH LIEBE DICH NICHT*, in denen die Gleichheit oder Gleichgültigkeit sich auf die Darstellung von Protagonisten erstreckt, die aufgefordert werden, sich selbst und ihr Leben zu filmen, und damit selbst zu Produzenten werden.

77 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 28.

78 Markus Klammer: Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit. In: Robnik / Hübel / Matzl (Hrsg.): *Das Streit-Bild*, S. 195–213, hier S. 202–203.

79 Ebd.

Rancière charakteristische Ästhetik der Emanzipation, deren Gelingen auf der „mehrfach unscharfen Verwendung der beteiligten Begriffe von Ästhetik und Gleichheit“<sup>80</sup> beruhe.

Und tatsächlich haftet Rancierès Denken ein paternalistischer Beigeschmack an, wenn erfahrene fundamentale Ungleichheit in Form von Unterdrückung und Gewalt innerhalb der historischen Aktualität oder Gegenwart nicht entschieden von der transzendentalen Gleichheit als einer Potenzialität abgegrenzt wird. Wiederholt findet damit ein systematisches Herausführen oder ein Enthebungsverfahren statt, in dem der Unterdrückte oder Nichtgleiche seiner Eigenverantwortung zugunsten von „historisch konstituierten Regime[s] möglicher Erfahrung und Verständlichkeit“<sup>81</sup> beraubt wird. Klammer fokussiert auf die Parallelisierung der Ebenen, auf denen Rancière die Gleichheit der Phänomene, die Gleichheit der ästhetisch Urteilenden und die Gleichheit der Streitparteien verortet, als

drei irreduzible Achsen innerhalb der historischen Entwicklung der Moderne [...], Achsen, von denen keineswegs klar ist, ob sie sich in einem gemeinsamen Nullpunkt schneiden oder ob sie überhaupt zu demselben Koordinatensystem gehören.<sup>82</sup>

Sie müssten zwingend unterscheidbar bleiben und nicht in einer Gleichsetzung aufgehen.

Das filmische Gewebe in ČISTYJ ČETVERG ist wesentlich resoluter als die Theorie. Denn es führt die Begriffe aus ihrer vermeintlich naiven Schärfe heraus in die Graustufen und eingestandenen Aporien, in eine Pluralisierung von Geschichte und Erinnerung.<sup>83</sup> Dort, wo Rancière Gleichheit predigt, wird bei Rastorguev der fundamentale Bruch sichtbar, die Unvereinbarkeit oder Unmöglichkeit einer ebenbürtigen Kommunikation jenseits von Befehl und Ausführung. Es ist die Unmöglichkeit des Dialogs zwischen den Wesen ohne Namen und dem Wesen mit dem Namen – *Vladimir Vladimorovič Putin* –, zwischen dem Wesen ohne symbolische Einschreibung im Gemeinwesen und dem symbolisch und pragmatisch fest Verankerten, zwischen dem Singular und dem Plural, zwischen dem ‚Zaren‘ und den „Wesen, von denen es keine *Zählung* gibt“.<sup>84</sup>

80 Ebd., S. 195–196.

81 Muhle: Einleitung, S. 12.

82 Klammer: Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit, S. 209.

83 Ebd., S. 195–196.

84 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 36 (Herv. i. Orig.).

Indem die Grenzen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, zwischen dem Schweigenden und dem Sprechenden in ČISTYJ ČETVERG aufgehoben werden und sich eine übergreifende Gleichheit im Ästhetischen entfalten kann, in der, bis auf einen, alle sprechenden und brummenden Wesen aufgehoben und aufgelöst sind und so akustisch wie visuell zersplittert in Erscheinung treten können, wird die fundamentale politische Ungleichheit erkennbar.

### 6.1 Der Konflikt der Perspektiven

Der Film ČISTYJ ČETVERG entfaltet in den ersten Sekunden des Vorspanns den Konflikt der Perspektiven, der mit Rancière, wie bereits gezeigt, als Dissens verstanden werden kann. Hier prallen die polizeiliche Aufteilung der Ungleichheit, in der die Soldaten visuell erfahrbar werden, und die Idee der politischen Aufteilung der Gleichheit aufeinander. In diesem Dissens, der dem Wesen der Politik immanent ist, liegt das Individuelle allein in der Perspektive der Mütter, die ihre Söhne verloren haben. Nur für jene Mütter, an die die Soldaten auch ihre Briefe richten, sind sie Individuen und Protagonisten, unverwechselbare und besondere Menschen, die eben nicht in der Masse aller anderen untergehen. Sowohl für die Zuschauenden als auch für den Regisseur selbst, insbesondere aber im Alltag des Militärs, den Rastorguev mit seinen Bildern seziert, in dem Fleischwolf des Kriegs, sind diese Soldaten nichts weiter als „austauschbare Existenzen“<sup>85</sup> – „Namenlose“, die nicht sprechen, wie Rancière sie nennt.<sup>86</sup> Die Porträts der Mütter im Vorspann, die für Sekunden aufblitzen und wieder verschwinden und damit den Konflikt der Blicke evozieren, sind daher von besonderer Bedeutung.

Das dramatische Potenzial des Films erwächst aus der maximalen Annäherung der zwei konträren Perspektiven: der der wartenden, sich ewig sorgenden Mütter, die einen Verlust, den Tod ihrer Söhne zu verschmerzen haben werden, und der Perspektive des Staates, der Krieg führt. Zum Ende des Films lässt Rastorguev stellvertretend eine anonyme Stimme zu Wort kommen, die seinerseits wiederum die Perspektive des russischen Staates zusammenfasst:

Vom politischen Standpunkt ist es einfach: 500 Leute hierhin, 200 dorthin. Alleine hier sind 200 in Zink zurückgekommen. In Rostov haben sie die dann anonym einfach eingegraben, denn für einen Zinksarg braucht man 200.000 Rubel. 200.000 Rubel ist

85 *Пушечное мясо* (dt. Kanonenfutter) ist ein sehr starker Ausdruck, der aber in Rastorguevs Film ein Gesicht bekommt und das von mir gesuchte Menschenbild bzw. das Bild des Protagonisten auf den Punkt bringt.

86 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 35.



Abb. 91: ČISTYJ ČETVERG, 00:40:58 min.



Abb. 92: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:05 min.

doch für den Staat ein Nichts (vulgär). Denn der Staat braucht niemanden, er schickt die Menschen in den Krieg und vergisst sie.<sup>87</sup>

Währenddessen verbindet ein Schwenk die in schwarzen Säcken liegenden Leichen mit der Masse der Soldaten, die dabei sind, in den Helikopter zu steigen, um schließlich auch als Leichen von ihren Müttern in Empfang genommen zu werden. (Abb. 91 & 92)

Gerade weil man nicht weiß, wer hier spricht, wann und in welchem Zusammenhang, wird die Stimme als eine subjektive und allwissende Instanz wahrgenommen. Hier manifestiert sich als Aufeinandertreffen auf mehreren Ebenen zugleich das Vergessen des Staates und das Erinnern der Mütter. Es ist aber auch die reale traumatische Erfahrung der Einzelnen, ihre fundamentale Undarstellbarkeit des Verlusts, die in ein kriegerisches Narrativ eingearbeitet und in ihm verarbeitet wird.

Die Blicke der Mütter am Anfang des Films kollidieren mit den Worten der anonymen Stimme, die die Bilder kommentiert. Darüber hinaus wird die Erfahrung in der filmischen Gestaltung durch einen Autor durchkreuzt, indem die Unmöglichkeit der Wahrnehmung und der Vermittlung dessen, wovon die Stimme spricht, vor Augen geführt wird. (Abb. 93)

Die Mütter schauen die Zuschauenden direkt an, ihr Blick hat etwas Anklagendes und Stoisches zugleich. Ihre formale Erwidern erfahren diese Blicke in den letzten Einstellungen des Films, wenn die Soldaten ebenso frontal in die Kamera blicken. Was die Lesbarkeit dieser Porträts anbelangt, so kann mit Georg Simmel aus soziologischer Perspektive das menschliche Gesicht als Sinn jenseits einer Handlung begriffen werden:

<sup>87</sup> ČISTYJ ČETVERG 00:41:01–00:41:28 min.



Abb. 93: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:40 min.

Die soziologische Bedeutung des Auges hängt in allererster Reihe aber an der Ausdrucksbedeutung des Antlitzes, das sich zwischen Mensch und Mensch als das erste Objekt des Blickes bietet. [...] Das Gesicht ist der geometrische Ort aller dieser Erkenntnisse, es ist das Symbol all dessen, was das Individuum als die Voraussetzung seines Lebens mitgebracht hat, in ihm ist abgelagert, was von seiner Vergangenheit, in den Grund seines Lebens hinabgestiegen und zu beharrenden Zügen in ihm geworden ist. Indem wir das Gesicht des Menschen in solcher Bedeutung wahrnehmen, kommt, so sehr sie den Zwecken der Praxis dient, in den Verkehr ein überpraktisches Element: das Gesicht bewirkt, dass der Mensch schon aus seinem Anblick, nicht erst aus seinem Handeln verstanden wird. Das Gesicht, als Ausdrucksorgan betrachtet, ist sozusagen ganz theoretischen Wesens, es handelt nicht, wie die Hand, wie der Fuß, wie der ganze Körper; es trägt nicht das innerliche oder praktische Verhalten des Menschen, sondern es erzählt nur von ihm.<sup>88</sup>

Ausschlaggebend für die Zuordnung von Sicht- und Sagbarkeiten sind die ausgeschnittenen und neu verorteten Gesichter, damit einher geht Vermischung der Zeiten, ihr Bruch mit jeglicher Chronologie als „Gemachtheit einer symbolischen Ordnung“<sup>89</sup>, in welche die Porträts einschlagen wie Blitze. Wie können die Gesichter der Mütter, die auf die schwarzen Säcke ihrer Söhne warten, in dem Filmzusammenhang, den Rastorguev in den ersten Minuten etabliert, verstanden werden? Die Zuschauenden müssen sich auf diese Sekunden verlassen, um einen Sinn auszumachen. Durch den stakkatohaften Einsatz der Porträts in der Montage des Vorspanns wird eine Monumentalisierung des Bildes erreicht und gleichzeitig seine Flüchtigkeit betont. (Abb. 93)

88 Simmel: *Soziologie*, S. 648–649 (Herv. aus dem Orig. wurden nicht übernommen).

89 Muhle: *Ästhetischer Realismus*, S. 191.

Wenige Sekunden allein genügen, um eine „soziologisch folgenreiche Art des Kennens“<sup>90</sup>, wie Simmel sie beschreibt, zu etablieren, die allein auf dem Anblick beruht, der auch ohne Handeln aussagekräftig genug ist, um verstanden zu werden.

Indem die Montage den Zuschauenden einen offenen assoziativen Rahmen gewährt, die Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit der sprachlichen Kommunikation unterstreicht und die Akzente verschiebt, stellt sie eben aufgrund der fehlenden Referenz („wer spricht da?“) die herrschende Bild-Ton-Logik in Frage.

Die vorfilmische Realität gelangt in den Filmraum nicht durch Bilder, die eine bereits bestehende Bild-Ton-Ganzheit behaupten, sondern stets in Form des Appells an die Zuschauenden, sich ihre filmische Realität zu bilden. Denn jedem Standpunkt, demjenigen des Autors und demjenigen der Zuschauenden, die über ihre Rolle hinaus stets Akteure ihrer eigenen Geschichte sind,<sup>91</sup> ist eine Doppelbödigkeit, aber auch eine Willkür eigen. Dieser Logik zufolge, so Rancière, bemächtigen sich einige der Sichtbarkeit des Schicksals der Massen und eignen sich das Privileg an, über die Massen – über die Soldaten – zu reden, also sich sprachlich oder filmisch zu artikulieren. Hier befindet sich Rastorguev in dieser privilegierten Rolle. Sein Fang ist die Weitergabe von Augenblicken seines Kontakts mit der Welt, mit der fremden Erfahrung aber auch das feinfühlig Wahrnehmen von Verschiebungen und Irritationen.

Die beiden Sphären, die derjenigen, die ein Schicksal erleiden und die jener, die befähigt sind, darüber zu reden oder es zu betrachten, berühren sich nicht. Zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren besteht keine festgelegte Verbindung, der Zwang der Repräsentation ist obsolet und das „neue Sichtbare macht nicht sehen, sondern drängt Präsenz auf“.<sup>92</sup> Es entsteht also ein *narrativer Dissens*, eine Unbestimmtheit, ob ein Bild als eine Anordnung des Sagbaren oder eine Aussage als eine Anordnung des Sichtbaren aufgefasst wird. Neue Sicht- und Sagbarkeiten anzukündigen, bedeutet in der Montage, die Soldaten und Mütter aus den ihnen ideologisch oder staatlich zugewiesenen Orten und Funktionen

90 Ebd.

91 „In dieser Macht zu assoziieren und dissoziieren liegt die Emanzipation des Zuschauers, das heißt Emanzipation von jedem von uns als Zuschauer. Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben. Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues zu lernen erlauben. [...] Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte.“ (Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 28, 115–116).

92 Rancière: *Über das Undarstellbare*, S. 140.



Abb. 94: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:59 min.

herauszulösen. Die Soldaten – hier ihres Bildes, da ihrer Stimme beraubt – sind nirgends wirklich greifbar.

Das Problem besteht nicht darin, die Wörter den sichtbaren Bildern entgegenzuhalten, sondern darin, die herrschende Logik umzustürzen, die aus dem Sichtbaren des Schicksals der Massen und aus dem Sprachlichen das Privileg einiger Weniger macht.<sup>93</sup>

Ein solches Verfahren führt die Unmöglichkeit einer realistischen Darstellung vor Augen, es kündigt die „binäre Aufteilung zwischen Bild und Wirklichkeit, Fiktion und Dokument“<sup>94</sup> auf. Das Übersetzen von Sichtbarkeit in Sprache, der Erfahrbarkeit ins Bild, geht nicht ohne substantielle Verluste bzw. Neuschöpfungen vonstatten. (Abb. 94) Das Erleiden eines Schicksals, das Zeigen von Leid und das Reden darüber sind laut Rancière gesellschaftlich klar aufgeteilte Prozesse.<sup>95</sup> Indem Rastorguev die Kopplung des Bildes an das synchron gesprochene Wort (bei gleichzeitig hohem Sprechanteil) auflöst, gibt er dem Wort seine Bildhaftigkeit zurück und den Zuschauenden die ‚Emanzipation‘, also die potenzielle Mündigkeit im Blick. Methodisch stellt er damit ein Kräftegleichgewicht wieder her, das im Film oft zugunsten des Bildes und zum Nachteil der Sprache ausfällt. In seinem Aufsatz *Der Satz, das Bild, die Geschichte*<sup>96</sup> erläutert Rancière das Wirkungsprinzip zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren als einen Aufprall zwischen Kontinuität des Verständlichen, Bekannten, Vertrauten und dem Chaos

93 Rancière: Das unerträgliche Bild, S. 115–116.

94 Muhle: Ästhetischer Realismus, S. 182.

95 Sie werden im weiteren Verlauf der Arbeit im Hinblick auf die ästhetischen Strategien der Darstellung des Traumatischen untersucht.

96 Jacques Rancière: Der Satz, das Bild, die Geschichte. In: Ders.: *Politik der Bilder*, S. 43–82.

des Unsicheren, nicht Verstehbaren, nicht Einzuordnenden. Wer oder was die Funktion der Unterbrechung erfüllt, ist variabel.

Für die Analyse des Protagonisten in ČISTYJ ČETVERG können zweierlei Schlussfolgerungen aus Rancières Gedanken und Rastorguevs aufwendigen Montagemethode gezogen werden:

1. Wenn Rastorguev die Tonebene vom Bild trennt, verteilt er die Verhältnisse nicht nur auf der Ebene des Handwerks neu, sondern auch auf der Ebene der innerfilmischen Charakterzeichnung. Denn was sind die Episoden eines Einzelnen, seien sie noch so privat und persönlich, wenn sie anonym erzählt werden, während andere Soldaten zu sehen sind? Sie bekommen unwillkürlich Aussagegewicht auch für das Leben und Fühlen dieser Anderen, die ich betrachte, die aber trotz des Zeigens ihres Gesichts namenlos und austauschbar für mich bleiben. Wie bereits mit Simmel auf das Gesicht als Kristallisationspunkt der Persönlichkeit hingewiesen wurde, wird hier sein Fehlen überbetont. Die Rezeption stolpert über die Gesichter ohne Stimmen bzw. über die Stimmen ohne Gesichter. Keiner von den Soldaten hat seine eigene Stimme im Film, die den Menschen wiederum erst in Verbindung mit einem Gesicht unverwechselbar macht. Hier diktiert die technische Möglichkeit die Erwartung der Rezeption. Die Bilder komplementieren die Worte, die Worte komplementieren die Bilder, ohne miteinander zu konkurrieren. Die Worte weben einen alternativen Bilderteppich, offenbaren etwas, was das Bild nicht zu zeigen vermag – die Sehnsucht nach dem Zuhause und nach der Mutter, die Angst, unter Beschuss zu geraten – und verhüllen die tierische Brutalität, die Archaik, in die Menschen verfallen, wenn sie Rache üben.

2. Der anonym bleibende und im Kontrast zu jedem einzelnen Gesicht im Film stehende Erzählerchor verweist gleichzeitig auf die Umverteilung der Verhältnisse zwischen der Masse und dem Einzelnen im Sinne einer Suche nach einer angemessenen Maßeinheit für ihre Zahl, wie von Rancière formuliert. Rastorguev scheint in der Montage nach dem nicht auffindbaren Individuellen, nach dem nahezu nicht vorhandenen Privaten und Charakteristischen der Soldaten-Menschen zu fragen. Er stellt die Frage nach der Präsenz innerhalb dieser Umstände, in denen es beinahe nichts im kollektiven (Er-)Leben eines jeden Soldaten gibt, das nicht auch für die Masse der anderen gültig wäre. Die von der Armee reproduzierten Verortungen und Beziehungen, die Überhöhung und Unterordnung wirken sich auf das Verhalten und Aussehen der Soldaten aus, die der Film ästhetisiert. So heißt es bei Rancière:

Darin sind sie [die Bilder] politisch, wenn die Politik vor allem darin besteht, die Plätze und die Zählung der Körper zu verändern. Die politische Figur in dieser Hinsicht ist

die Metonymie, die die Wirkung anstelle von Ursache oder den Teil für das Ganze zeigt.<sup>97</sup>

Die Metonymie besteht in ČISTYJ ČETVERG in der Auslassung der Ursache. So werden die Porträts der Mütter anstelle des Helikopterabsturzes ins akustische Gefecht platziert. Das dokumentarische Bild unterwandert hierbei das Regime des repräsentativen Realismus, der in den Kategorien der Chronologie und der Linearität aufgeht, indem es die Ursache vorenthält und die Aufteilung zwischen Ereignis und Filmbild, Fiktion und Fakt für die Diskussion öffnet. Hierbei wird die grundlegendere Frage aufgeworfen: Ist die faktische Ursache des Helikopterabsturzes eine *wirkliche* Ursache für die Trauer der Mütter? Oder ist sie vielmehr die Folge viel fundamentalerer Missstände?

Die Metonymie, so Rancière, die „den Blick [...] an die Stelle des Horrorspekakels setzt, bringt auch die Zählung des Individuellen und Multiplen durcheinander.“<sup>98</sup> Jede Mutter ist mit ihrem Verlustschmerz allein, auch wenn mehrere Mütter, damals wie heute, von einem ähnlichen Schicksal betroffen sind. Kein Bild zeigt sie jedoch als Kollektiv, wir sehen in manchen Einstellungen die Masse der Frauen im Anschnitt oder im Hintergrund in der Unschärfe. Der Film zeigt ihre Gesichter ungewöhnlich nah. So nah treten wir nur an Menschen heran, die wir sehr gut kennen. Diese Einstellungsgröße suggeriert fast eine intime Nähe und Vertrautheit, bringt aber auch etwas Unnatürliches und Erschlagendes mit sich. Die Bilder sagen nicht, was diese Mütter denken und fühlen. Ihr privates Narrativ des Verlusts und des Opfers bleibt stumm, nicht artikulierbar, in Gänze in den Imaginationraum der Zuschauenden verlagert. Es wird im Film durch einen Figurationsprozess, durch Bild- und Tonmontage, in das Narrativ einer Kriegsschlacht eingeflochten, die diese vielen Tode zum Ergebnis hatte.

Die Blicke der Mütter, ihre Falten und Tränen zeigen uns die Wirkung des Krieges, ohne seine Ursachen und Realitäten zu erzählen. (Abb. 95 & 96)

Die stummen Porträts ersetzen die denkbaren Schreckensbilder des konkreten Unglücks zugunsten zwar punktueller und flüchtiger, aber einschneidender Präsenz. Die Verbindung der anfangs gezeigten Texttafel, die das Ereignis in wenige Worte fasst, verleiht dem abstrakten ‚objektiven‘ Fakt zusammen mit den Blicken der Mütter nicht nur ein, sondern mehrere ‚subjektive‘ Gesichter. Die Wörter oder die Zahl 119 verlieren ihre Abstraktion als Zeichen (z. B. 119 Tote) und können zu individuellen inneren Bildern werden. Die entschiedene Unmöglichkeit, einen solchen Prozess zu fassen oder zu kontrollieren, kann im Bild eines

97 Rancière: Der Satz, das Bild, die Geschichte, S. 73.

98 Ebd., S. 116.



Abb. 95: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:55 min.



Abb. 96: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:45 min.

Eisbergs ausgedrückt werden – seine sichtbare Spitze ist im Film, der Teil, der unter Wasser verborgen bleibt, kann an der Oberfläche weder wahrgenommen noch beschrieben, allenfalls erahnt oder intuitiv erfasst werden. Das innere Bild entsteht in der Rezeption nur durch die Leerstelle, die das Wort hinterlassen hat.

Der individuelle Tod und das individuelle Leid werden im Film von der Ebene des (politischen) Ereignisses in die Ebene der kollektiven und sich wiederholenden, fast schon archaischen Trauma-Erfahrungen überführt, die jenseits der Zeit liegen – kaum artikulierbar und deshalb begrenzt vorstellbar –, aber für den Menschen konstitutiv sind.

## 6.2 Macht der Mutter vs. Macht des Zaren

Das Beispiel einer solchen gemeinsamen Grundlage zwischen den Worten, Dingen und Sichtbarkeiten soll eine Gedichtzeile im Rahmen der Filmanalyse veranschaulichen. Hieran sollen die geäußerten Hypothesen zu Zusammenhängen zwischen Staatlichkeit und Identität der Menschen, aber auch zwischen der historischen Vergangenheit und dem gegenwärtigen Konstrukt des Gedächtnisses und dem dominierenden Erinnerungsnarrativ abschließend präzisiert werden.

Vissarion Belinskij verweist in einer seiner Literaturkritiken zu dem 1839 veröffentlichten Brief „eines armlosen Invaliden an einen beinlosen Invaliden“<sup>99</sup>, einer Erzählung, die die Schlacht bei Borodino<sup>100</sup> aus der Perspektive eines

99 Vissarion Belinskij: *Očerki i recenzii, 1839–1840*, Bd. 3. Moskva: Akad. Nauk. SSSR 1953, S. 246–250.

100 Die Schlacht bei Borodino (1812) im Zuge des napoleonischen Russlandfeldzugs war eine der blutigsten Schlachten des 19. Jahrhunderts. Unter General Kutusov kämpften die russischen Soldaten gegen die französische Grande Armée. Aufgrund der hohen Verluste konnte keine der Seiten den Sieg für sich beanspruchen. Fast die Hälfte der russischen Armee wurde vernichtet, die Gefallenenzahlen variieren zwischen 44.000 bis 58.000 auf russischer und 50.000 bis 58.000

Soldaten schilderte, auf die Beziehung des ‚russischen Menschen‘ zum Zaren als dem Ursprung einer legitimen, höchsten Macht:

Für uns Russen gibt es keine Volkereignisse, die nicht aus der lebendigen Quelle der höchsten Macht hervorgehen würden. [...] In diesem Wort *Zar* ist wundersam das Bewusstsein des russischen Volkes eingeschweißt, das Wort ist voller Poesie und geheimer Bedeutung [...].<sup>101</sup>

Belinskij markiert hier den seiner Ansicht nach fundamentalen Unterschied zu den westlichen Machtkonstellationen. In diesen gehe es immer um den Ausgleich zwischen den sozialen Schichten oder Interessensgruppen, während die russischen jeden Schritt nach vorne, jede Entwicklung im Willensakt des Zaren und in dessen Macht begründet sahen:

Bei uns ist es das Gegenteil. Unsere Regierung ist immer dem Volk voraus, war schon immer der richtungweisende Stern, der den Weg wies [...], einer Sonne gleich, deren Strahlen, vom Zentrum ausgehend, sich auf die Gelenke der riesigen Korporation des Staatskörpers ausbreiten und sie mit Lebenswärme und Licht durchfluteten. Im Zaren ist unsere Freiheit, weil von ihm unsere neue Zivilisation ist, unsere Aufklärung, so wie unsere Leben.<sup>102</sup>

Im weiteren Verlauf seiner Literaturkritik würdigt Belinskij die „herzliche Lebenswärme“<sup>103</sup> des Autors Žukovskij, der so lebensnah den Geist der Schlacht in seinem literarischen Werk erfasst habe. Im Hinblick auf den Vorspann von ČISTYJ ČETVERG erscheinen insbesondere die letzten Zeilen des Gedichts von Žukovskij, das Belinskij in seiner Rezension zitiert, eine genauere Betrachtung wert zu sein. In diesen verknüpft der Autor das Bild der *Mutter*, die beschützt werden will, mit dem Staatsgebilde *Rus*, das errettet werden soll.

auf der französischen Seite. Das hier zitierte Gedicht von Vasilij Žukovskij *Jahrestag von Borodino* (1839) reiht sich in das russische Erinnerungsnarrativ der Schlacht ein. Die Schlacht von Borodino gehört zu einem wichtigen Motiv der Verherrlichung der Unbesiegbarkeit der russischen Truppen, sowohl in der Malerei als auch in der Literatur (umgangssprachlich bezeichnet man heute noch Verwüstung, Chaos und Unordnung als *бородинское побоище* also als ‚Borodinsche Schlächtere‘).

101 Belinskij: *Očerki i recenzii*, S. 246.

102 Ebd., S. 246–247.

103 Ebd., S. 249.

Память вечная вам, братья!  
Рать младая к вам объятья  
Простирает в глубь земли;  
Нашу Русь вы нам спасли;  
В свой черед мы грудью станем;  
В свой черед мы вас помянем,  
Если царь велит отдать  
Жизнь за общую нам мать.

Ewige Erinnerung gebührt euch Brüder!  
Die junge Schar streckt euch die offenen Arme entgegen  
in die Tiefe der Erde;  
Unsere Rus habt ihr uns gerettet;  
In eigener Reihe werden wir mit der Brust uns aufstellen;  
In eigener Reihe werden wir euch gedenken,  
wenn der Zar gebieten wird das Leben zu geben,  
für die uns allen gemeinsame Mutter.<sup>104</sup>

Der Vorspann des Films kann bei dieser Gegenüberstellung, im Wesentlichen durch seine formale Gestaltung, durchweg als filmisches Gedicht betrachtet werden, bei dem jede Montageeinheit einer Zeile gleicht. Während Žukovskij das Bild der gemeinsamen Mutter verwendet und somit das Vertraute mit einer abstrakten Idee verbindet, bekommt das militante staatlich propagierte Bild der gemeinsamen Mutter im Film ein individuelles Gesicht. So wird zunächst die ideologische Umfunktionierung des kollektiven Mutterbildes entlarvt, indem mehrere Porträts der realen Mütter das *Nicht-Darstellbare*, den Verlust der Kinder, zu evozieren versuchen.

Žukovskij beschwört das Pathos der ‚ewigen Erinnerung‘ der Heldentat von 1812, indem er ihrer Schrecken gedenkt und sie mit der Gegenwart von 1839 verknüpft. Diese Erinnerung hat nichts mit einem passiven Gedenken zu tun, sondern aus ihr resultiert eine Verantwortung, einem Vertrag gleich, für die kommenden Generationen von Soldaten. Diesem Vertrag nach sollen die Heere junger Soldaten eine ebensolche Tapferkeit an den Tag legen und durch ihre eigene Opferbereitschaft im Krieg der Gefallenen gedenken. Sie strecken die Arme nicht dem Leben entgegen, sondern den in früheren Kriegen umgekommenen Soldaten, ihren zeitlosen Kameraden. Die bedingungslose Liebe zur Heimat offenbart einen verzweifelten Patriotismus, der sich stets beweisen muss – ein

104 Ebd., S.250.

Leben, das sich um den Tod dreht. Deutlich tritt das rückwärtsgewandte Erinnerungsnarrativ hervor.

Auffallend ist außerdem die tragische Implikation dieser Form der Erinnerung für die Gegenwärtigen: Sie ruft nicht zum Leben, sondern zum Tode auf und schreibt eine zyklische Weitergabe der Erfahrung, samt dem ihr zugrunde liegenden *Gemeinsinn* sowie der immanent unhinterfragbaren Obrigkeitshörigkeit fort.<sup>105</sup> Der *Gemeinsinn* wird durch die Verwendung des Plurals („euch“, „ihr“, „für uns“, „wir“) ausgedrückt. Die abstrakte *Rus*, personifiziert und humanisiert als Mutterfigur, als Heimat, die stets geschützt werden muss, vereint Ziel, Ursache und Aktion in sich. Dagegen werden die realen Tode der lebendigen Männer, ihr Schmerz und das Trauma der Angehörigen im Gedicht abstrahiert. Die ‚Mutter‘<sup>106</sup> als das lebensgebende Prinzip wird in ihr Gegenteil verkehrt – als

105 Vgl. dazu die Ausführungen Adornos zum autoritären Charakter. „Für beide totalitären Formen aber sind die gleichen Typen anfällig. Man beurteilt die autoritätsgebundenen Charaktere überhaupt falsch, wenn man sie von einer bestimmten politisch-ökonomischen Ideologie her konstruierte. [...] Vielmehr definieren sie Züge wie ein Denken nach den Dimensionen Macht – Ohnmacht, Starrheit und Reaktionsunfähigkeit, Konventionalismus, Konformismus, mangelnde Selbstbesinnung, schließlich überhaupt mangelnde Fähigkeit zur Erfahrung. Autoritätsgebundene Charaktere identifizieren sich mit realer Macht schlechthin, vor jedem besonderen Inhalt. Im Grunde verfügen sie nur über ein schwaches Ich und bedürfen darum als Ersatz der Identifikation mit großen Kollektiven und der Deckung durch diese.“ (Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 17.) Im Wesentlichen bringt das Gedicht von Žukovskij jene mentale Ordnung zur Sprache, in der Menschen als Einzelne keinen Wert besitzen und nur in Bezug auf andere sinnvoll seien, als Subjekte ohnmächtig den politischen Prozessen jenseits ihrer Einflussphäre ausgesetzt. Sicher und von der Gesellschaft bestätigt und akzeptiert fühlen sie sich in einer militanten Hierarchie eingeordnet am sinnvollsten.

106 Etymologisch bietet die russische Sprache sowohl weibliche (*родина* – Heimat) als auch männliche (*отечество*, abgeleitet von *отец* – Vaterland) Konnotationen. *Родина-мать* – ‚Mutter Heimat‘ ist ein im Russischen feststehender Begriff, der eine lange Tradition hat und dessen Wurzeln bis in die heidnische Kultur mit der Verehrung der ‚Mutter Erde‘ reichen. Žukovskij wählt das Stilmittel der Trope. Anstelle der Bezeichnung ‚Heimat‘ oder ‚Vaterland‘ steht eine Ersatzbezeichnung, ein Sprachbild: ‚die gemeinsame Mutter‘. Bei dieser Trope handelt es sich um eine Synekdoche, die eine integrierende Wirkung hat – die Mutter steht hier repräsentativ für ein ganzes Kollektiv. In dieser Vereinfachung nimmt sie eindeutig eine propagandistische Funktion an. Die literarische Tradition, Heimat mit Mutter gleichzusetzen, mündete im 20. Jahrhundert sowohl in die Narration als auch die Bildhaftigkeit in der sowjetischen Propaganda. In Form von Plakaten und Denkmälern, die das kollektive Bild der ‚Mutter Heimat‘ darstellen sollten, die, zumeist mit Schwert und Schutzschild, wie auf dem berühmten Plakat von Iraklij Toizde „Mutter Heimat ruft!“ (1941), ihre imaginären Söhne mobilisiert. Auf diesem Plakat hält die Mutterfigur den „Militäreid“ in der Hand, ein Appell, sich dem Krieg herzugeben und dem Kampf anzuschließen. Gemeinsam kreierten diese Werke ein Kriegsnarrativ der Helden-Mutter, die, so meine Annahme, im Gegensatz zum tatsächlichen Empfinden und Verhalten einer realen Mutter stand. Aussagekräftig ist diese Verwendung der Mutterfigur auch vor dem Hintergrund der sowjetischen und später russischen Selbstthematisierung – eine Mutter greift nicht an, sie muss lediglich verteidigt werden. Vielfach interpretiert und parodiert,



Abb. 98: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:39 min.

Abb. 97: Iraklij Toidze:  
„Mutter-Heimat ruft!“ (1941)

eine Mutter-Heimat, die ihre Söhne in den Tod schickt, um als abstrakte Idee, als Staatsgebilde zu überleben.

Die laute Sprache des bekannten Plakats „Mutter-Heimat ruft!“ von Iraklij Toidze, seine klare und unmissverständliche Form und sein Aufruf zum Handeln schreibt eine eigene Geschichte des Krieges – eines Krieges, dessen unzählige menschliche und sehr individuelle Opfer in einem Mythos von dem gemeinsamen Opfer des sowjetischen Volkes aufgelöst wurden. (Abb. 97) Rastorguevs Mütter hingegen repräsentieren nichts. Sie sind bildfüllend und präsent, sie wollen nichts, sie rufen zu nichts auf, sie trauern und sind sprachlos. (Abb. 98) Ihre Stummheit<sup>107</sup> wendet sich ebenso an die Emotion als auch an den Verstand der Zuschauenden. Wenn sie schon nicht gehört werden (können), wenn ihre Namen unbekannt sind, so will Rastorguev, dass man ihre Gesichter kennt, dass sie erkannt werden. Das Gesicht tritt hier als etwas Ureigenes hervor, verstärkt durch seine verbale Stummheit – dem Verlustschmerz ist nichts hinzuzufügen. So erweist sich die Sprache als

weist das Plakat eine Nähe zu *Hast du dich freiwillig gemeldet?* (1920) von Dmitrij Moor, dem amerikanischen Plakat *I want you for the U.S. Army* (1917) von James Montgomery Flagg oder zu dem französischen Gemälde *La Liberté guidant le peuple* (1830) von Eugène Delacroix auf.

107 Zur Sprachlosigkeit, Stummheit und Verschwiegenheit als kultureller Form der Bewältigung des Traumas in der russischen Gesellschaft hat die amerikanische Wissenschaftlerin Catherine Merridale erstmalig veröffentlicht: Catherine Merridale: *The Collective Mind. Trauma and Shell-shock in Twentieth century Russia*. In: *Journal of Contemporary History* 35,1 (2000), S. 39–55. Die Historikerin stellt einen fundamentalen Unterschied im Traumabewältigungsprozess zwischen westeuropäischen und sowjetischen Veteranen fest. Während erstere lernen, über ihr Trauma zu reden, es also sprachlich zu fassen und zu bearbeiten, den Schmerz loszulassen, indem sie für ihn Worte und Begriffe suchen, ist es im sowjetischen Russland genau andersherum – über das Trauma lernte man zu schweigen, mit ihm zu leben und es nicht öffentlich zu machen.



Abb. 99: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:37 min.

Medium als obsolet. Sie kann nichts Klärendes beitragen, von ihr bleibt nichts weiter als Gesprächsfetzen und Flüche, die den Tont Teppich der Kriegsschlacht sowie die schwarz-weißen Fragmente zerschneiden.

Die von Rastorguev gewählte Form des Porträts entbindet den Menschen von der Möglichkeit der Geste – die statische, für Sekunden aufblitzende Mimik ist aussagekräftig genug, die Tränen, Falten und Augenringe sind individuell. (Abb. 99) Der Verlust hat auf jedem der Gesichter seine eigenen Marker hinterlassen. Und genauso, wie diese Sekunden das Gewebe des Filmflusses zerschneiden, zerschneidet die individuelle Erfahrung den monolithischen Klotz des Kollektiven. Oder anders formuliert: Diese Fragmente und Einschnitte sind strukturimmanent und dürfen nicht als Fremdkörper, die den Erzählfluss ins Stocken bringen, verstanden werden. Viel mehr destabilisieren sie das harmonisch gewebte Gewebe der Gemeinschaft.

Rastorguevs Film flicht sich in den Kontext einer Geschichts- und Gegenwartsbewältigung bewusst ein, indem er ihn zitiert und ästhetisch umdeutet. Die Mütter erscheinen hier in ihrer menschlichen Funktion, ihre verhärteten und trauernden Gesichter weisen kaum Ähnlichkeiten mit den Plakaten bzw. Denkmälern auf.

Das Abstraktum der ‚Mutter-Heimat‘ wird dekonstruiert und im Lichte des gegenwärtigen Krieges in Tschetschenien hinterfragt. Der Krieg ohne Pathos offenbart die Lächerlichkeit und Absurdität der vom Dichter Žukovskij besungenen „instinktiven Opferbereitschaft“, ähnlich wie die Vorstellung, das Leben für Putin aufzugeben.

Aus Tonfragmenten der Nachrichten über die Erfolge der russischen Armee in Tschetschenien<sup>108</sup> scheint die Perspektive des offiziellen staatlichen Narrativs auf,

108 1999, aber auch in den vergangenen Jahren, häuften sich terroristische Anschläge und Geiselnahmen nicht nur im Kaukasus und angrenzenden Gebieten, sondern auch in Zentralrussland, die mehrere hundert Opfer aus der Zivilbevölkerung forderten. Die Explosionen von Wohnhäusern in Moskau und in Volgograd nutzte der damals amtierende Ministerpräsident

die durch die Betonung, Wort- und Themenwahl auffällt. Sie kollidiert nicht nur mit Rastorguevs Bildern von dieser Armee, sondern auch mit der privaten Perspektive des kleinen Soldaten und seiner Mutter, den wir sowohl sehen als auch hören. Der private Raum, der Raum der überschaubaren Familieneinheit, der sich in den Briefen der Soldaten entfaltet, fungiert hierbei als Ort einer gegensätzlichen Weltanschauung. Als ein Refugium, wie so oft in Rastorguevs Filmen. Ihr privates Narrativ der kleinen und großen Zäsuren innerhalb einer menschlichen Biografie, zwischen Geburtstagen und Todesfällen, muss sich im Film in die große Erzählung der Kriege einfügen. Die Porträts der Mütter, ihre Erfahrung des Verlusts, die generationsübergreifend ist, verweisen auf eine Gemeinschaft, aus der soziale Bindungen rund um diese Erfahrung<sup>109</sup> erwachsen können.

Jenes private Narrativ steht in einem Konkurrenzverhältnis zu dem Geschichts- und Wirklichkeitsmonopol des Staates und zur steten Notwendigkeit eines Kriegs, weil beide mit teilweise widersprüchlichen Fakten operieren. Menschliche Erfahrung steht hier den Interessen und Zielen konkreter politischer Akteure gegenüber.

Indem die eigene Verlusterfahrung als Trauma und nicht als Heldentod in Erscheinung tritt, kann der Verschwiegenheit und Verdrängung ein Gegengewicht, ein konkretes Erleben entgegengesetzt werden. Das offizielle Bild wird durch eine Dramatisierung, wie sie der Film gestaltet, nicht nur hinterfragt, ihm wird darüber hinaus durch das Anerkennen von vielen individuellen Geschichten und Erfahrungswelten das interpretative Monopol entzogen, gerade weil hier die Darstellbarkeit an eine Grenze stößt.

Die Soldaten, die der Film zeigt, gehören einer Generation an, die den Zweiten Weltkrieg nicht unmittelbar erlebt, sondern nur aus Erzählungen und durch Symbole vermittelt bekommen hat. Ihre Vorstellung vom Krieg sowie das eigene Selbstverständnis sind von dieser Überlieferung geprägt worden. Hingegen ist das Bewusstsein für die Ambivalenz oder Unzuverlässigkeit der eigenen Erinnerung als der einzigen Quelle für eine Realität, die es nicht mehr gibt, nicht

Putin, um ein hartes Vorgehen in Tschetschenien zu legitimieren, wodurch er an Sympathie in der russischen Bevölkerung gewann. Am 26. März 2000 wurde Putin im ersten Wahlgang (52,9 Prozent der Stimmen) zum Präsidenten Russlands gewählt. Der wachsende und obskure Personenkult wird durch sein regelmäßiges Erscheinen in Rastorguevs Filmen thematisiert.

109 Im Zuge des Afghanistaneinsatzes wurde 1989 das *Komitee der Soldatenmütter* ins Leben gerufen, eine Organisation, die aus dem Engagement einiger Mütter hervorgegangen ist und bis heute unmittelbare Hilfe anbietet. Sie leistet russlandweit Aufklärungsarbeit in Rechtsfragen für zum Wehrdienst Eingezogene, Soldaten, ihre Familien und Hinterbliebene. Durch den direkten und unmittelbaren Kontakt mit den Menschen zeigt das Komitee Missstände in der Armee auf und versucht, diese publik zu machen.

gegeben, sondern muss in mühevoller Kleinarbeit Schritt für Schritt erarbeitet werden, wie die Formsprache in ČISTYJ ČETVERG unter Beweis stellt.

Angesichts einer immensen manipulativen Kraft der staatlich aufoktroierten Geschichts- und Realitätsinterpretation scheinen die harten Schnitte der Montage, ihre zyklische Monotonie, die Farbdramaturgie und die bereits mehrfach erwähnte Tonmontage, die die ‚Fakten‘ außen vor lässt, Stilmittel zu sein, die nicht allein vom konkreten Krieg in Tschetschenien, sondern vom Krieg im Allgemeinen handeln. Sie nivellieren den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Ersten Weltkrieg, dem Zweiten Weltkrieg und der ersten und zweiten Tschetschenienoffensive dahingehend, dass der Krieg immer und ausnahmslos ein Morden bedeutet.

Aus der Perspektive des Jahres 2023 kann die Reihe der russischen Kriege mit jenen in Georgien und der Ukraine fortgesetzt werden. Und mit diesem Nivellieren scheinen all diese Kriege zu einem Krieg bzw. zu den Episoden eines einzigen Dauerkrieges zu verschmelzen. Krieg ist in diesem Paradigma nicht partikulares Leid und Unglück, welchem der Einzelne ausgesetzt wird, sondern lediglich eine mögliche Form zu regieren, Macht über ein Territorium und über Menschen auszuüben, und, um mit Foucault zu schließen, ein archaischer Urzustand, der zivilisierter Form, nämlich Politik, vorausgeht.

## IV

### Mit Jean-François Lyotard: das Trauma aus dem Off, das Erhabene, das Undarstellbare

#### 1 Von der Wahrnehmung der Zeit zum Bild

Ob bei einem Filmbild, einer Fotografie oder einem Gemälde – die Uneindeutigkeit und Komplexität von Bildern, die nichts abbilden, provoziert und überfordert ihre Betrachter zugleich. Das Wissen um den Ausschnittcharakter einer filmischen Einstellung spielt bei seiner Wahrnehmung eine wichtige Rolle, einerseits weil sie sich genau darin von einem Gemälde unterscheidet, andererseits weil in der Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung in ihr stets auch Erinnerungs- und Erwartungsfragmente<sup>1</sup> durchschimmern und damit der Frage der Evidenz und Unsichtbarkeit eine zeitliche Dimension verleihen.

Sobald Zeit und Geschichte, Vergangenheit und Zukunft von oder aus der Linearität befreit werden, entsteht die Notwendigkeit, sie anders, als Fläche, Volumen oder Kreis zu artikulieren – und das nicht nur in der Malerei, sondern auch im Film. Deleuze fasst das filmische Gedächtnis als eine

Membran [...], die auf verschiedene Weise (Kontinuität, aber auch Diskontinuität und Umhüllung usw.) die Schichten der Vergangenheit mit den Schichten der Wirklichkeit korrespondieren lässt.<sup>2</sup>

Die Durchlässigkeit der Membran verleitet dazu, Bilder als Eintrittsmöglichkeiten zu betrachten und zwar unabhängig von ihrer Herkunft.

Im Folgenden soll Jean-François Lyotards Interpretation der Farbfeldmalerei Barnett Newmans zum Ausgangspunkt genommen werden, um auf die

1 Vgl. Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit*, S.60–61.

2 Deleuze: *Kino*, Bd.2, S.267.



Abb. 100: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:44 min.



Abb. 101: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:46 min.

visuelle und akustische Gestaltung des Vorspanns von ČISTYJ ČETVERG zu blicken. Besonders reizvoll an der Gegenüberstellung ist der Gedanke, dass im Ursprung jeder Sichtbarkeit eines Filmbildes stets der Bild-Rahmen und das Jenseits des Bildes durchschimmern, wobei ersterer ausschließt und auch unsichtbar werden lässt, während letzteres eine fokussierte Sichtbarkeit ermöglicht. (Abb. 100–103)

Was passiert mit der Undarstellbarkeit von traumatischer Erfahrung innerhalb des Dokumentarfilms?<sup>3</sup> In welcher Wahrnehmungs- und Sinngewandtheit wird das Trauma – oder konkreter der individuelle Verlust oder der Krieg im Allgemeinen – konstruiert, gedacht und bebildert?

Zu diesem Zweck nähert sich das Kapitel dem Begriff Bild zunächst etymologisch. In der russischen wie auch in der deutschen Sprache kann die Herkunft des Wortes aus dem Verb ‚bilden‘ bzw. *образовывать* oder *создавать* hergeleitet werden und kategorial in die Nähe von griechisch *eikōn* (Abbild), lateinisch *icon*, *icona* (Bildnis eines Verstorbenen) sowie *eidōlon* (Schattenbild oder Trugbild), gerückt werden. Ursprünglich bedeutete Bild keinesfalls eine Fläche, sondern zunächst ein Artefakt, wie dem *Deutschen Wörterbuch* zu entnehmen ist:

[...] bild war anfänglich was man sich immer unter billen zu denken habe, ein plastisches kunstwerk, und erst nachher wurde der name auf die flache, nicht vortretende zeichnung, auf das gemälde erstreckt.<sup>4</sup>

3 Die Reduktion der filmischen Dauer, sprich der Zeit, in der die abstrakten Linien zittern, und die Sekunden, die die Blicke der Mütter andauern, die Fokussierung auf das Standbild, macht den Rahmen und die Performanz der Einstellungen zueinander sichtbar.

4 Bild. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, o.D. <https://www.dwds.de/wb/dwb/bild> (Zugriff am 15.09.2021).



Abb. 102: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:48 min.



Abb. 103: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:50 min.

In der Philosophie charakterisiert Ožegovs Russisch-Wörterbuch *Образ* als „Ergebnis und ideale Form einer Spiegelung von Gegenständen und Phänomenen der materiellen Welt im Bewußtsein des Menschen“<sup>5</sup> und akzentuiert dabei vor allem das innere Bild, das Erinnerungs- und Phantasie-, aber auch Traumbild als Ergebnis der Wahrnehmung. Diese Verknüpfung des physischen und materiellen Gegenstands mit der ideellen Spiegelung im Bewusstsein des Wahrnehmenden wird in Bezug auf Evidenz und Undarstellbarkeit später noch von mir befragt.

Das historische Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe fokussiert im Artikel von Oliver Robert Scholz<sup>6</sup> auf den malerisch-zeichnerischen Bildbegriff, der hier von Relevanz ist, weil in ihm das Artefaktische, das Gemachtsein, das bildhaft etwas darzustellen versucht, deutlich wird. Einerseits ist es die produktive Tätigkeit eines Künstlers, andererseits eine Form der Erkenntnis und des Ausdrucks, die nicht etwas Sichtbares oder bereits Existentes wiederzugeben sucht, wie Susan Sontag in ihrem Buch *Über Fotografie* über fotografische Bilder schrieb, sondern beabsichtigt, etwas sichtbar zu machen. Hier geht es um eine Versuchsanordnung, eine Leerstelle, die zur Imagination und Ergänzung einlädt.

Aus der bildtheoretischen Richtung verfolgt Georges Didi-Huberman jene ästhetische Begegnung, die auch der Vorspann des Films ČISTYJ ČETVERG über Blicke etabliert. Das Bild wird verstanden als Objekt des Sehens und des Blicks, als eine Schwelle, nicht unbedingt als ein Ding. Damit knüpft Didi-Huberman an Jean-Paul Sartre an, der auf den grundlegenden Unterschied zwischen Sehen und

5 O.A.: Образ. In: *lexicography online*, o. D. <https://ozhegov.lexicography.online/o/образ> (Zugriff am 15.09.2021): „В философии: результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека.“

6 Oliver Robert Scholz: Bild. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, S. 618–669.

Blicken verwies und im Blicken bereits eine Handlung identifizierte.<sup>7</sup> Auf der anthropologischen Ebene unterscheidet Didi-Huberman in seiner Argumentation zwischen unwesentlicher Sichtbarkeit der Bilder und bedeutender Visualität,<sup>8</sup> die wiederum in Form einer Leere innerhalb der Sichtbarkeit aufblitzt. Das Porträtbild ist hier nicht *wie* ein Gesicht, sondern *es ist* ein Gesicht, das uns anblickt. Nicht allein die Augen blicken aus dem Gesicht, es blickt die existenzielle Bindung an die Lebenswirklichkeit der Familien, es blickt der mit der Infotafel hergestellte Kontext, der Lärm der Kriegsschlacht blickt auch, nimmt Kontakt auf. Wahrnehmen und Imaginieren wechseln sich durch die Montage rasant ab und suspendieren bzw. torpedieren Schutz- und Abwehrmechanismen des Betrachters.

So unterschiedlich die Physis und Haptik, die Zeit- und Entstehungskontexte, die Rezeptionsbedingungen und Hintergründe des Dokumentarfilms und des Gemäldes sein mögen, soll hier vorrangig auf die strukturelle und bildhafte Ähnlichkeit eingegangen werden. Insbesondere, weil beide Bilder, wenn man ihre Sichtbarkeitsanordnungen als visuelle Strukturen auf einer begrenzten statischen oder bewegten Fläche fasst, in ihren unterschiedlichen Kontexten verstärkt als Träger des Übersehenen, des nicht oder nur ansatzweise Darstellbaren fungieren. Beide wollen nichts bezeugen oder belegen, sondern sie ermöglichen die Überführung einer faktischen und auf ihre Art abstrakten Information – Absturz des Helikopters im Film und Newmans augenblickliche Erfahrung im Gemälde (*Untitled*, 1960) – auf die Ebene der Erfahrbarkeit,<sup>9</sup> also auf eine menschliche Ebene, wie Siegfried Kracauer über die fotografischen Medien ausführte, die die eigentliche Abstraktheit des Menschen, der Welt und vor allem der Zeit zu überwinden helfen.

7 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts*, aus d. Franz v. Hans Schöneberg / Traugott König. Reinbek: Rohwolt 2007, S. 505.

8 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 1999, S. 235.

9 „Ich habe in der *Theorie des Films* ausgeführt, daß die photographischen Medien uns helfen, unsere Abstraktheit dadurch zu überwinden, daß sie uns tatsächlich zum ersten mal mit ‚dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist‘ (Gabriel Marcel) vertraut machen; sie helfen uns, durch die Dinge zu denken, anstatt über ihnen. Anders gesagt, die photographischen Medien erleichtern es uns, die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einzuverleiben und sie derart der Vergessenheit zu entreißen. Etwas ähnliches wäre auch über die Geschichte zu sagen.“ (Siegfried Kracauer: *Schriften*, Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, aus d. Engl. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 180.) Form und ausdrucksgebende Energie eines Registers, der sich an einer Unbestimmtheit, Unsichtbarkeit, am Zufall einer Lebenswelt abreibt, die beinahe niemanden zu interessieren scheint, ermöglichen auch Jahrzehnte später zwar keine Erinnerung, wohl aber eine Vergegenwärtigung.

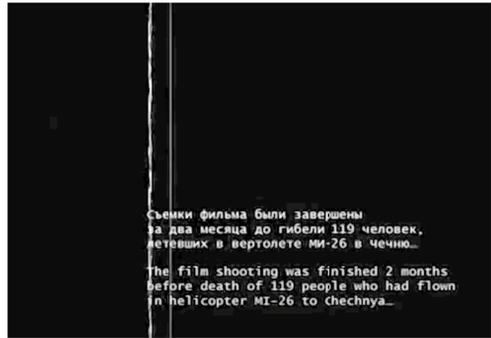


Abb. 104: ČISTYJ ČETVERG, 00:00:12–00:00:17 min.

In der existenziellen Bindung an die Lebenswirklichkeit, über die sich der Dokumentarfilm mehr oder weniger auszeichnet, in der „Geschichte – wie Scheiße – ‚passiert‘, geschieht sie [die Geschichte] nur in der Gegenwart, im zeitlichen Raum zwischen Vergangenheit und Zukunft“.<sup>10</sup> Die Evidenz und Bedeutung einer Geschichte, ihr Verschwinden wie auch ihr Sinn, ihre Oberfläche und die Tiefendimension gehen zunächst aus einem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang hervor. Dieser formt die anschließende Reflexion und verbleibt individuell wie auch spekulativ. Die Distanz indiziert die unterbrochene Beziehung, den unmöglichen direkten Kontakt von Mensch zu Mensch und die Notwendigkeit der Vermittlung, um zwischen der Vielheit der Geschichten der „History, history, herstory, histories“<sup>11</sup>, „aus dem ungeformten Material der Gegenwart etwas zu machen, das zutiefst zählt“.<sup>12</sup> Als gelebter, erfahrener und reflektierter Einschnitt in Raum und Zeit wird der Absturz des Helikopters als ein singuläres Ereignis, als Ursache des Todes und der Trauer im Film nicht nur gänzlich ausgeklammert, sondern als eine *reine* Information hervorgehoben, im Versuch möglichst sachlich und nüchtern zu bleiben. (Abb. 104)

Im Gegensatz zu Wissen oder einer lebendigen Erfahrung hat eine neue Information eine konträre, gar verstörende, fremdartige Wirkungsweise, die erstmal vom wahrnehmenden Bewusstsein absorbiert werden muss. Erkenntnisse entstehen

10 Vivian Sobchack: *Introduction. History happens*. In: Dies. (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York / London: Taylor & Francis 1996, S. 1–14, hier S. 14.

11 Ebd., S. 6.

12 Ebd. Vivian Sobchacks am Körper orientierte Film-Phänomenologie eignet sich hier nur punktuell, um auf die somatische Seite der Film-Erfahrung hinzuweisen, sofern die Bilder einen Mangel aufweisen, der nicht nur gedanklich, sondern auch körperlich ergänzt werden kann. „Film als Verbindung zweier schauender Subjekte, die auch als sichtbare Objekte existieren.“



Abb. 105: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:42 min.

hier aus einer temporalen Verdichtung, die Vergangenheit und Zukunft mit einschließt. Dreharbeiten bzw. deren Beendigung als wirklichkeitskonstituierende Prozesse werden, als eine Art Referenz zum Absturz des Helikopters und dem Tod von 119 Menschen, von Anfang an mitthematisiert. Die Texttafel ist somit auch das Erste, was zu sehen und zu lesen ist.

Die Auswahl der Informationen ist sehr speziell – es werden weder Datum noch Ort des Unglücks genannt noch der Grund oder die genaueren Umstände, noch die Namen der 119 Opfer. ‚Es hat sich zugetragen‘ ist der Tenor der Information, der auf die ganze Filmhandlung ausstrahlt. Es hätte sich jederzeit und überall zugetragen haben können, und die harten Fakten hält der Film weder für das Verständnis noch für die Empfindung für essenziell. Fast hat man den Eindruck, er will sich nicht genau festlegen, will etwas (Wesentliches oder eben Unwichtiges) im Verborgenen lassen, um auf diese ausgewählte Information, auf den Bezug zu den Filmarbeiten zu fokussieren. Das geschichtliche Ereignis selbst wird, durch die Auslassung seiner faktischen Koordinaten, zum Zeichen, zum Simulacrum,<sup>13</sup> einsehbar und erfahrbar innerhalb der dokumentarischen Erzählung und damit in gewisser Weise zeitlos, vergangen und gegenwärtig zugleich, je nachdem für wen, mehr noch, innerhalb des Zyklus variabel und potenziell

13 Ursprünglich wurde der Begriff innerhalb der atomischen Wahrnehmungstheorie des Dichters Lukrez verwendet, derzufolge die Dinge ihre Sichtbarkeit selbst produzieren, indem sie hauchdünne Häutchen – ‚Simulacren‘ – in den sie umgebenden Raum absondern und diese dann die Netzhaut des Auges durch entsprechende Abdrücke prägen. Gegenwärtig versteht man unter Simulacrum mit Roland Barthes die Rekonstruktion eines Gegenstandes, die Einblick in seine Funktionsweise und innere Dynamik ermöglicht. Jean Baudrillard fokussierte vor allem auf die zunehmende Auflösung der Bindung von Zeichen und Bild von ihrem Referenten und problematisierte die Unmöglichkeit ihrer Unterscheidung. Stefan Hölftgen: Simulacrum. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, o. D. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2618> (Zugriff 15.09.2021).

immer wiederholbar und somit aktuell, wie das Porträt einer trauernden Mutter. (Abb.105)

Diese zyklische und repetitive Potenzialität wohnt dem singulären Ereignis inne und ist die erste Überschneidung zu der Praxis der Malerei Newmans, die mir auffällt. Sie entfaltet sich in zahlreichen Variationen, ohne in eine Tautologie zu verfallen und überschreitet die Resignation, eine endgültige Bedeutung zu erschließen ohne das Feld der Textinformation oder die Farbfläche des Bildes zu verlassen.

Die Variationen (der Bilder) geben die Chance auf eine wachsende Erfahrung, die das Nicht-Chronologische der Wahrnehmung perforiert. Aus dem Unbekannten wird dann das Vertraute, dessen Überwältigungskapazität Bild für Bild überprüft werden kann.<sup>14</sup>

Erst in der anfänglichen Ratlosigkeit über das Wahrgenommene, in der Konfrontation und Überwältigung, kann der Sinn anwachsen. Hierfür benötigt es aber Bilder und Bewegtbilder, die fragend angeschaut werden können, die sich ausdrücklich von Klarheit und Eindeutigkeit distanzieren. Die räumliche Desorientierung, die die abstrakten Bildsequenzen verstärkt, stellt wiederum die Frage nach der Herkunft des dokumentarischen Materials, nach seiner Quelle, allerdings nicht mehr auf der Ebene der Tatsachenwahrheit, sondern auf der Ebene der Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks, der die Tatsachenwahrheit keinesfalls negiert, sich aber von ihr zu emanzipieren sucht.

Über die vordergründige visuelle Ähnlichkeit hinaus sind Newmans Gemälde und Rastorguevs Filmbildern ihre Funktionsweisen gemeinsam: Weil sie die Leerstelle, den Riss in ihrer Mitte platzieren (Abb. 101), ermöglichen sie Distanzierung und Annäherung zugleich, ein vages Andocken an Erfahrung, Erlebnis, Ereignis. Etwas, das nicht gezeigt wird, weil es nicht gezeigt werden kann, ruft eine umso stärkere Partizipation des Schauenden hervor – gedanklich, emotional, erinnernd oder intuitiv erahnend. Alles, was sich der schriftlichen (Info-tafel) und sprachlichen (Ton) Artikulation entzieht, versucht sich nun bildlich zu artikulieren, wie Newman in zahlreichen Interviews formulierte. Das erklärte, geforderte, gewollte Nichts, die Leere, mit der der Maler die grundsätzliche Unvermittelbarkeit der Seinsfülle zu fassen suchte, mündet in der Ästhetik des Undarstellbaren, wo sich beide Verfahren von der Sprache, Symbolik und

14 Ulf Poschardt: *Das Erbabene ist jetzt. Über die Implosion des Zeitkerns in Bildern von Barnett Newman*. In: *Kunstforum International* 150 (2000): Zeit Existenz, Kunst, S.290–297, hier S.296).

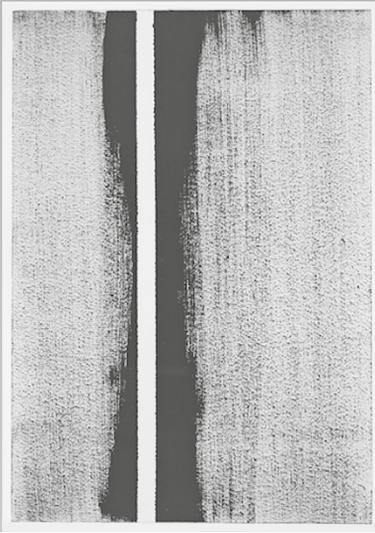


Abb. 106: Barnett Newman: *Untitled*, 1960, Pinsel und Tusche auf Papier, 35,6 x 25,4 cm.

Gegenständlichkeit verabschieden und in der diachronen Abstraktion wieder kreuzen. Bezeichnend ist, dass das dokumentarische Nichtbild vollkommen in dieser Undarstellbarkeit aufgeht – das Standbild oder die gesamte Sequenz wird als Abwesenheit des Bildes oder der Sichtbarkeit wahrgenommen, im Gegensatz zu den Porträts, die das Unsichtbare rahmen (vgl. Abb. 101–105), während Newmans Gemälde *Untitled* (1960) bei aller Abstraktion als Bild wahrgenommen wird. (Abb. 106)

Bei einem abstrakten Bewegtbild fungieren das Bild davor und das Bild danach als durchlässige Rahmung. Die thematische Einordnung, die Richtung der Aufmerksamkeit, die Hören und Sehen organisiert, bedarf einer Tonspur, die gänzlich im Off – dem Raum außerhalb des Bildes – verortet wird. Im Vorspann wird dieser Raum aktiv, die Tonebene übernimmt eine leitende und rahmende Funktion, indem sie zwei offensichtlich divergente Wahrnehmungskanäle zu einer diegetischen oder thematischen Einheit in der Rezeption kumulieren lässt. Die schwer verständliche Sprache, Fetzen und Kommunikationsfragmente, der verzweifelte Schrei, nicht auf die fünfstöckigen Wohnhäuser zu zielen, und das Warten auf eine Reaktion, die im Schussfeuer verhallt, machen die Grenze zwischen dem einzelnen Wort und einem Geräusch hinsichtlich ihrer Verständlichkeit und Erfahrbarkeit obsolet.

Der Bildrahmen oder Bildrand, der das Gemälde von seiner Umgebung abgrenzt, erfüllt eben jene organisierende Funktion, denn er erzeugt nach André Bazin



Abb. 107: ČISTYJ ČETVERG, 00:01:20 min.

eine ‚zentripetale‘ Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Gemälde selbst.<sup>15</sup> Die Dynamik des filmischen Bewegtbildes ist dagegen ‚zentrifugal‘ angelegt und verweist stets auf ein Außerhalb des Bildes,<sup>16</sup> das undarstellbar bleibt, vergleichbar mit dem Zeitempfinden des malenden Künstlers, mit der Innerlichkeit des Todes, des Verlustschmerzes oder der individuell erlebten Innenansicht einer Kriegsschlacht.

Der Vorspann in ČISTYJ ČETVERG wird von einer clipartigen Montage dominiert, die die Frakturen eines Kriegsgeschehens, die sich der räumlichen und zeitlichen Verortung entziehen, als solche zu visualisieren versucht. Er besteht aus abstrakten Linien, die auf einem schwarzen Hintergrund horizontal, blitzartig und zitternd verlaufen. Diese hoch abstrakte Flächigkeit wird mit den realen großformatigen Porträts von weinenden Frauengesichtern, die in die Kamera blicken, perforiert. (Abb. 107)

In diesen Augenblicken findet eine doppelte Konfrontation statt – einerseits sind es die Gesichter der Mütter, die sich inmitten des akustischen Bildteppichs der Kriegsschlacht wie Blitze in der Abstraktion ereignen. Diese Konfrontation indiziert die Erfahrung des Verlusts als zutiefst individuell und deshalb undarstellbar. Andererseits erfolgt die unvermittelte und sehr fragmentarische Konfrontation der Zuschauenden mit einem Gegenüber, mit der fremden Erfahrung des augenblicklichen Verlusts, gerade indem die faktische Mehrdeutigkeit und Tragweite wie auch das Eigengewicht des Ereignisses im Undarstellbaren verbleiben.

15 Vgl. Bazin: *Was ist Film?*, S.225.

16 Diese dichotome Aufteilung von zentrifugaler und zentripetaler Bildorganisation teilt Gilles Deleuze nicht, sie sei kein ontologisches Kriterium, da Bilder stets beides sein können. Vgl. Deleuze: *Kino*, Bd. 1, S.32.

Innerhalb der dokumentarischen Erzählung korrespondiert die bewusst von Rastorguev gewählte Abstraktion des Kriegsgeschehens mit der Ästhetik des Undarstellbaren von Barnett Newman. In dem philosophischen Essay, der sich mit dessen Arbeiten befasst, formuliert Jean-François Lyotard einen Gedanken, der hier auf einen bezeichnenden Umgang mit der *erzählten* Zeit im Film, der in der Montage zum Ausdruck kommt, übertragen werden soll. Im Hinblick auf Newmans Ästhetik verwenden beide Regisseure, Rastorguev wie Loznitsa, ähnliche visuelle Codes und Muster – pikurale Modalitäten wie Flächigkeit, Linien, Farbwahl und Verzicht auf Grautöne, Abwesenheit von Vordergrund, Mitte und Hintergrund –, die sich genauen Deutungen entziehen<sup>17</sup> und dennoch im Moment ihrer Aufnahme selbst ein Ereignis sind.

Der Blitz ist ‚die ganze Zeit‘ da (wie der Augenblick), und er ist nie da. Die Welt hört nie auf zu beginnen. [...] Die Zeit des Erzählten (das Funkeln des Dolches, der auf Isaak gerichtet ist), die Zeit, um diese Zeit zu erzählen (und die entsprechenden Verse der Genesis), sind nicht mehr voneinander getrennt. Sie sind eins, in dem plastischen (linearen, chromatischen, rhythmischen) Augenblick verdichtet, der das Bild ist.<sup>18</sup>

Wie Newman, der seiner Wahrnehmung der Zeit ein Bild zu geben sucht, verdichten sich bei Rastorguev zwar die Zeiten nicht zu *einem* Bild, wie es bei einem Maler der Fall ist, sondern zu vielen Bildern, die aber in einem ‚Regime der Kunst‘ operieren, weil sie nichts mehr repräsentieren wollen.

Sie entziehen sich der schnellen Einordnung, denn „es gelingt nicht ad hoc, seine Bestimmung, seine Regel darzustellen, es verweist auf etwas, das sich der Bestimmung entzieht, auf ein Unbestimmtes, Undarstellbares“.<sup>19</sup>

Die Begegnung mit dem Fremden und die zwei- bis dreisekündigen Porträtaufnahmen der Mütter<sup>20</sup> zerschneiden die Undarstellbarkeit und das Grauen, dem

17 So verschieden die Filme *POLUSTANOK* (Loznitsa) und *ČISTYJ ČETVERG* (Rastorguev) inhaltlich auch sind, so sind sie doch in demselben kulturellen und soziologischen Umfeld desselben Jahrzehnts verwurzelt und weisen zahlreiche offensichtliche Parallelen im Umgang mit der Zeit auf. Beide Filmautoren thematisieren Stagnation, in beiden Filmen wird auf etwas gewartet, beide distanzieren sich von einer klassischen Erzählhandlung, weil scheinbar nichts passiert bzw. das, was passiert, außerhalb des Films und damit unsichtbar bleibt.

18 Jean-François Lyotard: *Der Augenblick*. Newman, aus d. Franz. v. Theda Krohm-Linke. In: Barck (Hrsg.): *Aisthesis*, S. 358–369, hier S. 364.

19 Christine Pries: *Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik. Einige Überlegungen – eine Annäherung?* In: Walter Reese-Schäfer / Bernhard H.F. Taureck (Hrsg.): *Jean-François Lyotard*. Cuxhaven: Junghans 1989, S. 39–49, hier S. 44.

20 Vgl. die Einstellung in *POLUSTANOK* (00:05:47), in der eine auf den Zug wartende Mutter ihr sorglos schlafendes Kind auf dem Schoß hält.

Rastorguev kein dokumentarisches Bild gibt, da er die Erfahrung stattdessen im Bildrauschen auflöst. (Abb. 107)

Der rasante Rhythmus der Montage unterstreicht akustisch das Maschinengewehrfeuer. Die hellen Linien-, Lebens- oder Schusslinien, die hier und da unterbrochen werden, deuten zugleich einen möglichen Filmmaterialverlust und damit einhergehendes gesellschaftliches Nichtwahrnehmen und Vergessen an. Sie evozieren auf der Metaebene die Flüchtigkeit und Brüchigkeit der menschlichen Existenz. Eine nüchterne Beobachtung und ein Zuhören, ein vorsichtiges Formulieren im Bild, jenseits eines Pathos, all das entrückt den Krieg als solchen, denn wir sehen ihn nicht. Und an Stelle von Rastorguevs Bildern von einem konkreten Gefecht entstehen die jeweils einmaligen Bilder in jedem Zuschauer aufs Neue. Der akustische Bilderteppich vor dem geistigen Auge der Zuschauenden lässt imaginäre oder reale (je nach deren Erfahrungshintergrund) Soldaten entstehen, die mitten im Gefecht in die Razzien brüllen – ein Ruf nach ‚Gehörtwerdenwollen‘ inmitten des Lärms und des Chaos des Krieges.

Liotard spricht weiter von der latenten Bedrohung, die in bestimmten Objekten und bestimmten Situationen lauert:

Dunkelheit, Einsamkeit, Stille, das Herannahen des Todes können schrecklich sein in dem, was sie ankündigt: dass der Blick, der Andere, die Sprache, das Leben nicht mehr da sein werden. [...] Ein einfaches Hier, die kleinste Begebenheit ist das, was stattfindet.<sup>21</sup>

Die ontologische Differenz zwischen dem ‚einfachen *Hier-Sein*‘ und dem *Sinn* dieses Seins fokussiert die Aufmerksamkeit darauf *was*, sondern *dass* etwas stattgefunden hat. In einem Augenblick erlischt das Leben, in einem Augenblick bekommt man eine Todesnachricht überbracht, in einem Augenblick berührt das Porträt der Mutter die Netzhaut des Auges eines unbeteiligten Betrachters, macht ihn betroffen, indem die Blicke und Zeiten sich kreuzen. An die Stelle des Ereignisses, das in ČISTYJ ČETVERG vorenthalten wird, das sich in (chrono-)logischen Ketten aufspüren und erzählen lässt, tritt die Traumaerfahrung des Anderen mit dem gleichzeitigen Impuls zum Wegsehen und Ausblenden. Eine ereignislose Zwischenzeit, das Warten auf ein Ereignis konkretisiert das Vergehen der Zeit als eine Anästhesie, als radikalste Form der Wahrnehmungsverhinderung bzw. -verweigerung, als temporäre Schmerzlinderung und konsequente Abstumpfung.

21 Liotard: Der Augenblick, S. 364.

In einem unvollendet gebliebenen Monolog von 1949 schreibt Newman:

Meine Bilder sind weder mit der Manipulation des Raumes noch mit der bildlichen Darstellung verbunden, sondern mit einer Zeitempfindung, die das Gewesene ebenso einschließt wie das Gegenwärtige.<sup>22</sup>

Die Bedrohung, die von den großen schwarzen Flächen wie in *Untitled* (1960) ausgeht, korrespondiert mit dem Schreck des Verschwindens, der Auslöschung des Lebens, von dem Lyotard spricht. Die überzeitliche Gegenwart des Krieges, von der der Film *ČISTYJ ČETVERG* handelt, erstreckt sich akustisch über die schwarzen Flächen, über die Porträts der trauernden Mütter und ergreift den Betrachter.

Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur sagt: dass ‚etwas da ist‘, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat.<sup>23</sup>

Die Frage der Präsenz, die Lyotard hier hervorbringt, kann mit dem Feingefühl des Regisseurs zusammengedacht werden, genau an der Schwelle oder im Zwischenraum zu operieren – mit der Gefahr der Hervorbringung oder Überformung von etwas nicht Darstellbarem durch die abstrakte Bildhaftigkeit. Es bedeutet aber zugleich Fragen und Themen aus der Unsichtbarkeit heraus, aus dem Off ins On der Zuschauenden zu holen. Die Menschen, die verunglückten und die Gefallenen in den Kriegen können kein Zeugnis mehr ablegen. Ihr Tod hat keine *innere* Ursache, wie Freud in *Jenseits des Lustprinzips*<sup>24</sup> formulierte, sondern ist von Zufall und damit von einer tragischen Ziel- und Bedeutungslosigkeit beherrscht. Zugleich existieren im gleichen Filmraum jene bereits besprochenen Fragmente, die eine gänzlich andere Haltung suggerieren: die der Verantwortlichkeit und der Schuld.

22 Barnett Newman zit. n. Lyotard: Der Augenblick, S. 364.

23 Ebd.

24 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 1–69, hier S. 40–43.

## 2 Die Toten sprechen zu uns

Der Tod des Helden ist eine traditionelle Art, ein Filmnarrativ zu beenden. Rastorguev hingegen eröffnet den Film mit seinem Ende. Die Texttafel über den Tod der Soldaten wird der filmischen Narration vorgelagert. Auf die enge Verbindung des Todes mit der Charakterisierung des Menschen, gar mit seiner Identität in und außerhalb des Films, verwies 1967 bereits Pier Paolo Pasolini. Er verglich den Tod mit der Filmmontage, die dem menschlichen Leben den endgültigen Sinn verleihe. Die Montage vernichte jedoch nicht den Film, wie der Tod die Physis des Menschen vernichtet, sie verdichte vielmehr und konstituiere eine Endgültigkeit, die sich nur vordergründig durch die Nähe zum Tod auszeichne:

Man expresses himself above all through his action – not meant in a purely pragmatic way – because it is in this way that he modifies reality and leaves his spiritual imprint on it. But this action lacks unity, or meaning, as long as it remains incomplete. [...] In short, as long as he has a future, that is, something unknown, a man does not express himself. [...] So long as I'm not dead, no one will be able to guarantee he truly knows me, that is, be able to give meaning to my actions, which, as linguistic moments, are therefore indecipherable. It is thus absolutely necessary to die, because while living we lack meaning, and the language of our lives (with which we express ourselves and to which we attribute the greatest importance) is untranslatable: a chaos of possibilities, a search for relations among discontinuous meanings. Death performs a lightning-quick montage on our lives; that is, it chooses our truly significant moments (no longer changeable by other possible contrary or incoherent moments) and places them in sequence, converting our present, which is infinite, unstable, and uncertain, and thus linguistically indescribable, into a clear, stable, certain, and thus linguistically describable past (precisely in the sphere of a general semiology). It is thanks to death that our lives become expressive. Montage thus accomplishes for the material of film (constituted of fragments, the longest or the shortest, of as many long takes as there are subjectivities) what death accomplishes for life.<sup>25</sup>

Die reale und dauernde Endgültigkeit des Todes kann weder gedacht noch abgebildet werden, sie wird erfahren.

Pasolinis Gedanken zum Tod in Bezug zur Filmmontage bauen eben diese Brücke zwischen dem filmischen Nachdenken über die Zeit und den Raum, in dem sich etwas *ereignet*. In einem anonymen System verweisen alle Zeichen, Bilder,

25 Pier Paolo Pasolini: Observations on the Long Take, aus d. Ital. v. Norman MacAfee / Craig Owens. In: *October* 13,2 (1980), S. 3–6, hier S. 4–5.

Worte und Begriffe lediglich auf die ihnen zugrunde liegenden Beziehungen und geben die Frage nach einem Subjekt oder Sinn auf.<sup>26</sup> Denn was der Film damit montiert, sind scheinbar nur vordergründig die Bilder. Darunter oder vielmehr dazwischen montiert und ordnet er eben jene Lücken, die das Nichtgehörte und Übersehene hinterlassen haben.

Die tragische Ausdruckskraft, im Russland der 2000er Jahre einen Film über den Soldatenalltag zu machen, seinen ‚Sinn‘ zu montieren, ohne Skrupel oder Angst vor möglichen Irrtümern, speist sich aus ihrem Tod heraus, aus eben dieser Endgültigkeit, der Abgeschlossenheit ihrer Existenz, die nach der Beendigung der Dreharbeiten eintrat. Rancière spricht dem Künstler, ausgestattet mit dem Objektiv der Kamera, die Kompetenz zu, das „Quasi-Sichtbare zu sprengen, das das repräsentative System als Übersetzung des Gedanken und des Gefühls“ konstituierte.<sup>27</sup> Diese Präsenz ohne vorweggenommene Bedeutung markiere den Übergang „vom repräsentativen Regime des Ausdrucks“ zu „einem ästhetischen Regime“<sup>28</sup>, das sich wiederum durch die Wirksamkeit des Abstands, sprich die „Aufhebung jeder bestimmbareren Beziehung zwischen der Absicht eines Künstlers, einer [...] repräsentierten sinnlichen Form und einem Gemeinschaftszustand“<sup>29</sup> begreifen lässt.

In ihrem Stottern, Zucken und Auslassen, in den Sprüngen zwischen Schwarz-Weiß und Farbe artikulieren die Bilder ein Geschehen, das nicht dargestellt werden kann, aber stets geschieht.<sup>30</sup> Geschehenes wird aufgrund der Undarstellbarkeit

26 „Der Bruch kam, als Lévi-Strauss für die Gesellschaft und Lacan für das Unbewusste zeigten, dass Sinn wahrscheinlich nur eine Oberflächenerscheinung, eine Spiegelung, eine Schaumkrone darstellt, während das eigentliche Tiefenphänomen, von dem wir geprägt sind, das vor uns da ist und uns in Zeit und Raum trägt, das *System* ist.“ (Michel Foucault: Gespräch mit Madeleine Chapsal. In: Ders.: *Analytik der Macht*, S. 18–24, hier S. 19.)

27 Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films, aus d. Franz. v. Stefan Barmann. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 230–246, hier S. 236.

28 Rancière: Das nachdenkliche Bild. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 125–151, hier S. 139.

29 Ebd., S. 70.

30 Lyotard weist in *Heidegger und die Juden*, aus d. Franz. v. Clemens-Carl Härle. Wien: Passagen 2005 auf die Gefahr hin, durch die wiederholte Erinnerung in Form von Darstellung das Ereignis selbst gänzlich zu verdrängen. Im Kontext der sowjetischen und postsowjetischen Geschichtsschreibung, aber auch im Hinblick auf die russische Kriegspolitik, 2000 bis 2015 – Jahre, in denen russische Soldaten ohne Abzeichen und Pässe in Südossetien, in der Ukraine und in Syrien kämpften und starben, anonym beerdigt wurden und die Existenz von Soldaten bzw. Präsenz von Kampfhandlungen an einem Kriegsschauplatz negiert wurde, erfüllen Rastorguevs abstrakte und reale Bilder auch Jahrzehnte später gänzlich andere Funktionen, indem sie das Ereignis, das staats- und informationspolitisch aus der Sichtbarkeit verdrängt wurde, thematisieren. Eine weitere Parallele zu diesem Themenfeld ist die Arbeit von Harun Farocki BILDER



Abb. 108: ČISTYJ ČETVERG, 00:07:52 min.

und Unausprechbarkeit entworfen – nicht gefälscht, weil kein Original existiert, das als Maßstab für Falsifikation oder Verifikation fungieren könnte.

In dieser Argumentation können die schwarz-weißen Aufnahmen der Soldaten als ein Nekrolog im Sinne eines Nachrufes oder gar eines Totenverzeichnisses interpretiert werden, die, durch die Kontrastierung mit den Aufnahmen in Farbe, den bevorstehenden Tod vorwegnehmen und ihn in der Mitte der farbigen Aufnahmen platzieren. Diese Interpretation lässt sich ebenso durch die Aufnahmen der schlafenden Soldaten, ebenfalls in schwarz-weiß, und ihre visuelle Nähe zu Leichnamen erhärten. (Abb. 108)

Die Präsenz der Soldaten, ihre gleichzeitige An- und Abwesenheit an einem Ort, ihre innere Sehnsucht nach zu Hause, die ihre Verflechtung mit dem Kriegsort mitbestimmt, münden in die Präsenz des konkreten Krieges in Tschetschenien, der nicht genannt wird, und nimmt zugleich die noch kommenden russischen Kriege vorweg. Vom Krieg in Tschetschenien zu sprechen, bedeutet zugleich, die gegenwärtige Verschwiegenheit und die Stummheit innerhalb der russischen Gesellschaft zu thematisieren, ohne den Film auf *eine* Aussage zu reduzieren. Der langsame aber stete Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung dieses Krieges, in dem der Verteidigungsgedanke einen imperialen Angriffskrieg verschleiern soll, seiner Ursachen und Spuren wie auch seiner tatsächlichen und scheinbaren Erfolge, führt zur völligen Verkehrung ins Gegenteil, aber gleichzeitig auch zu seiner Banalisierung und Normalisierung.

Wenn die Vergangenheit dem Menschen keine Identitätsentwürfe und Wurzeln geben kann und die Zukunft ungewiss ist, droht er sich zu verlieren und

DER WELT UND INNSCHRIFT DES KRIEGES (BRD 1988). In dem Film befasst sich dieser entlang der Thematik des Erkennens und Verkennens der Auschwitzkatastrophe durch die Alliierten mit der Wirkung von Bildern und von Blicken, die einerseits ein Sehen und ein Handeln möglich machen sollten, dies aber offenbar verhinderten.

die Versuche, sich eine Vergangenheit zu erschaffen, münden selten in einer harmonischen Integrität. Jedes Leben steuert dann unwillkürlich auf diesen determinierten Horizont zu, um eine *definitive Identität*, eine Endgültigkeit im Tod zu erlangen, so Pasolini.<sup>31</sup> Dieser private und fast banale Tod wiederum wird durch das staatliche Geschichtsnarrativ aufgegriffen und interpretiert (eine Form der Machttechnik, die Foucault detailreich beschreibt). Der Tod, der das Leben in einen (Film-)Text verwandelt, wird allein für und durch den Beobachter und nicht für den toten Menschen selbst mit Sinn erfüllt. Bei Rastorguev wird der Kreis narrativ geschlossen– der Tod als Infotafel zu Beginn und der nicht gezeigte, aber bereits bekannte Tod am Ende des Films. Die Geschlossenheit des narrativen Kreises und die Wiederholung stupider Tätigkeiten suggeriert die Unmöglichkeit einer anderen Entwicklung. Wie ein Zahnrad greift hier Vergangenheit in die Gegenwart und macht die Zukunft voraussehbar: weitere Kriege, weitere Tote.

Die subjektive Existenz und das Ableben eines Soldaten sind in diesem *System* nahezu obsolet, seine Existenz ist gänzlich unbestimmt und nur der Kreis der Hinterbliebenen erfüllt den Tod mit Sinn bzw. mit tragischem Un-Sinn. Dies geschieht im Gegensatz zum Tod des Helden in einer propagandistisch verformten Chronik, einem literarischen oder biografischen Werk, in dem klare Genreregeln den Interpretationsrahmen setzen. Wenn der Rahmen jedoch nicht vorgegeben ist, dann löst das fehlende interpretative Korsett, innerhalb dessen man diese Tode einordnen könnte, eine innere Stille aus, eine bestimmte Ereignislosigkeit, ja Folgenlosigkeit, die im Gegensatz zu einem Filmplot bzw. einer klaren filmischen Handlung mit Höhepunkten steht. Die Fallhöhe bezieht ihre Kraft ganz woanders her. Lyotard sagt dazu:

Im Ereignis sind weder die Bedeutung noch die Totalität noch die Person im Spiel. Diese Instanzen kommen zum Tragen, ‚nachdem‘ etwas stattgefunden hat, um sich dort zu situieren. [...] Im Verzicht auf den Sinn besteht die Deontologie des Künstlers darin, das *es gibt* auszudrücken, der Ordnung des Seins zu antworten. Das Bild als Ausdruck einer Überzeugung darf keinen Anlass zur Entzifferung, weniger zur Interpretation bieten.<sup>32</sup>

Auch wenn die dokumentarischen Aufnahmen nicht den Abstraktionsgrad der abstrakten Malerei haben, lassen die offene Erzählart und die Verfremdung durch den Ton dennoch viel Raum und geben unzählige Anlässe, sich ihnen

31 Vgl. Pasolini: *Observations on the Long Take*, S. 4–5

32 Lyotard: *Der Augenblick*, S. 358–369, hier S. 367–368.

interpretativ zu nähern. Während die Abstraktion des Sichtbaren das Narrative, Lineare, Chronologische und damit auch das Historische zu negieren scheint, knüpfen der Ton und die Augenblicke der Begegnung mit den Müttern unmittelbar an Aktuelles und Reales an. Die Rezeption wird zum Akt der Überwältigung mit der fremden Erfahrung.

Dabei geht es Rastorguev nicht darum, *die Wirklichkeit* des Krieges in dokumentarische Bilder zu übertragen. Vielmehr zeugt sein Umgang mit dem Material von der Überzeugung des Autors, dass *das Reale* nicht im Bild, aber auch nicht in der Sprache auflösbar sei.<sup>33</sup> Mit der Verflechtung der Zeiten, der Gleichzeitigkeit von Vergangenen und Gegenwart, die im Wechsel zwischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen und jenen in Farbe ihren Ausdruck findet, wie auch mit der Abstraktion der schwarzen Flächen, legt der Autor weder Bedeutung noch Wirkung fest, sondern erschafft eine dissensuelle Anordnung, die gängige Ursache-Wirkung-Zusammenhänge aufhebt und sowohl das gesellschaftliche Schweigen als auch das Nichtwahrhabenwollen problematisiert. In „Das unerträgliche Bild“ fokussiert Rancière auf die Unentscheidbarkeit der narrativen Deutungsmuster. Es gehe

darum, wie es gemacht wird und welcher Gemeinsinn durch diese oder jene Fiktion, durch diese oder jene Bildkonstruktion gewoben wird. Es geht darum, welche Art Menschen uns das Bild zeigt, und für welche Art von Menschen es bestimmt ist, welche Art Sicht und Rücksicht durch diese Fiktion geschaffen wird. [...] Neugier [...] (und) Aufmerksamkeit [...] sind nämlich Affekte, die die falschen Offensichtlichkeiten der strategischen Schemata durcheinanderbringen. Das sind Anordnungen des Körpers und des Geistes, bei denen das Auge nicht im Vorhinein weiß, was es sieht, noch das Denken, was es machen soll. Ihre Spannung weist somit auf eine andere Politik des Sinnlichen hin, auf eine Politik, die auf die Variation des Abstandes, auf den Widerstand des Sichtbaren und auf die Unentscheidbarkeit der Wirkungen gegründet ist. Die Bilder verändern unseren Blick und die Landschaft des Möglichen, wenn sie nicht von ihrer Bedeutung vorweggenommen werden und wenn sie nicht ihre Wirkungen vorwegnehmen.<sup>34</sup>

Innerhalb der Dichotomie von Einmaligkeit des Lebens und zyklischer Wiederholung des Krieges findet sich hier dieser nicht auflösbare Rest, das Bild außerhalb des Bildes; Rancière spricht in dem Zusammenhang von „Widerstand des

33 Vgl. Rastorguev: Manifest.

34 Rancière: Das unerträgliche Bild, S. 120–121, 123.



Abb. 109: ČISTYJ ČETVERG, 00:10:35 min.

Sichtbaren“ und „Überschuss an Fülle“. <sup>35</sup> Da sich *die Realität*, auch die des Krieges, niemals in einem Bild bzw. in einem Film auflösen kann, verbindet Rastorguev Funkgespräche mit schwarzen Farbflächen, die blitzartig von grell leuchtenden Linien durchkreuzt werden. Sie etablieren einen individuellen Raum der Vorstellungskraft ihrer Zuschauer, der unwillkürlich all diese Fragmente mannigfaltig ‚bebildert‘. Inmitten dieser offenen Flächen sind Gesichter der Mütter Inseln, Haltepunkte, die zwei zeitlich auseinanderliegende Ereignisse bzw. Zustände (Tod der Söhne und ihren Verlustschmerz) verknüpfen und sie beide in die jeweilige Gegenwart der Zuschauenden transportieren, ohne einen Schlüssel zu seiner Entzifferung mitzugeben.

Das Sein kündigt sich imperativisch an. Die Kunst ist kein durch ein Ziel (das Vergnügen des Empfängers) gebundenes Genre, noch weniger ein Spiel, dessen Regeln entdeckt werden sollen, sie erfüllt eine ontologische, d. h. eine ‚chronologische‘ Aufgabe. Sie erfüllt sie, ohne sie zu vollenden. <sup>36</sup>

Jedes Bild, jeder Film trägt eine Aufforderung in sich, eine nie vollendete Aufgabe, einen eigenen Standpunkt, eine Haltung zu ihm zu finden. Der Betrachter findet sich von einem doppelten Blick umklammert, den er erwidern muss, dem er ausgeliefert ist, er wird in die Verantwortung des Sehenden genommen. Der Blickkontakt verpflichtet. (Abb. 109)

Foucault formuliert das „Werden der Menschheit als eine Abfolge von Deutungen“ <sup>37</sup>; der Raum, in dem die Vektoren der Interpretation bereits angelegt sind

35 Rancière: Das nachdenkliche Bild, S. 141.

36 Lyotard: Der Augenblick, S. 368.

37 Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie, S. 178.

und den der Film eröffnet, enthalte die ‚Gewalt einer Interpretation‘ bereits. Diese sei für Lyotard imperativisch, da sie keine Alternative bereithält.<sup>38</sup> Rancière wiederum sieht in Lyotards Analyse des Kant’schen Erhabenen etwas anderes. Vordergründig ist für ihn die grundlegende Trennung zwischen der Idee und einer sinnlichen Darstellung, die im Erhabenen ausgetragen wird. Allerdings lässt sich im Hinblick auf den spezifischen Kontext postsowjetischer Erfahrung keinesfalls von einem Trauergesang der Postmoderne über das „Undarstellbare, das Nicht-Behandelbare/das Nie-wieder-Gutzumachende“<sup>39</sup> sprechen. Vielmehr beförderte eine mystifizierte und falsifizierte – im Grunde aber zutiefst abgelehnte – Vergangenheit eine für nicht gültig oder existent erklärte Gegenwart, die mit einer betäubenden Euphorie ihr Trauma, ihr Nicht-Darstellbares, Nicht-Behandelbares, Nie-wieder-Gutzumachendes vergeblich zu verdauen versucht.

## 2.1 Zwischen Evidenz und Undarstellbarkeit

Im Folgenden soll die Konzeption des Undarstellbaren bei Jean-François Lyotard sowie die von Wolfgang Iser eingeführte Begrifflichkeit der ‚Ästhetik‘<sup>40</sup> skizziert werden. Dies soll unter der besonderen Berücksichtigung des Zusammenhangs zwischen dokumentarfilmischen Verfahren und einer suchenden, nicht affirmativen Ästhetik geschehen, und zwar dort, wo ČISTYJ ČETVERG in seinen einzelnen Strukturmerkmalen die Dichotomie von dokumentarischer Evidenz und Undarstellbarkeit und damit die Ästhetik des Erhabenen tangiert. Dabei sind die Begriffe nicht diametral entgegengesetzt, sondern vielmehr verschachtelt. Die „dokumentarisierende Lektüre“<sup>41</sup> ermöglicht jenen Rezeptionsmodus, der Evidentes und Erhabenes zu einem Widerstreit verbindet, und an den sich die Frage anschließt, bei wem welches Bild bzw. welche Sequenz welchen Grad an Evidenz zu erreichen vermag.

Denn die Frage der Evidenz berührt zwangsläufig die Fähigkeit oder die Kompetenz, etwas richtig oder genau zu sehen, ebenso wie die Vorannahmen und das Hintergrundwissen, innerhalb dessen die Zuschauenden etwas zu verorten und wieder einzuordnen vermögen. Ebenso und nicht weniger entscheidend stellt sich die Frage der ‚Blindheit‘ und Unempfänglichkeit für bestimmte Bilder, Fragen und Inhalte. Evidenz erscheint somit als eine graduelle Kategorie, die weniger

38 Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, S. 25. Weiter heißt es dort: „Die Anwendung dieses Kriteriums auf alle unsere Spiele geht nicht ohne weichen oder harten Terror vor sich: Wirkt mit, passt euch an oder verschwindet!“

39 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 48.

40 Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam 1990.

41 Odin: *Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre*, S. 293–294.

mit der Anschaulichkeit und unmittelbaren Deutlichkeit des Gegenstandes als mit Erkenntnis- und Erfahrungsfähigkeit assoziiert werden kann. Ästhetische Evidenz des dokumentarischen Bildes erstreckt sich über die abstrakten Nichtbilder, die von dokumentarischen Porträtaufnahmen gesprengt werden. Dies erfolgt weniger aus der Bezugnahme auf einen Referenten oder einen Ursprung. In der Montage entsteht ein prozessuales, vielschichtiges und konstruiertes Artefakt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Widerspruchsfreiheit und dennoch mit einem Wahrheitsanspruch.

Gerade weil das Ereignis des Helikopterabsturzes nicht aufgezeichnet werden konnte, wird es mit künstlerischen Mitteln erschaffen,<sup>42</sup> und zwar aus der variablen Bedeutungskraft und Bedeutungslosigkeit, ja Mehrdeutigkeit der Zeichen, wie Rancière in *Die Geschichtlichkeit des Films* zum Ausdruck bringt:

Es handelt sich um eine Macht der Korrespondenz, durch die Zeichen verschiedener Natur in Resonanz oder Dissonanz treten; und es handelt sich um eine Macht der Verwandlung, durch die eine Kombination von Zeichen zu einem opaken Objekt gerinnt oder eine lebendige bedeutungstragende Form entfaltet.<sup>43</sup>

Die Evidenz der Wirklichkeit wird hergestellt im Sinne einer Korrespondenz, die einerseits Geschehenes verunklart, Faktisches ausklammert, das sich der Sichtbarkeit entzieht, und es andererseits mit konkreter Präsenz sinnlich erfahrbar zu machen versucht. Der Widerstreit und die Ästhetik des Undarstellbaren bringen die Frage nach der Präsenz hervor – inwiefern kann das Ideelle im Dokumentarischen präsent sein?

Meine Verwendung des Begriffs der Evidenz verbindet somit den dokumentarischen Anspruch im Sinne eines Einsehens von einer Wirklichkeit, die aus einer Konstruktion hervorgeht, ein Einsehen, das sich stets am Schnittpunkt des materiellen und haptischen Nachweises (=Präsenz) und dem nicht greifbaren, flüchtigen Ideellen (=Absenz) artikuliert, mit einer zunehmenden Vielheit der Evidenzen. Diese lassen sich immer weniger in Sichtbarkeit realisieren oder übersetzen, sie ziehen aber dennoch und vielleicht gerade deshalb die Aufmerksamkeit der Dokumentarfilmregisseure auf sich.

42 Vgl. Jacques Rancière im Hinblick auf Filme Harun Farockis in ders.: *Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand*, aus d. Franz. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 2013, S. 29.

43 Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 234.

Das Erhabene ist eine weitere Begrifflichkeit, die sich gegen eine eindeutige Definition sträubt.<sup>44</sup> Historisch kann hier nur ein schematischer und kurzer Überblick erfolgen, insofern das Erhabene im Kern des dokumentarischen Materials verankert zu sein scheint – gerade in seinem Wirklichkeitsbezug, der beschriebenen Affinität und in dem nicht aufhebbaren Bruch zwischen einem ‚dokumentarischen‘ Eindruck (Wahrnehmung) und einem ‚fiktiven‘ Ausdruck (Filmbild). Auf die Problematik der begrifflichen Fassung des Erhabenen, die sich aus dessen Undarstellbarkeit ergibt, wies bereits Alexander Gottlieb Baumgarten hin und beeinflusste damit Immanuel Kants und Friedrich Schillers Schriften zur Ästhetik. Es ist und bleibt ein Zustand, so Aguado über das Erhabene,<sup>45</sup> der allein als Gefühl erfahren werden kann, und der somit nicht mit einem Wort oder Begriff fassbar ist, wie das Gefühl nicht in Gänze in eine Sprache oder ein Bild übersetzt werden kann.

Das Erhabene markiert die Grenze zwischen Lust und Schrecken. Es zeigt sich nicht mehr – wie in der idealistischen Ästhetik mit Kant – am Absoluten und Göttlichen, an der edlen Pracht der Natur oder des Sternenhimmels, die nicht mit dem Verstand zu fassen sind, und auch nicht in der romantischen Sehnsucht nach der verlorenen Harmonie und dem imaginären Ursprung, der im Verborgenen erahnt und erfüllt werden kann.

Die bezeichnende Bedeutungserweiterung erfuhr das Erhabene durch die Postmoderne,<sup>46</sup> die den Fokus auf den Bruch, den Streit und die Negation verlagerte, die in die Sehnsucht und in das Schöne und Geordnete hineinwirken und ein Gefühl der Desorientierung hinterlassen. Unter Lyotards Bezugnahme auf Ludwig Wittgensteins Sprachspieltheorie ist diese Philosophie des Widerstreits<sup>47</sup> zum Dreh- und Angelpunkt der Postmoderne geworden. Wittgenstein versuchte darin, das Wesen der Sätze und ihren Widerspiegelungscharakter zu erklären, seiner Theorie zufolge ist die Lebenswelt durch eine grundsätzlich unvereinbare, der Effizienz und der Optimierung untergeordnete Vielzahl von Diskursformen geprägt.

44 Jörg Heiningen: Erhaben. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: Dekadent – grotesk, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 275–310, hier S. 277: „Der Begriff kennzeichnet bis in die Gegenwart hinein auf historisch je unterschiedliche Weise Distanz, Fremdheit, bis hin zu Ohnmacht gegenüber sozialen Wirklichkeiten und ihren geschichtlichen Bewegungen.“

45 Maria Isabel Pena Aguado: *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen 1994, S. 13–14, 91–117.

46 Vgl. Heiningen: Erhaben.

47 Vgl. Lyotard: *Der Widerstreit*, S. 96–102; ders.: *Das postmoderne Wissen*, S. 43.

Diese Konzeption der Sprachphilosophie wurzelte in der Phänomenologie oder Phänomenanalyse, die die Heterogenität und das Inkommensurable als evidente und grundlegende Bausteine ästhetischer und damit auch kultureller und gesellschaftlicher Realität begreift.

In *Das postmoderne Wissen* geht Lyotard auf die Auflösung des Bezugsrahmens, auf den ‚Zerfall der großen Erzählungen‘ ein, die der Geschichte und Wissenschaft Legitimation und Sinn verliehen haben. Der beschriebene Verlust der Autorität und damit einer Metasprache, die harmonisierend zwischen den Diskursarten vermitteln könnte, bedarf einer neuen Wissensdefinition oder Wissensanordnung, die nicht auf Zustimmung und Legitimation ausgerichtet ist, sondern das Unbekannte, die Paralogie<sup>48</sup> und somit ein offenes und pluralistisches System ermöglicht, in dem die Regeln situations- und menschenpezifisch erarbeitet werden. Lyotard argumentiert gegen jeden Konsens, der alle Instabilitäten und Fragen verschleiern würde, für den Widerstreit, für die amorphe Struktur, die nicht aufgelöst oder näher spezifiziert wird und damit im Gefühl des Erhabenen mündet. Schon Kants Definition stellte für diese Erweiterung der Begrifflichkeit die zentralen Kategorien zur Verfügung, die den weiten Bedeutungsradius, der der Begrifflichkeit eigen ist, spezifizierten, und zwar dahingehend, dass „das Gemüth von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient“.<sup>49</sup>

Das Erhabene äußere sich verstärkt an formlosen und ‚sperrigen‘ Phänomenen und Gegenständen, so Kant, es verlasse den Raum einer reinen Anschaulichkeit in Richtung der reflexiven Versenkung, die über sich selbst hinausweist, etwas erahnt oder erinnert und auf einen Mangel verweist.<sup>50</sup>

Somit ist das Erhabene nicht gegenständlich, sondern vielmehr ideell und gleicht einem Denkmodell. Präsent, aber nicht greifbar, kann es lediglich angedeutet, aber nicht ausgesprochen oder visuell erfasst werden. So wie der Dokumentarfilm Rastorguevs vielfach das klassische Regelwerk des Genres durchkreuzt, indem er auf Chronologie und Fakten verzichtet und indem hinter den Soldaten und Menschengesichtern eine Innerlichkeit durchschimmert, ohne explizit auserzählt oder überhaupt ausgesprochen zu werden. Der Verlust einer

48 Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 26. Lyotard meint damit in Bezug auf Diskurse die verwischte Grenze zwischen einer metaphorischen und einer wörtlich zu verstehenden Bedeutung.

49 Kant: *Kritik der Urteilkraft*, § 23 „Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen“, S. 75–76.

50 Vgl. ebd., S. 134–135.

Bestimmtheit und Eindeutigkeit sei zentrales Charakteristikum der erhabenen Kunst, so Lyotard in *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, sie arbeite an jener „Umkehrbarkeit des Sehenden und des Gesehenen, des Sprechenden und des Gesprochenen, des Denkenden und des Gedachten“. <sup>51</sup> Ungeachtet der Destabilisierung bietet die Wirklichkeit noch genug Material für eine Erfahrung: Die Dichotomie, die Lyotard zwischen Erfahrung und Ereignis aufbaut, kann nicht uneingeschränkt auf jeden Kontext der modernen Kunst übertragen werden – Experimente können, müssen aber nicht in Erfahrung übergehen. Erfahrungen unterliegen ihrerseits diversen komplexen Auf- bzw. Abwertungsdynamiken und werden nicht ausnahmslos zu Wissen transferiert, sondern sind vielmehr unwiederbringlich verloren. Die anästhetische Verschiebung, die sich in der Zerstörung der Wahrnehmungs- und Erfahrungsfähigkeit, Abstumpfung und damit einer Unempfindsamkeit äußert, formuliert Wolfgang Welsch als Gegenpol zur Ästhetik:

„Anästhetik“ verwende ich als Gegenbegriff zu ‚Ästhetik‘. ‚Anästhetik‘ meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingungen des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist. Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit – im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit. Anästhetik hat es, kurz gesagt, mit der Kehrseite der Ästhetik zu tun. <sup>52</sup>

Welsch bezieht somit auch das Profane, das Hässliche und das Alltägliche als wahrnehmbare Phänomene und schließlich auch das Übersehene und Überhörte in seine Form der Anästhetik mit ein. Diese darf nicht als etwas ‚Un-Schönes‘ verstanden werden, sondern im Sinne einer Empfindungslosigkeit und damit einer Unfähigkeit zu bestimmten Formen der Erkenntnisse und Erfahrung.

Anästhetik tritt aber auch anders auf: notwendiger und unausweichlicher. Notwendiger dort, wo das Wegsehen, wo die Verweigerung eindringlicher Wahrnehmung schier zur Bedingung von Selbsterhaltung geworden ist. So bei zahlreichen gesellschaftlichen, umweltlichen, menschlichen Phänomenen ästhetischer Unerträglichkeit, von denen wir in der heutigen Massengesellschaft umgeben sind. <sup>53</sup>

51 Jean-François Lyotard: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, aus d. Franz v. Marianne Karbe. Berlin: Merve 1986, S. 51–78, hier S. 68.

52 Welsch: *Ästhetisches Denken*, S. 12.

53 Ebd., S. 63–65.

Inmitten einer medialen Reizüberflutung, innerhalb derer die Filme positioniert werden können, bildet jener tote Winkel den Gegenstand der Reflexion, die der Dokumentarfilm auszulösen vermag. Ästhetische und erfahrbare Wahrheit entzieht sich der allgemeinen Bestätigung. Über sie kann kein Konsens herrschen, weil sie nicht dargestellt werden kann und gleichzeitige Präsenz und Unerreichbarkeit des „es gibt“ von Krieg, Tod und Trauma artikuliert.

Der Bezug zur dokumentarischen Tradition und ihrem Gegenstand, dem Realen, erfährt seine Zuspitzung in der Auflösung von transparenten Wirklichkeitskonstruktionen in eben jener Ästhetik des Undarstellbaren, die bei unterschiedlichen Autoren in derselben Zeit und im gleichen kulturellen Kontext zu anderen Konnotationen führt. Während Rastorguevs Helden das Trauma und damit das Undarstellbare in und an sich verkörpern und das erhabene Gefühl im Sinne einer traumatischen Leere und einer schmerzhaften Erfahrung ermöglichen, kreuzen Loznitsas Filme an einem anderen Punkt die Achse der Undarstellbarkeit. In der Priorität des Raumes als ordnendes Prinzip, von dem seine Menschentypen nicht zu lösen sind, artikulieren sie den ereignislosen Stillstand und vollziehen den irreduziblen Rest, auf der Grenze zum Immateriellen, als Demontage eines Mythos. Insbesondere Loznitsas Found-Footage-Filme *BLOKADA*, *PREDSTAVLENIE* und *SOBYTIE* verankern die Erfahrung des Einzelnen in der stets kollektiven und stets traumatischen Erfahrung der Massen.

## 2.2 Am Anfang war das Trauma

Abschließend bleibt erstens zu fragen, welche Facetten von diesem Undarstellbaren dennoch identifiziert werden können und wo das Sichtbar- oder Hörbar-machen nur durch Zurückhaltung und letztlich durch Abwesenheit wahrnehmbar wird. Welcher Zusammenhang wird zwischen dem unsichtbaren Trauma, dem Ereignis des Unglücks und der Artikulation der Präsenz/Absenz der Soldaten entfaltet, sofern es sich nicht um ihre Repräsentation handelt? Die Hypothese lautet: Indem erlebte Traumata als Einschnitte und Zäsuren artikuliert werden und indem die Menschen stets in Bild und Sprache zerfallen, führt diese Art von Sicht- und Unsichtbarkeit einen Umgang mit dem eigenen Leben und Erleben (vielleicht auch mit Geschichte?) vor Augen, der Anwesenheit und Präsenz gewährt ohne Identität und Identifikation zu fordern bzw. zuzulassen. Sofern das Hör- und Sichtbare sich nie in einer Person kreuzt, wie die Asynchronität von Bild und Ton unterstreicht, wird Beziehungslosigkeit als eine Folge von Trauma thematisiert.

Zweitens soll erfragt werden, ob in der Hinwendung zur Darstellung des Menschen und dokumentarfilmischen Annäherung an die traumatische Erfahrung Einzelner die Verkörperung eines kulturellen Deutungsmusters nachverfolgt

werden kann, im Sinne einer überlieferten und im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Seelenlandschaft,<sup>54</sup> die immer wieder abrufbar wird und in die Neues eingefügt wird, insofern die Filme Menschen und Situationen mit Sinn und Bedeutung ausstatten.

Kann die Dramaturgie des Kreises, in den das Trauma eingelassen ist und in dem Anfang und Ende einer Geschichte, Ursache und Folge variabel zu sein scheinen, als Form eines solchen Musters im Sinne einer Unabänderlichkeit begriffen werden? – Einerseits ein Muster, das die filmische Abstraktion und Präsenz erfahrbar werden lässt und die sich mitunter auf Blickbeziehungen (sehen und angesehen werden, erkannt und anerkannt werden) zurückführen lässt, andererseits sozialwissenschaftlich ermittelte Gefühle und Meinungen, gesellschaftliche Praktiken und Rituale, aber auch die vulgäre Vereinnahmung des Traumas durch die Massenmedien und seine Instrumentalisierung in Politik und Kulturindustrie.<sup>55</sup> Beides ein notdürftiger Rahmen für die soziale Welt, die die Filme wie auch die Massenmedien hervorbringt.

Nicht allein im Kontext der sowjetischen und gegenwärtig russländischen Geschichte bilden Kriege und Vernichtung in den Arbeits- und Umerziehungslagern wie auch Folter und Völkermord am eigenen Volk jenen roten Faden der extremen Gewalt- und Ohnmachtserfahrung. Über Generationen Erlebtes und Erfahrenes, zumeist im Schweigen konserviert, lässt sich als grundlegend und wirklichkeitskonstituierend subsumieren. Und es brauche einen Rastorguev, der bereit ist, seinen Finger in die Wunde zu stecken und auf Zusammenhänge hinzuweisen.

Gesichtslosigkeit und zunehmende Ununterscheidbarkeit der Individuen angesichts ihrer eigenen Geschichte als fundamentales und beinahe universelles Trauma korrespondieren ganz stark mit der zunehmenden Typisierung der Menschen bei beiden Regisseuren. Dabei ist evident, dass die Differenz zwischen dem Erleben des Einzelnen und dem Erleben der Gesellschaft nicht einfach in der Begrifflichkeit des kollektiven Traumas eingefangen werden kann.<sup>56</sup>

54 Zum Zusammenhang von gesellschaftlicher Werthaftigkeit und Teilhabe an Macht bzw. Macht, deren Legitimation in die Ebene der Transzendenz verschoben wurde vgl. Kap. II.1.3.

55 Sofern der Film thematisch Krieg und seine Folgen problematisiert, befindet er sich inmitten bereits bestehender diskursiver Felder, die teilweise extrem toxisch sind. Gemeint ist der staatlich intendierte und inszenierte Umgang mit der eigenen Geschichte wie zum Beispiel in Form der Aktionen *Безсмертный полк* (Unsterbliches Regiment) und Publikationen *Военная Археология* (Kriegsarchäologie). Vgl. *Военная археология*, o. D. <http://voenarch.ru>. (Zugriff am 20.03.2023).

56 Die Problematik dieser umstrittenen Begrifflichkeit des kollektiven Traumas, die oft als nützliches Erklärungsmodell fungiert, besteht darin, dass es Kriegsgeschehen, das Absitzen einer Haft, Folter, Arbeitslager und Überleben eines KZs zusammenfasst. Einige Forscher

Fasst man vorrangig einschneidende traumatische Ereignisse explizit als Geschichte der Massen/der Vielen auf, haftet dem Trauma ein Zeichen der Unmöglichkeit eines erschöpfenden Wissens an. Es konzentriert in sich eine Wahrheit des Ereignisses, die sich jeder Vermittlung und jeder Anpassung an ein individuelles oder kollektives Weltbild entzieht und als Fraktur, Leerstelle, Stille, Aufblitzen inmitten des undefinierbaren Gerölls verstanden werden kann oder auch als Geiselhaft in der Erfahrung des Anderen, die zu der Einsicht beiträgt, dass diese niemals zur eigenen Erfahrung werden kann. Der amerikanische Kulturtheoretiker Fredric Jameson fokussiert in *The End of Temporality* auf eben jene Vielheit, die traumatisiert:

Was die unzähligen Holocausts dieser Epoche offenbaren (um einen existenziellen Neologismus zu verwenden), sind nicht so sehr der Tod und die menschliche Endlichkeit als vielmehr die Vielfalt anderer Menschen; es ist nicht irgendein metaphysisches Los/Schicksal, das sich dann durch die Schrecken der Gräben oder die Massenexekutionen offenbart und das von Priestern, Philosophen oder sensiblen Jugendlichen reflektiert werden kann, sondern das Spektakel dieser Vielheit von Leben.<sup>57</sup>

sprechen vom ‚historischen Trauma‘, dass in mehreren Generationen nachverfolgt werden kann und nicht nur Individuen und Gesellschaften der Gegenwart betrifft. Vgl. Waltraud Wende (Hrsg.): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

57 Fredric Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, aus d. Engl. v. Hildegard Föcking / Sylvia Klötzer. In: Andreas Huyssen / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45–102, hier S. 97. Jameson soll in dem Zusammenhang weniger als Neo-Marxist, sondern vielmehr als Theoretiker der politischen Filmästhetik herangezogen werden, derzufolge in der „kognitiven Kartographie“ Künstler und ihre Werke vor allem Orientierungshilfen bieten müssten. Jameson fasst Postmoderne nicht als Pluralität der Diskurse, sondern, sehr weit und unspezifisch, als eine „kulturelle Dominante“, in der Ideologie zur „Repräsentation der imaginären Beziehung des Subjekts zu seinen/ihren realen Existenzbedingungen“ aufgefasst wird. Diese Dominante ließe sich durch folgende Eigenschaften charakterisieren: „neue Oberflächlichkeit“, „Verlust an Historizität“, „neue emotionale Grundstimmung, die sich mit dem Wort ‚Intensitäten‘ beschreiben lässt“ und „eine fundamentale Abhängigkeit der Phänomene von einer völlig neuen Technologie“ (ebd., S. 76). James Bordwell kritisierte die Allgemeingültigkeit dieser Definition, die nicht zielführend sei, wenn es darum ginge, präzise und nah am konkreten Film konkurrierende Sinn-Modelle gegeneinander zu diskutieren. Im Fetisch der sich überholenden Aktualität sieht auch Jacques Rancière das Verschwinden des Geschichtsbewusstseins verwurzelt. Jamesons Dekonstruktion von sogenannten ‚Tiefenmodellen‘, in denen sich keine sinnstiftende Funktionalität mehr nachweisen lasse, weist eine Nähe zur ethischen Wende in Ästhetik und Politik von Jacques Rancière auf, die er vor allem in einer Undarstellbarkeit der Konzentrationslager verkörpert sieht.

Wie findet das zusammen – Klarheit und Unzweideutigkeit der dokumentarischen Sichtbarkeit, ein Blick, der uns aus dem Filmraum trifft, Abstraktion und Lärm pulsierender Linien in ČISTYJ ČETVERG und angehaltene Zeit und überbordernder Stillstand in Loznitsas PORTRET? Die Wirklichkeit der osteuropäischen dokumentarischen Filmproduktion ist weit von dem mosaikalen Bilderverbot entfernt, und anstelle des Imperativs des ‚du sollst dir kein Bildnis machen‘ steht hier vielmehr das Eingeständnis ‚es gibt kein Bild‘ bis hin zu ‚es kann kein Bild geben‘. Innerhalb der konkreten filmischen Sichtbarkeitsanordnung konstituieren sich das Undarstellbare wie auch das Darstellbare stets in Abhängigkeit von der Wechselwirkung und Durchlässigkeit, die zwischen Sehen und Aufzeichnen, Zeigen und Bedeuten existieren. Bedeutung tritt dabei „als ein ungelöstes Problem, als ein Rätsel vielleicht, ein Geheimnis, ein Paradoxon“<sup>58</sup> auf, das „die Wirklichkeit bis hin zu ihrer Verflüchtigung aushöhlt“.<sup>59</sup>

Einschränkend zur Konzeption des Undarstellbaren als erhabener Kunst bei Jean-François Lyotard soll auf die Nähe hingewiesen werden, die dem undarstellbaren Ereignis par excellence, dem Holocaust, innewohnt. Die Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit, die Existenz einer Gaskammer zu beweisen,<sup>60</sup> auch die von Theodor W. Adorno ausgerufene Unmöglichkeit der Kunst nach Auschwitz, führte zu einer Konzeption der Kunst des Undarstellbaren. Ohne im Einzelnen auf diese Kontextualisierung eingehen zu wollen, ist die Interpretation des Undarstellbaren im Sinne eines immensen traumatischen Ereignisses oder Ereignisfolge alles andere als neu und im Kontext der Filme naheliegend.<sup>61</sup>

Wie verwandelt sich die Erfahrung des Verlusts, des Risses, der traumatisch erlebt wird, innerhalb einer dokumentarischen Anordnung, die sich auf konkreten und real erlebten Schmerz bezieht? In ČISTYJ ČETVERG sind es die jungen Männer,

58 Lyotard: *Der Widerstreit*, S. 104–105.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Jacques Rancière kritisiert in „Über das Undarstellbare“ diese Konzeptualisierung Lyotards, die doch im ästhetischen Regime der Kunst per definitionem aufgehoben sei: „Der Begriff des Undarstellbaren bringt das Fehlen eines festen Bezugs von Zeigen und Bedeuten zum Ausdruck. Doch diese Störung zielt eher auf ein Mehr als auf ein Weniger der Repräsentation: mehr Möglichkeiten, Äquivalenzen zu schaffen, das Abwesende anwesend zu machen und eine bestimmte Regulierung der Beziehung zwischen Sinn und Nicht-Sinn mit einer bestimmten Regulierung der Beziehung zwischen Präsentation und Entzug zu vereinen [...]. Da dieser Wunsch in seinem Prinzip widersprüchlich ist, kann er sich nur in einer Hyperbolisierung erfüllen, die, um die trügerische Gleichung zwischen anti-repräsentativer Kunst und Kunst des Undarstellbaren zu unterstützen, ein gesamtes Regime der Kunst unter das Zeichen des heiligen Schreckens stellt.“ (Rancière: *Über das Undarstellbare*, S. 157–158.) Den Bruch der unterschiedlichen Regime der Kunst – des repräsentativen und des ästhetischen – weist er bei Lyotard in der Unterscheidung zwischen der Ästhetik des Schönen und der Ästhetik des Erhabenen nach.

die verunglücken, und die Ohnmacht der Mütter, die an die Ohnmacht der Zuschauenden appellieren; in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* ist es die Kamelstute, die an einer unbehandelten Wunde verendet; in *MAMOČKI* schwebt über jedem Bild die Verletztheit und Verletzlichkeit von Menschen, im Besonderen die Machtlosigkeit der Kinder. Die Ambivalenz der traumatischen Erfahrung und die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit ihrer Vermittlung, wie sie aus den filmischen Annäherungen assoziiert werden können, sprechen dafür, dass sie zugleich ein Ereignis als auch ein Prozess sein können, der sich über Generationen erstreckt.

Demnach wird die Erfahrung des Traumas in den Filmen nicht nur reflektiert, sondern konstituiert. Ein Trauma filmisch darzustellen, es zu deuten, ist vordergründig auch ein Verfahren, eine im Wesentlichen ästhetische Begegnung zu inszenieren, die sich über Blicke vermittelt. Ich unterscheide zwischen der Begegnung der Zuschauenden mit dem Schicksal der Menschen im Film und der Begegnung zwischen der Vielheit der Soldaten und der personifizierten Gewalt innerhalb des Films.

Allerdings lässt sich die Erfahrung des Traumas keinesfalls im Mittelpunkt der Filme identifizieren, weder thematisch noch kontextuell. Eher lässt sich ihre Präsenz als eine zwanghafte Wiederholung, ein Insistieren, ein Umkreisen von etwas auffassen, einem Prisma ähnlich, durch das die fremde Realität in ihrer Widersprüchlichkeit und Ambivalenz zunächst wahrgenommen und zum Teil nachempfunden werden kann.

Für Rastorguev strukturiert die Erfahrung des Traumas die Rezeption des Films in einer filmischen Begegnung, die sich sowohl aus der Form als auch aus dem Inhalt des Films zusammensetzt.

Während die Soldaten zwischen Absenz und Präsenz changieren, ebenso wie zwischen ihren Rollenzuweisungen (Opfer und/oder Täter), stellt sich keine eindeutige Personifizierung gegenüber der Erfahrung der Vereinnahmung her. Vielmehr werden die Mechanismen der Einverleibung durch die Armee dargestellt – das Kochen, Essen, Wäsche sortieren und waschen, das Marschieren und Patrouillieren; dazwischen jene Ohnmacht, sich gegen diesen Kreislauf aufzulehnen, die in Form internalisierter struktureller Gewalt auf das Subjekt einwirkt und es typisiert, zum Typus oder, im Pural, zu Organen der Macht umformiert.<sup>62</sup> Stupide Wiederholung und Befehlsstruktur sind dabei wesentliche Marker für die Kontingenz, die jedem repetitiven Handgriff in einem regel- und befehls-gesteuerten System innewohnt.

62 Vgl. dazu ausführlich Kap. II.5.

Lässt sich demnach der Kern des Traumas, sein Undarstellbares, in ebenjener ontologischen Erfahrung der Ohnmacht gegenüber einer strukturellen Kraft verorten? Während Rastorguev die Tendenz hat, die strukturelle Gewalt mit der Person Vladimir Putins zu identifizieren, reduziert er die vielschichtige Struktur dadurch zugleich auf diese individualisierte Form. Für Loznitsa hingegen ist es die Dominanz des Raumes, seine nivellierende, formende Gewalt, seine inhaltliche und visuelle Kargheit, die im überwiegenden Formalismus und in der Abwesenheit von Narration das Erhabene im Verweis oder in der Anspielung artikuliert. So unterschiedlich die Bilderwelten beider Regisseure auch sind, was die Artikulation des Traumas betrifft, lassen sie sich als „begegnende Körper mit einem visuellen Volumen, das ihrer Oberfläche eine uneinsehbare Tiefe verleiht“<sup>63</sup>, begreifen.

Wenn sich das Trauma in der ontologischen Erfahrung der Ohnmacht gegenüber einer strukturellen Gewalt begründen ließe, dann würde in ebenjener Begegnung die Gewalt zu definieren und zu eliminieren wurzeln.<sup>64</sup> Einen ähnlichen Gedanken äußert Rancière in *Geschichtsbilder*, indem er Franco Fortini aus dem Dokumentarfilm *Kommunisten* von Jean-Marie Straub und Daniëlle Huillet zitiert:

Im Grunde gibt es nur eine einzige harte und grausame Neuigkeit: Ihr seid nicht da, wo das geschieht, was über euer Schicksal entscheidet. Ihr habt kein Schicksal. Ihr habt nichts und ihr seid nichts.<sup>65</sup>

Hierbei ist es unwesentlich, ob es sich um die Kriegserfahrung als solche oder – wie in *ČISTYJ ČETVERG* – um die alltägliche Erfahrung des Wartens darauf handelt.

Die Verdinglichung von Soldaten ist allgegenwärtig. Sobald sie permanent mit der Gewalt in Berührung kommen, ja von ihr umgeben sind, werden sie in ein Ding verwandelt.<sup>66</sup> Selbst komplexere Phänomene, wie einem Helden oder

63 Ludger Schwarte: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn: Fink 2015, S. 45.

64 Deutlich war und wird diese Begegnung in der buchstäblichen Elimination der russländischen Soldaten, die wie am Fließband in den Krieg und an die Front geschickt werden, um dort vernichtet zu werden. Ihre Überreste, die – wenn es gut verläuft von den Angehörigen in Empfang genommen werden, werden beigesetzt, die letztgenannten ‚entschädigt‘ und dann durch die Staatsgewalt in sog. ‚Helden‘ oder ‚Märtyrer‘ umbenannt.

65 Rancière: *Geschichtsbilder*, S. 31.

66 „Die Gewalt macht aus jedem, der ihr unterworfen ist, eine Sache. Wird sie bis zum Äußersten geübt, so macht sie aus dem Menschen eine Sache im wörtlichen Sinn, sie macht einen Leichnam aus ihm. Da war jemand, und einen Augenblick später ist niemand mehr da.“ (Simone

Märtyrer, haben Eigenschaften, die sie an der Schwelle zwischen Gemachtem und Realem positionieren.<sup>67</sup>

Ontologisch gesehen existiert ein Trauma in einem Kontinuum, mit seinem Verhältnis zu Gewalt und Krieg auf der einen Seite und seinen alltäglichen Manifestationen (Soldaten als Organe der Macht) auf der anderen Seite. Die Traumatisierung kann entweder buchstäblich identifiziert werden, indem die Soldaten – in ihrer extremen Form – verdinglicht werden, sofern ein Kontinuum aus ihnen ‚Leichname macht‘, oder in einer alltäglichen Form, einer steten Bedrohung und Deformation. Deshalb ist es schwer, die Natur des Traumas und seine Ontologie von seiner Darstellung und Nichtdarstellung zu trennen. Das Bild des Unglücks bleibt vorenthalten, nicht aber die Tränen. Das Trauma ist insofern keine freie, schwebende, sinnliche Erfahrung, die punktuell Einzelne betrifft, sondern auf sie verweist das Undarstellbare wie auf eine Wurzel, die andere Erfahrung und Sichtbarkeit für einige wenige möglich, für andere zugleich unmöglich macht.

### 2.3 Leere, die uns anblickt

In zahlreichen Veröffentlichungen zu den Kriegen in Tschetschenien beschreibt Lev Gudkov den Rezeptionskontext der Thematik ‚Tschetschenienkrieg‘ und zeichnet damit den kommunikativen Rahmen vor, in dem eine Bedeutungskonstruktion erfolgen konnte:

Unter den artikulierten Gefühlen für die jungen Soldaten, die hungrig, schmutzig, verwirrt, erschrocken, gleichzeitig unterwürfig ihren Dienst leisteten, war in der Gesellschaft sentimentales Mitleid dominant. Es ist kaum möglich, dieses Gefühl als rein menschliches Mitgefühl und Sympathie zu benennen, weil es nie in irgendwelche Aktionen des Widerstands, der Protestbewegung, der öffentlichen Empörung und der Gegenwirkung zum Krieg verwandelt wurde. Jenes fand gerade auch nicht statt (wenn man seltene und kleine Aktionen und Aufmärsche von Menschenrechtsaktivisten nicht betrachtet). In dieser Sensibilität gab es viel mehr psychologischen Transfer: chronisches Selbstmitleid – geknechtet, abhängig, unglücklich, zermartert, ja beinahe vergewaltigt durch die ‚Umstände des Lebens‘ – (kulturelles Deutungsmuster des

Weil: Ilias. Dichtung der Gewalt, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. In: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2011, S. 161–192, hier S. 161.) Die institutionellen Inkarnationen, wie hier bei Rastorguev die Armee oder bei Loznitsa in FABRIKA die internalisierten und mechanischen Handgriffe der Fabrikarbeiter, sind Verweise auf diesen Prozess der ‚Verdinglichung‘, der grundlegend für alle Systeme von Machtverhältnissen ist.

67 Vgl. Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 19–20.

täglichen Lebens in Russland) – wurde auf die Soldaten übertragen. Wenn sie sich von diesem Moment des ‚Mitleids‘ distanzieren würden, hatte der TV-Krieg die gleiche Folgewirkung der Empathie und Identifikation, die lateinamerikanische TV-Serienmelodramen auch hatten. Sympathie und Empathie gegenüber Tschetschenen, von denen die Mehrheit einerseits zu Geiseln der eigenen Extremisten und zu Opfern von unverhältnismäßig groß angelegten Militäreinsätzen wurden, andererseits insbesondere einer Willkür und Zügellosigkeit des russländischen Militärs ausgesetzt worden waren – in Massenumfragen wird etwas davon registriert (bei einem Fünftel der Bevölkerung). Wenn man dieses oberflächliche und versetzte Selbstmitleid nicht mit einbezieht, sollte man über die charakteristische Vorherrschaft der Gleichgültigkeit zu den Ereignissen dieser Art sprechen, über die Abgeneigtheit, in Details der jüngsten tschetschenischen Geschichte (sowie seiner eigenen oder einer anderen) einzudringen, einer Gleichgültigkeit, die von einer leichten Reizung umgeben ist, von der Notwendigkeit verursacht, auf das anderen zugefügte Leid menschlich zu reagieren.<sup>68</sup>

Der TV-Krieg begründet seine eigene Form der Verdrängung, die Gudkov seinen Landsleuten attestiert. Die Rezeption eines TV-Ereignisses verunmöglichte jede Anerkennung; die Information, die vermeintliche logische kausale Verkettung rutsche, ob ihrer Glätte und Widerspruchslosigkeit, an den Rezeptoren der Betrachter ab, ohne eine Resonanz zu erzeugen.

68 „Доминирующим среди артикулированных в обществе чувств была сентиментальная жалость к молодым солдатам, голодным, грязным, растерянным, напуганным, но покорно тянущим свою службу. Едва ли это можно назвать чисто человеческим состраданием и сочувствием, поскольку оно никогда не трансформировалось в какие-то акции сопротивления, движения протеста, публичного негодования и противодействия войне. Этого как раз и не было (если не считать редких и малочисленных акций и митингов правозащитников). В той чувствительности было гораздо больше психологического трансфера: хроническая жалость к себе – подневольным, зависимым, несчастным, истерзанным, почти изнасилованным, обстоятельствами жизни‘ (рамка восприятия повседневности в России) – переносилась на солдат. Если отвлечься от этого момента ‚жалости‘, то телевизионная война давала тот же эффект сопереживания, идентификации, который возникает при просмотре латиноамериканских мелодраматических сериалов. Сочувствия же к чеченцам – к тому большинству чеченского народа, которое оказалось заложниками собственных экстремистов, с одной стороны, и жертвами неадекватно масштабных военных действий, а в особенности произвола и беспредела российских военных – с другой, – в массовых опросах зафиксировано немного (хотя оно есть – примерно у одной пятой населения). Если же не считать этой поверхностной и смещенной жалости к себе, то надо бы говорить о характерном преобладании равнодушия к событиям этого рода, о нежелании вникать в подробности недавней чеченской истории (равно как и своей собственной или какой-то иной), безразличии, окруженном легким раздражением, вызываемым необходимостью человечески отзываться на причиняемые другим страдания.“ (Lev Gudkov: *Čečenskaja vojna i ‚my‘*. In: *Neprikosovennyj zapas*, 5/2000. <https://magazines.gorky.media/nz/2000/5/chechenskaya-vojna-i-my.html> (Zugriff am 16.09.2021).)

Einerseits gibt es das zensierte, vorenthaltene, nicht gesendete und nicht gesehene Bild, andererseits oder in Folge dessen existiert und entsteht ein gänzlich fiktionales Bild,<sup>69</sup> das sich als Tatsache und Information tarnt. Die ungebremsste Multiplikation der Ereignisse, die die nächsten wegwischt und unter sich begräbt, die die Wahrnehmung und die Kommunikation verunmöglicht, sie gar durch Mythos und Traum substituiert, mündet schließlich in kollektiven Selbst- und Gedächtnisverlust.

Mitleid mit sich selbst ließe sich mit der Furcht<sup>70</sup> begründen, ein ähnliches Schicksal würde uns ereilen, mit dem Unterschied, dass das Mitleiden mit den Darstellern lateinamerikanischer Serienmelodramen auf freiwilliger und lustvoller Basis geschieht, die Konfrontation mit den verstümmelten jungen Männern und den Hinterbliebenen hingegen nicht auf die mediale Wirklichkeit beschränkt bleibt und stets unvermittelt, ungefragt und auch plötzlich in die eigene, vergleichsweise doch heile Welt hineinbricht. Angesichts dessen kreist die mangelnde Bereitschaft, sich mit den Details der eigenen Geschichte und der Geschichte der Anderen zu befassen, über dem eigenen passiven Erleiden und kommt somit eher dem Zustand der Starre und Sinnlosigkeit näher. Und was macht der Film? Durch die Montage wird die Starre dieser augenblicklichen Wahrnehmung zerschlagen, Zeit- und Ortssprünge, Perspektivenwechsel bieten keine Möglichkeit des Entziehens, im Gegenteil, das Porträtbild behauptet seinen Status als Dokument der Gewissheit und der Präsenz, das gegen reflexartige Versuche angeht, real Nahes, Schmerz und Leid von sich fernzuhalten und Distanz zu schaffen zu dem, was einen unmittelbar umgibt und betrifft.

„Öffne deine Augen, um zu spüren, was du nicht siehst“<sup>71</sup> – Georges Didi-Hubermans Paraphrase der Joyce'schen Passage kann zunächst und abschließend die Wirkungsweise beider hier besprochenen Werke präzisieren – und zwar dahingehend, dass das Erhabene (akustisch wie visuell Wahrgenommene) in den Zuschauenden widerhallt, indem es sie (be-)trifft und zugleich die uneinholbare Differenz<sup>72</sup> von Geschehen und Beobachtung verdeutlicht, sofern sich im Sehen das Gespür des Verlusts entäußert. In dem Zusammenhang kann Verlust in doppelter Hinsicht gedacht werden – als realer Verlust des Lebens, des Sohnes, und

69 Vgl. Kap. II.1.2.

70 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: Hamburgische Dramaturgie. Leben und Leben lassen, hrsg. v. Paul Rilla. Berlin: Aufbau 1954, S. 377, 381, 402. Lessing unterscheidet in der Wirkung der nachahmenden Kunst zwischen ‚Furcht‘, die Mitleid mit sich selbst ausdrücke, und ‚Schrecken‘, der den Menschen abkapselt, jeden Zugriff verwehrt und ihn erstarren lässt.

71 Ebd., S. 150.

72 Die Differenz zwischen Virtuellem und Aktuellem hat Gilles Deleuze für die Konzeptualisierung des Zeit-Bildes herausgearbeitet. Vgl. Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 112.

als die visuelle Wahrnehmung, das Sehen und Konkretisieren von etwas, das ebenso als Verlust beschrieben werden kann.

Darüber hinaus stellt das Aufheben des Dogmas des verbotenen Blicks in die Kamera augenblicklich die Anschlussfähigkeit unter Beweis, und das umso dringender, wenn aus mehreren zerstückelten Kontinuitäten, linearen Narrativen und Chronologien, die Übersehenes und Überhörtes produzieren, Knotenpunkte von unauflösbaren und immensen Spannungen herausragen. Diese frakturierte Erfahrbarkeit des Verlusts, in Form von stakkatoartigen frontalen Konfrontationen, seine Sicht- und Unsichtbarkeit, fordert den Betrachter heraus, aus den Bruchstücken (s)eine Geschichte zu erarbeiten, über die Kollisionen der Eindeutigkeit der Information der Texttafel mit dem Undarstellbaren hinweg. Rückblickend auf die eingangs gestellte Frage der Möglichkeit des Bewegtbildes, das Trauma nicht nur zu artikulieren, sondern es auch zu kommunizieren,<sup>73</sup> kann ein bildtheoretischer Ansatz Didi-Hubermans hinzugezogen werden, um zu verdeutlichen, welchen Wahrnehmungsmodus das Bild seinem Zuschauer (schaut einem Geschehen zu) und Betrachter (betrachtet etwas bereits Geschehenes) abverlangt.<sup>74</sup> Allem voran ist es die Fähigkeit, eine Ununterscheidbarkeit

73 Die Frage, ob die Rezeption eines Films als Kommunikationsprozess aufgefasst werden kann, ist in Kürze kaum zu beantworten und würde von der Fragestellung eher wegführen. Es ist evident, dass Bilder und Töne, Sprache und Musik kommunikative Anschlüsse herstellen, Assoziations- und Signifikationsprozesse auslösen. Auch wenn sie nicht immer etwas bedeuten, sind sie Elemente der Kommunikation. Ebenso, und das ist im Zusammenhang mit dem Erhabenen als ästhetischer Kategorie sowie mit der Undarstellbarkeit von Trauma relevant, können alle Nicht-Bilder, all die Leere, der Stillstand, die Stille und das Verstummen als ein Mangel oder Defizit nur in ihrer Vergleichbarkeit mit und in Relation zu den ‚vollen‘ oder wahrnehmungsreichen Bildern identifiziert werden. Dieser Mangel, das ‚zu wenig an etwas‘, ist aber gleichberechtigt mit jedem anderen Element der dokumentarfilmischen Montageeinheit und deshalb kein Zufall, sondern bewusste Entscheidung. Bilder als Kommunikationssequenzen aufzufassen, bedeutet auch eine Gleichzeitigkeit des Geschehens und seiner Wahrnehmung zu denken. Zeitgleich wird Wahrnehmung in den Prozess der Kommunikation integriert, der ein Gegenüber benötigt. Die Loslösung der Kommunikation von Person und Interaktionen, vielmehr die Umdefinition von Handeln in Kommunikation, wie Niklas Luhmann sie vorgenommen hat, mündet in ein Paradoxon – einerseits der Unmöglichkeit, nicht zu kommunizieren, und andererseits der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 191; ders.: Was ist Kommunikation? In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, 113–124.

74 Theoretisch stehen eine ideale und eine reale Zuschauerkonstruktion einander gegenüber – ein radikal passives Modell des konsumierenden Zuschauers und ein aktives Modell des sich permanent an fremde und unvorstellbare Erfahrungen assimilierenden Zuschauers. Praktisch erweist sich die Gegenüberstellung als nicht auflösbar und auch wenig produktiv, da sie in Spekulation mündet, was die konkrete Rezeption eines konkreten Films durch den Einzelnen anbelangt. Vgl. Siegfried Kracauer, der Michel Dard zitiert, um die Sensibilität und das Ausgeliefertsein des Zuschauers einem Werk gegenüber zu charakterisieren. „Man hat tatsächlich in

der Bilder zuzulassen, zwischen ihrer Sicht- und Unsichtbarkeit, Gewiss- und Ungewissheit zu mäandern, Evidentes und Erhabenes in einem Widerstreit auszuhalten, seelische Taktilität und nicht zuletzt Imagination zu erfahren. Wahrnehmung wird somit als Akt der Vergegenwärtigung denkbar, der aus der Multiplikation der Gegenwarten eine Verbindung zweier Schauender/Blickender, einen beinahe leiblichen Dialog initiieren will. In dieser Verbindung wird der Zuschauer durch den Blick der trauernden Soldatenmutter in seiner Funktion als Schauender bestätigt. Darüber hinaus kann sein entfernter und ‚heiler‘ Körper aus seiner geordneten, perceptiven Distanz bewegt werden, sofern der Blick erwidert werden muss. Während uns aus dem Porträt das Gesicht einer trauernden Mutter anblickt, stellt sich die Frage, was ihren Blick rahmt und was zugleich aus den abstrakten schwarzen Flächen und ihren zappelnden Linien blickt? Didi-Huberman spricht von einer „Leere im Volumen des Bildes“<sup>75</sup>, die uns anzublicken vermag:

Dies ist der Moment, da das, was wir sehen, beginnt, von dem, was uns anblickt, getroffen zu werden – ein Moment, der weder die Überfülle an Sinn aufdrängt [...] noch die zynische Abwesenheit von Sinn [...]. Es ist dies der Moment, da sich die Höhlung auf tut, die dadurch entsteht, daß das, was wir sehen, uns anblickt.<sup>76</sup>

Ludger Schwarte wiederum identifiziert diese Leere mit „affizierende[r] Unsichtbarkeit, als Etwas im Blickfeld, das kein sichtbares Objekt ist, sondern etwas Unsichtbares, wie ein Blick im Unterschied zum Auge“.<sup>77</sup> Diese Unsichtbarkeit hält den Betrachter auf Distanz, lässt ihn stolpern und ermöglicht zugleich eine erhöhte Partizipation, erzeugt einen „hyperbolischen Wunsch, *darüber hinaus zu schauen*, im eschatologischen Wunsch nach einer Sichtbarkeit, die über den irdischen Raum und die irdische Zeit hinausgeht“.<sup>78</sup>

Im fremden Leid das Eigene zu erblicken und zuzulassen, dass das Fremde uns (aus dem Bild) anblickt, würde bedeuten, die Distanz und Ferne bis hin zum

Frankreich noch nie eine Sensibilität wie diese beobachtet: passiv, persönlich, so wenig humanistisch oder humanitär wie nur möglich; zerstreut, unorganisiert und ihrer selbst so unbewußt wie eine Amöbe; ohne Gegenstand oder besser, sich allen (Gegenständen) anheftend wie Nebel, sie durchdringend wie Regen; schwer zu ertragen, leicht zu befriedigen, unmöglich zu zügeln; überall, wie ein aufgeschreckter Traum, jener Grübeleien verfallen, von der Dostojewski spricht und die ständig aufspeichert, ohne irgendetwas von sich zu geben.“ (Michel Dard zit. n. Krauer: *Theorie des Films*, S.225.)

75 Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*, S. 18.

76 Ebd.

77 Schwarte: *Pikturale Evidenz*, S.45.

78 Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an*, S. 141 (Herv. i. Orig.).

wirklichen oder vorgestellten Verschwinden in Nähe, sprich wirkliche oder vorgestellte Berührung, einzutauschen bzw. umzuwandeln.<sup>79</sup> Auf der anderen Seite steht die unüberwindbare Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper, von Mensch zu Mensch, die der Film auf vielfache Weise artikuliert. Sie zieht die Unmöglichkeit der Institution einer politischen Gesellschaft nach sich. Denn nach Aristoteles erfordert politische Gemeinschaft zunächst die Existenz eines Wesens, dessen Natur politisch ist. Dieses zeige sich in der Fähigkeit zu argumentieren und Ansprüche und Forderungen über Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit durch die Sprache auszudrücken.<sup>80</sup> Die selbstverschuldete Blind- und Taubheit befördere jenen Abkapselungsprozess in einer Gesellschaft. Stummheit und Unmöglichkeit der verbalen Kommunikation wie auch ein Fehlen der Stimme bis hin zur Auflösung oder Auslöschung der Individualität sind pathetische Charakteristiken, und doch sind sie zugleich mit hohem Wiedererkennungswert des Eigenen im Fremden und damit mit hohem Identifikationspotenzial ausgestattet. Was aus Rastorguevs Bildräumen blickt, will und kann keine Gewissheit auf der anderen Seite erzeugen, was es aber vermag, ist Anerkennung einzufordern. Anerkennung inmitten der Verschwiegenheit und steten Mythisierung, nicht als Ausdruck einer Abgeklärtheit, sondern als Ausdruck der Anerkennung der Existenz eines Anderen, seiner traumatischen Erfahrung und im Umkehrschluss seiner eigenen Verletzlichkeit.

79 Ebd., S. 16.

80 Aristoteles unterscheidet drei rhetorische Figuren, die eine Überzeugung nach sich ziehen – Logos, die argumentative und logische Beweisführung, die sich an den Verstand wendet, ist von Pathos, der Fähigkeit, Schmerz und Lust auszudrücken, sowie von Ethos, als Glaubwürdigkeit des Sprechenden, abgesetzt. Tränen und Trauer der Mütter können betroffen machen, auch als Katalysator fungieren, der aus der Passivität heraus in die Handlung, in die Aktion, deren Ausbleiben Gudkov anmerkt, überschlagen würde. Das Erhabene markiert die Schwelle zwischen zwei Zugangsweisen zur Sinneserfahrung der Welt von Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, der Welt des Logos und der Welt des Pathos als Reduktion des Sinnlichen auf die primitive Ausdrucksfähigkeit von Schmerz und Lust, der eine gewisse Unmündigkeit, Beschränktheit und ein Mangel inhärent ist. Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, aus d. Altgriech. v. Gernot Krappinger. Stuttgart: Reclam 1999, S. 7–12.



## V

### Mit Henri Bergson: Sinnbild der Zeitspaltung

#### 1 Das Werk und sein Zeitkontext

Die fundamentale Diskrepanz zwischen der homogenen, quantitativ messbaren empirischen Zeit und der gelebten Zeit der menschlichen Erfahrung, die in der Begrifflichkeit der Dauer enthalten ist, ist eines der zentralen Gedankenbilder in der Philosophie Henri Bergsons. Unter Rückbezug darauf wie auch auf Deleuzes Begrifflichkeit des Kristallbildes soll im Folgenden exemplarisch der Wirkungsweise der ästhetischen Zeitformung in Loznitsas Dokumentarfilm *PORTRET* nachgegangen werden. Ebenso betrachtet werden sollen die Frage nach den Erwartungen der Zuschauenden sowie die zum Einsatz kommenden ästhetischen Verfahren, die verwendet werden, um einerseits eine kohärente oder plausible Zeitstruktur im Film zu etablieren und um andererseits den abgebildeten Menschen und ihrem Umfeld zu entsprechen.

Zu Beginn sollen Bergsons Gedanken in ihrem Zeit- und Gedankenkontext verortet werden. Ein Zeitgenosse Bergsons war der einflussreiche deutsche Theologe und Philosoph Wilhelm Dilthey, der als Begründer der Lebensphilosophie das menschliche Erleben und seine Verstehbarkeit in Abgrenzung zu den in der physischen Materie verhafteten Naturwissenschaften und zum Naturalismus verortete.<sup>1</sup> Beide Denker bestimmten die Seinsweise des Lebens im Sinne der

1 Wilhelm Dilthey veröffentlichte 1883 seine *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Leipzig: Duncker & Humblot 1883. In der hermeneutischen Methode, die Dilthey propagierte, sind das menschliche Erleben, der Ausdruck und das Verstehen fundamentale Parameter. Die einzelnen Elemente einer Situation, einer Geschichte, eines Bildes gewinnen ihre Bedeutung nur durch ihren Rückbezug auf das Sinn Ganze ihrer Kontexte. Jede Einstellung des Films lässt sich nur im Zusammenhang des gesamten Films hermeneutisch erschließen. Für sich genommen bleibt ihr Sinn dagegen kryptisch. Dieses Sinn Ganze des Films wird aber wiederum nur über das Verstehen

Lebensphilosophie nicht im Entweder-Oder, sondern zwischen dem Festen und dem Fließenden. Ansätze der Kritik der einseitigen rationalen Weltauffassung wurden bereits von Friedrich Nietzsche formuliert, beispielsweise in der Gegenüberstellung von apollinischem und dionysischem Prinzip<sup>2</sup> und von Arthur Schopenhauer mit dem Begriff des Willens,<sup>3</sup> der allem menschlichen Tun und Wünschen vorgelagert sei.

Demnach war die Gedankenwelt, in der Henri Bergson die Gegenüberstellung von Intellekt und Intuition entwickelte, einerseits durch den Evolutionsgedanken geprägt, sprich durch die Annahme, dass sich die Gesellschaft ähnlich einem biologischen Organismus ohne göttliches Eingreifen stets vom Primitiven zum Höheren weiterentwickelte. Andererseits prägte die Relativitätstheorie<sup>4</sup> Albert Einsteins die intellektuelle und geistige Welt der Zeit. In Opposition zu dem empirischen oder mechanischen Erfassen des Menschen und seiner Welt führte Bergson den fundamentalen Gegensatz zwischen ‚messen‘ und ‚erleben‘ als zwei mögliche Wege der Welterschließung ins Feld, hinterfragte die metaphysische Aussagekraft von Einsteins Theorie und verwies damit auf die Grenze des physikalischen oder des rein mathematischen Diskurses. Bergson zufolge operiere die Relativitätstheorie<sup>5</sup> somit lediglich im Raum physikalischer Messbarkeiten und vermöge nichts über die relativ erlebte Wirklichkeit oder Zeit auszusagen.

Bergsons philosophische Methode und seine Gedankenbilder kreuzen mit ihrem Ausgangspunkt der unmittelbaren Anschauung und auch der Erfahrung die Phänomenologie Edmund Husserls. Beide Denker wandten sich der erlebten und nicht empirisch oder begrifflich erfassten Anschaulichkeit der Menschen, Phänomene und Gegenstände zu, die, so Bergson, nicht selektiv, sondern in der Dauer als Absolutheit intuitiv erschlossen werden könne.<sup>6</sup> Jede Erkenntnis sollte demnach aus der Bildlichkeit oder Anschaulichkeit herausgebildet werden und

einzelner Fragmente stets als eine Annäherung erschlossen. Der sogenannte *hermeneutische Zirkel* verdeutlicht, dass das Ganze aus dem Einzelnen verstanden werden kann, dieses Einzelne sich im Rückgriff auf das Ganze erschließt. Vgl. Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 79–152, hier S. 147–150.

2 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritzsche 1872.

3 Arthur Schopenhauer: *Werke in fünf Bänden*, Bd. 1.1: Die Welt als Wille und Vorstellung. Vier Bücher nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans 1988.

4 Albert Einstein: Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie. In: *Annalen der Physik* 354,7 (1916), S. 769–822.

5 Henri Bergson: *Dauer und Gleichzeitigkeit. Über Einsteins Relativitätstheorie*, aus d. Franz. v. Andris Breitling. Hamburg: Philo Fine Arts 2015.

6 Ebd., S. 29–30.

sich von der Begriffssprache oder der Empirie distanzieren. Diese verzerre und verdecke die eigentliche Wirklichkeit der Erfahrung, die sich nur individuell für den einzelnen Menschen in seiner vollen Tiefe erschließt. Für die (Außen-)Wahrnehmung bleibe die Innenperspektive verborgen und somit undarstellbar. In dieser fundamentalen Absage, das geistige und seelische Erleben des Menschen abbilden zu können, kreuzt Bergsons Philosophie die Arbeitshypothese Loznitsas, der sich scheinbar vordergründig mit der Oberfläche des Abgebildeten zufriedengibt und das menschliche Erleben in ihrer grundsätzlichen Unbestimmtheit belässt. Damit soll wiederholt auf die Nähe dieser Anschauung zu Husserls phänomenologischem Plädoyer<sup>7</sup> verwiesen werden, das in der Bildlichkeit des Gegenstands den Schlüssel zu seiner Erschließung verortet.

7 Husserl: Einleitung, S. 7.

## 2 Die Differenzierung von Zeit und Dauer (*durée*)

Der Begriff der Dauer zieht sich durch die gesamten Schriften Henri Bergsons hindurch und kann hier nur fragmentarisch behandelt werden. In seiner partiellen Anwendbarkeit auf das filmische Werk Loznitsas, allem voran auf seine formale Gestaltung sowie den Aufbau der filmischen Bild-Zeit-Ordnung, entstehen über vordergründige Korrespondenzen hinaus weiterführende Fragen, denen hier nachgegangen werden soll.

Hierbei muss kategorial zwischen dem filmischen Bild und dem Bild der Wahrnehmung unterschieden werden. Ersteres ist die Essenz des zweiten, sprich dessen, was der Autor wahrnahm und gestaltend interpretierte. Es erreicht die Zuschauenden aber als eine Einheit, die sich der begrifflichen und empirischen Differenzierung widersetzt. Ohne im Detail auf die Komplexität der Bewusstseinsprozesse eingehen zu können, soll festgehalten werden, dass das filmische Bild in *PORTRET* gerade dadurch eine stumme Präsenz enthält, dass der Regisseur die menschliche Bewegung beinahe gänzlich aus dem Filmraum verdrängt. Damit wird die Dauer überhaupt wahrnehmbar und nicht in der Bewegung zerstreut oder verflüssigt. In einer von Bergson in seinem Kegelschema beschriebenen Dauer lassen sich Gegenwart und Vergangenheit, Zeit und Geschichte nicht mehr in der Abfolge einer Linearität betrachten, sie werden vielmehr in der Wahrnehmung ununterscheidbar.<sup>8</sup>

Die Zerstreung und Zersplitterung der Aufmerksamkeit wird torpediert, der Fokus verlagert sich von der (Dis-)Kontinuität der gegenwärtigen Wirklichkeit auf eine Kontinuität der Filmdauer – einer rhythmisierten Abfolge, in der die Sphären des Aktuellen (Gegenwart) und Virtuellen (Vergangenes/Erinnerung) mitschwingen. Einerseits lassen sich Filmeinstellungen stets als ‚dauernde‘ begreifen. Die zeitliche Dauer gleicht somit einem Rahmen, innerhalb dessen die Zuschauenden Zeit zum Anschauen bekommen und individuelle Bilder und Vorstellungen geformt oder Begriffe formuliert werden. Ohne ein einziges gesprochenes Wort in den 28 Minuten, die Loznitsas Film *PORTRET* dauert, wird die Urteilsbildung nicht durch die Übernahme vorgefertigter Formen, sondern in der Selbstformulierung oder Selbstgestaltung ermöglicht:

8 „Das wahrnehmende Ich wandert durch diesen Kegel, dagegen begründet die Vergangenheit die Basis der Erfahrungen, das Gegenwärtige ist in ihm keinesfalls immer zentral. Erinnerungsfragmente kumulieren im Wahrnehmungsbild zu einer Einheit, die nicht getrennt werden kann, so wie nicht zwischen der reinen Wahrnehmung und der reinen Erinnerung unterschieden werden kann. Eher lassen sie sich als verschiedene Phasen eines einheitlichen Zusammenhangs auffassen.“ (Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, aus d. Franz v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2015, S. 192.)

Wahrnehmen besteht also letzten Endes darin, ungeheure Perioden einer unendlich verdünnten Existenz in wenige Augenblicke differenzierten und intensiveren Lebens zu verdichten. [...] Wahrnehmen heißt unbeweglich machen.

Das will sagen, daß wir im Akte der Wahrnehmung etwas erfassen, was über die Wahrnehmung selbst hinausgeht, ohne daß deshalb die materielle Welt sich wesentlich von der Vorstellung unterscheidet, welche wir von ihr haben. In einem gewissen Sinne ist meine Wahrnehmung freilich für mich innerlich, da sie in einen einzigen Augenblick meiner Dauer zusammenzieht, was an sich in eine unberechenbare Zahl von Augenblicken zerfallen würde.<sup>9</sup>

Andererseits zeigt das filmische Bild einen Stillstand, dem aber durch die Dauer eine Veränderung oder eine Vielheit eingeschrieben ist. Denn die Dauer setzt sich über die äußerlichen und oberflächlichen Begriffe hinweg, die den Wandel und den Prozess auf einen Zustand festlegen wollen.

Mit einem Fortschreiten in der Zeit schwillt mein Seelenzustand kontinuierlich um die dabei aufgelesene Dauer an; gleich einem Schneeball rollt er sich selbst, lawinenartig größer werdend, auf.<sup>10</sup>

Der erste Eindruck vom ersten Bild ist ein anderer als der Anblick nach 25 Sekunden des Anblickens von demselben Bild. Diese Form von begrenzter fokussierter Anschaulichkeit oder Bildhaftigkeit lässt sich mit Henri Bergsons Motiv der Dauer präzisieren, genaugenommen mit den ihr eigenen Prinzipien des Aufeinanderfolgens, der Heterogenität und des Kontinuums, wie Erik Oger in seiner Einleitung zu *Materie und Gedächtnis* akzentuiert.<sup>11</sup> Unter Dauer fasst Bergson unter anderem die Zeitform unseres Bewusstseins, das sich fortwährend im Wandel befindet – die leere Zeit, in der nichts geschieht außer der Dauer selbst. Diese kann aber in einer gewissen Leere vernommen und wahrgenommen werden, im Sinne der entschiedenen Fokussierung auf den Bildinhalt, in einer fehlenden Intention, Handlung oder Geschichte. Wesentlich ist dabei die unüberwindbare und für das ästhetische Arbeiten Loznitsas konstitutive Diskrepanz zwischen einer Außenbeschreibung, die dem Blick zugänglich ist, und der stets verborgenen Innenperspektive (Innerlichkeit) eines erlebenden und empfindenden Menschen.

9 Ebd., S. 206–207.

10 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 14.

11 Erik Oger: Einleitung, In: Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, aus d. Franz. v. Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner 1991, S. IX–IIX, hier S. XII–XIII.



Abb. 110: PORTRET, 00:00:18 min.

In diesem Sinne gleichen Loznitsas Bilder in *PORTRET* wie auch in *POLUSTANOK* Skulpturen, die in ihrer Äußerlichkeit den Stillstand und die unsichtbare Bewegung thematisieren. Die Filme entfalten ihre Kraft, indem sie die sich in der Zeit verflüchtigen Augenblicke als fotografische Momentaufnahmen dehnen und im filmischen Bild zum Stillstand kommen lassen. Zeit wird dabei (in der Rezeption) zur erlebten Dauer, kurzum zum inneren, unmittelbaren und individuellen Zeitempfinden.

Mit der Entschleunigung oder Dehnung der Zeit, die auf ein entschleunigtes Drehen folgt, in dem die Kamera auf der Dauer des einzelnen Moments beharrt, tritt auch der Raum konturierter hervor – als ein Heraustreten aus der fließenden Dauer des Tons in den Stillstand des Bildes. (Abb. 110)



Abb. 111: PORTRET, 00:01:10 min.

### 3 Die Einheit der Dauer und die Vielheit der Raumsichten – die Montage in Sergei Loznitsas PORTRET

Filmische Zeit wird im Allgemeinen durch die Ton- und Bildmontage strukturiert. Jeder Schnitt auf einer der beiden Ebenen manipuliert, verkürzt oder verlängert die Zeit. Jeder nicht kaschierte, sondern klar wahrnehmbar gesetzte Schnitt, wie in PORTRET oder in PEJZAŽ, wird als eine Mikroäsur, sprich als Zeitvergehen oder als Zeitsprung wahrgenommen. Im Film PORTRET, der weder einer Handlung noch einer Erzählung folgt, lässt sich ein kontinuierlich wirkender Zeitstrom (Dauer) gegen fragmentierte Raumsichten bzw. Raumblocke beobachten, innerhalb dessen die Elemente sich völlig äußerlich bleiben. Das Fließen der Zeit als horizontale Bewegung gleicht dem Fließen des Stroms der Erinnerungs- und Assoziationsfragmente, in dessen Mitte Menschen Vertikalen – „am besten beleuchtete(n) Punkt(en)<sup>12</sup> – gleichen, sofern sie einzeln oder als Paar stets frontal und in die Kamera blickend vom Regisseur angeordnet wurden. (Abb. 111)

Die Intervalle gliedern den Film in vier Abschnitte, die mit den vier Jahreszeiten und damit dem Kreislaufcharakter von Leben und Tod, aber auch mit Wiedergeburt konnotiert werden können. Der Regisseur bedient sich der archaischen Dramaturgie der Natur und führt in Räume auch über die vier Elemente ein – Luft, Wasser, Erde und Feuer –, die metaphorisch zusammen eine Ganzheitlichkeit versinnbildlichen können:

12 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 15.



Abb. 112: PORTRET, Schwenk 1, Anfang,  
00:07:24 min.



Abb. 113: PORTRET, Schwenk 1, Ende,  
00:08:34 min.

Das reale Ganze, so sagten wir, könnte gut eine unteilbare Kontinuität sein: Die darin abgegrenzten Systeme wären dann keineswegs Teile im eigentlichen Sinne, sondern es wären partielle Anblicke des Ganzen.<sup>13</sup>

Einzelne Einstellungen – das System Mensch und sein Hintergrund, sein Werkzeug, winterlicher, tiefhängender, bewölkter Himmel über dem schmalen Streifen zugeschneiter Erde und nichts als Wind und zarte Sonnenstrahlen, die die dichten Wolken durchbrechen – zeugen von einem Nacheinander, von einem Verschmelzen und sich Durchdringen in der Selektion aus der unendlichen Vielfalt potenziell möglicher Blickwinkel und Bezüge. Nur das wird zum Bild, was die Filter des Wahrnehmenden und seine technische Ausrüstung durchlassen – Licht und Bewegung, Anfang und Endpunkt eines Schwenks, Begrenzung des Filmkaders.

Es gibt drei Schwenks, die das Sinnganze des Films gliedern und den Lebensraum und den Handlungsradius der Menschen in Bilder fassen. (Abb. 112 & 113) Zuerst wandert der Blick über die menschenleere winterliche Landschaft und kommt bei einem Holzhaus an. Dann wandert er über das rauschende Wasser, über die kargen Ufer der vom Winterschlaf langsam aufwachenden Natur und über kleinere Häuschen hinweg, um schließlich an einem mehrstöckigen Haus anzukommen. Und ein dritter Schwenk gleitet über die sommerliche Landschaft mit dem Summen und Zwitschern der Vögel und Insekten. Die Horizontlinie verschiebt sich auffällig vom unteren hin zum oberen Bilddrittel, abschließend ein herbstliches Knacken des Feuers und Rauch, der über der friedlich grasenden Herde Kühe aufsteigt. Erst in der Abgrenzung zur gleitenden Bewegung des umschauenden und orientierenden Blicks in menschenleeren Landschaftsbildern

13 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 20.



Abb. 114: PORTRET, Schwenk 2,  
00:08:51 min.



Abb. 115: PORTRET, Schwenk 2,  
00:09:42 min.

wird der Stillstand der eigentlichen Porträtaufnahmen sichtbar – je weniger Bewegung im Bild, desto mehr Bewegung in Gedanken.

Der Raum wird mittels einer kontemplativen Kontinuität einander ablösender Facetten und partieller Anblicke einer intuitiv erfassten Ganzheit konstruiert. (Abb. 114 & 115)

Hier dominiert die Aneinanderreihung, der Ausschnittcharakter, die stets frontale Konfrontation mit dem Menschen im Bild. Die harten Schnitte und die dominanten Schwarzkader zwischen den Panoramascwenks betonen die Brüchigkeit im Fluss des Bildes und den Ausschnittcharakter. Sie intendieren eine Bewegung aus der Kontinuität der linearen Zeit heraus. Ein Raumschnitt ist stets auch ein Zeitschnitt, der aber durch die ungebrochene Kontinuität des Tons, die einen intervalllosen Übergang von einer Tonkulisse zur anderen – vom Pfeifen des Windes ins Rauschen des Wassers – ermöglicht, in Frage gestellt wird.

Der Blick hat Zeit – nach zwei bis drei Einstellungswechseln, über die man noch voller Hast und Unruhe stolperte, kommt man im Rhythmus des Films an, in seinem gemächlichen und fokussierten ‚Reinschauen‘. Er arbeitet gegen die zeitliche und inhaltliche Zerstreung an, gegen die von Marc Augé eindrücklich beschriebene „Überfülle“ oder das „Übermaß an Zeit“ und an Raum.<sup>14</sup>

Alles Überflüssige scheint dem Blick des Autors gewichen zu sein. In diesem Filmraum existiert nicht nur keine narrative Spannung, es existieren auch keine Ereignisse. Denn Beschleunigung impliziert ein Ziel, auf das hin das Leben bzw. der Film sich zubewegt. Seine gänzliche Abwesenheit verstärkt den Eindruck einer Richtungslosigkeit und Indifferenz, die auch eine Korrespondenz zum Bergson'schen Begriff der Dauer aufweist.

14 Marc Augé: *Nicht-Orte*, S. 38; ders.: *Die Sinnkrise der Gegenwart*, S. 38–39.



Abb. 116: PORTRET, 00:04:05 min.

Bilder der Entschleunigung rufen die Erfahrung der Dauer hervor, also der Existenz des Bewusstseins, die Bergson beschrieb und die so selten geworden ist. Der visuelle Stillstand bei Loznitsa ist die eigentliche Bewegung, durch die die Bilder über die Anschaulichkeit hinaus eine unkontrollierte Tiefendimension bekommen. (Abb. 116)

Die alltägliche Geschäftigkeit, die im Dokumentarfilm wiederholt als *das* Charakteristikum des Menschen dargestellt wird, gilt hier nicht als Ausdruck, sondern als Ablenkung. Der artifizielle und unnatürliche Stillstand (ebenso in PEJZAŽ und in POLUSTANOK) kann hingegen als Akzentuierung des Spannungsfeldes zwischen Zuschauenden, abgebildeten Menschen und Filmautor aufgefasst werden, wobei letzterer hier die Rolle des Vermittlers erfüllt. Sein Wahrnehmen ist nicht begrifflich und empirisch, sondern intuitiv. Vermittelt werden soll hiermit kein Zustand oder eine Gegebenheit, sondern ein Prozess, steter Wandel, permanenter Übergang, der unbedingt als solcher für die Zuschauenden wahrnehmbar werden soll.

Damit rückt nicht die psychologische Erfahrung, sondern die Dauer als eine Realität der Zeit in den Mittelpunkt, die ein Werden und Vergehen der Zeit in der Dauer erfahrbar macht. Auf dokumentarische Verfahren übertragen soll in erster Linie von der Dauer der Einstellung ausgegangen werden, die reale Dauer der Drehsituation soll hingegen unberücksichtigt bleiben, da sie gänzlich spekulativ ist. Die Dauer der Einstellung und des Films sind vom Regisseur gewählte Formen, die in den Zuschauenden wirken sollen und können.

Das Formwerden ist hier also ein Prozess, ein Fließen, bei dem kein Erstarren, keine Fixierung möglich ist. Die Eindrücke und Gedanken dauern, haben Zeit, sickern tröpfchenweise durch. Dauer als Realität der Zeit und als unmittelbar wahrgenommener Prozess verweist auf die Geschichte ihrer Entstehung, der deutlich macht, dass wir es nicht mit etwas Gegebenem zu tun haben,



Abb. 117: PORTRET, 00:04:36 min.

sondern mit etwas Gewordenem, Interpretierten, Gestalteten – mit der eigenen Geschichtlichkeit, Vorprägung, emotionalen Auffassung. Loznitsa verlängert die Zeit, verblendet die Töne, verdeutlicht hier ihre Elastizität, dort ihre Atomisierung.

Ein weiterer Aspekt der Dauer, der wesentlich ist, ist ihre stete Veränderbarkeit und somit „qualitative Vielheit“<sup>15</sup>, die in dem Verfahren der Montage verwirklicht wird. Mit jedem neuen Bild verändert sich das Gefüge des Films. Nicht nur die einzelnen Einstellungen, auch die harten Schnitte betonen die Isolation der einzelnen Menschen, öffnen beinahe eine spirituelle Dimension auf ihre Vergänglichkeit – sie sind alleine geboren und werden alleine sterben. Die Dauer der Einstellung erzählt zugleich von der Beschränktheit der Lebensdauer – jeder der Porträtierten existiert, solange er wahrgenommen wird, taucht für eine beschränkte Dauer auf, Auftritt und Abtritt, Leben und Vergehen liegen nah beieinander. (Abb. 117)

Die Gesichtsfalten, die abgearbeiteten Hände, die abgetragene Kleidung und auch die Werkzeuge erzählen still, aber eindringlich die Geschichte, der Loznitsa misstrauisch gegenübersteht, wenn sie sich einer Narration fügen muss. Herz Frank sprach in der *Karte des Ptolemäus* von „der Spur der Seele im Stein“<sup>16</sup>, als er das Hochformat seiner Fotografie, auf dem ein altes Ehepaar abgebildet war, das auf einem ebenfalls alten und bröckelnden Treppenaufgang seines Hauses steht, begründen wollte.

Die Zuschauenden haben begrenzt Zeit, sich den Einzelnen anzuschauen – in der Summe wird man weder über die Biografie noch über die Zukunft der

15 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 24.

16 Herz Frank: *Die Karte des Ptolemäus. Aufzeichnungen eines Fotodokumentaristen*. [Angermünde]: Axel Kalhorn [2006], S. 16.



Abb. 118: PORTRET, 00:11:52 min.

Menschen etwas erfahren. Wie in einer Porträtfotografie, die den Menschen anders identifiziert als eine sprachliche Beschreibung oder gar sein Name und andere biografische Angaben, gibt es kein Davor oder Danach des Porträtierten, das sich im Nacheinander erschöpft – ähnlich wie in PEJZAŽ oder in POLUSTANOK. Und dennoch ist die Erfahrung spürbar, um die die Zuschauenden nach der Filmlektüre reicher geworden sind, auch wenn diese nicht unbedingt in Worte zu fassen ist.

Über die an den Wechsel der Jahreszeiten angelehnte Gesamtdramaturgie und über die Reduktion und Fokussierung der Inhalte sind die Zuschauenden in den Modus des intuitiven Erfassens versetzt, der sich nicht an Handlungsabläufe oder Spannung heftet, sondern die Bildoberfläche abtastet und diese auf sich wirken lässt.

Die filmische Wirklichkeit ist bei Loznitsa in PORTRET somit eine um die Bewegung reduzierte räumliche Anordnung von Hintergrund und Mensch. (Abb. 118)

Und dieser Hintergrund, der aus zerfallenen Häusern, schiefen Zäunen, Holz in allen denkbaren Formen, den Wäldern und Wegen, dem Wald und dem Wasser besteht, kann als ein archaischer charakterisiert werden. Dieses Umfeld ist keinesfalls zufällig gewählt – es ist zutiefst inhuman, auch wenn es durch und vom Menschen geformt wurde. Die Werkzeuge, Bänke, Boote, mit denen er sich behelfen muss, um in der Kälte, dem Chaos und der Unerbittlichkeit der Natur zu überleben, drücken einerseits jene Unangepasstheit des menschlichen Mängelwesens aus, seine Verwundbarkeit, andererseits den Handlungsdrang oder die schöpferische Energie, die dem Menschen innewohnt und die auch seiner Bestimmung zu entsprechen scheint, sein Umfeld zu verändern.



Abb. 119: PORTRET, 00:13:13 min.

#### 4 Die Alten

Über diese Anpassungsleistung des Menschen an die ihm feindliche Natur<sup>17</sup> hinaus sind seine Zeitlichkeit, Verletzlichkeit und nicht zuletzt seine Vergänglichkeit weitere Charakteristiken, auf die Loznitsa mit dem Herausfiltern der Bewegung fokussiert. In gewissem Sinne sind die Alten mit ihren arrangierten und für natürlich befundenen Hintergründen zugleich Schauplätze ihrer vergangenen Zeit.

Sie sind auf ihre Art charakteristisch, ihre Werkzeuge und Kleider fügen sich in diese ereignislose, lähmende Energie ein, die dem Umfeld anhaftet, obwohl sie lediglich einer Regieanweisung folgen. Ein Paar sitzt auf einem Traktorreifen – seine Inszenierung problematisiert die Frage der Bewegungsenergie oder viel mehr ihrer Verhinderung. (Abb. 119) Und dennoch ist der Stillstand der Alten durch eine zweifache Bewegungsenergie gekennzeichnet. Einerseits neigt sich diese dem Ende entgegen, das keine Zukunft am Horizont vorsieht. Bezeichnend ist die Abwesenheit der jungen Menschen unter den Porträtierten. Loznitsa begründet seine Auswahl der Menschen mit der grundsätzlich anderen Energie, die den Jungen innewohnt: die Energie der Zukunft, die hier den Fokus verschieben würde.

Andererseits schaffen die Alten es, durch ihren Blick in die Kamera die Kadrage und damit den ihnen zugewiesenen Ort zu verlassen. Dieser Blick, der zu weit

17 Auf eine fundamentale Schwierigkeit, Natur zu konzeptualisieren, weist Hartmut Böhme in seinem Artikel „Natürlich/Natur“ hin. Insofern Natur nicht begrifflich definiert werden kann, so Böhme, wird unter Natur „im übertragenen Sinn dasjenige verstanden, was entstanden ist und einen Ursprung hat“. Konsequenterweise ist der Mensch, der einen Ursprung hat, dieser etymologisch abgeleiteten Definition nach ein Teil der Natur und somit durch den Regisseur in ein bestimmtes visuelles Verhältnis (Mittelpunkt, Vordergrund) zu seiner Umgebung gesetzt. Böhme: Natürlich/Natur, S. 433.

weg ist, um eindringlich oder beklemmend zu sein, diese stille, auch ästhetische Geste, führt den Menschen aus seiner Zeit, aus seiner Geschäftigkeit in die Zeit der Zuschauenden: „Sie fällt zusammen mit [...] einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch einschrumpfbar ist.“<sup>18</sup>

Die gleiche Geste wird von unterschiedlichen Menschen als frontale Bewegung der Blickenergie wiederholt, beinahe als (Vor-)Angriff, der erst im Anhalten der Bewegung im Sinne eines Ortswechsels kumuliert. Durch die Verbindung, die der Mensch vor der Kamera zu uns aufnimmt, wird die Imagination angeregt und verschiedene Phasen des Lebens, reale wie seelische Zustände dieses Menschen laufen vor dem geistigen Auge der Zuschauenden ab. Diese Methode wendet Loznitsa auch in *POLUSTANOK* an, allerdings ohne den Blick als Anker zu benutzen – denn die Menschen schlafen. Weder biografische Details noch Name oder Stimme vermögen Rückschlüsse auf die tatsächliche Person zu liefern. Loznitsa sucht und gestaltet vielmehr eine Typisierung, die in der vereinheitlichenden Geste ihren Kunstgriff findet. Das durchlebte Leben, das den einzelnen Menschen formte, kann von niemanden sonst durchlebt werden und lässt sich in eben solchen Ansichtskarten höchstens andeuten. Der Rahmen bleibt für alle gleich. Und dennoch kann eine Beziehung entstehen. Nach wenigen Sekunden, in denen nichts geschieht, senkt sich der Blick in die Menschen hinein, die Reglosigkeit akzentuiert über die Geste und die kleinen Details hinaus die innere Welt und das innere Erleben des Menschen oder eben das trostlose Umfeld.

Die Menschen sind nach dem gleichen formalen Verfahren aufgenommen – aus der gleichen Entfernung in der gleichen frontalen Perspektive, der gleichen Einstellungsgröße und sogar zur gleichen Tageszeit, wie die Lichtverhältnisse und die Schatten erkennen lassen. Dennoch wird die additive Aneinanderreihung nicht als formale Wiederholung oder gar inhaltliche Redundanz empfunden. Die Menschen sind zwar von der Kamera in denselben Rahmen gesetzt, von der Montage aber in einer Abfolge angeordnet, die sie selbst, auch ihr kleines Umfeld, als Facetten einer Ganzheit erahnen lässt.

Bezeichnend ist die Wechselwirkung, die aus der Verwendung des 35–50-mm-Normalobjektivs entsteht, mit der für Porträtaufnahmen unüblichen Wahl der Halbtotalen als Einstellungsgröße. So entsteht das Gefühl einer unglaublichen Dichte im Bild, die aus der ästhetischen Entscheidung hervorgeht, den Menschen und sein charakteristisches Umfeld völlig gleichberechtigt zu porträtieren. (Abb. 120)

Die Porträts sind aus einer konstant eingehaltenen Distanz zum Menschen aufgenommen, in der man nicht kommunizieren kann. Die sich einstellende Nähe

18 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 18.



Abb. 120: PORTRET, 00:15:26 min.

ist somit das Ergebnis der Komposition. Die Untersicht erzählt dagegen von der Verneigung vor dem Menschen, seiner individuellen und flüchtigen Form, seinem Rätsel.

Loznitsa beschreibt in einem Publikumsgespräch den Prozess der Filmherstellung von der Idee bis zur Suche nach einer geeigneten Form:

Man kann an den russischen Fotografen Dmitriev denken. Man kann auch an August Sander denken. Die Idee ist uns gekommen, als wir die Menschen fotografierten. Die, die uns begegneten, baten wir einfach, stehenzubleiben, bis wir sie aufgenommen hatten. Zwischen dem Fotografen und dem Objekt entstand etwas. Und diesen Zustand wollte ich in der Zeit festhalten. Einfangen und verlängern. [...] Die ersten Einstellungen haben wir als einen Materialtest aufgenommen. Wir waren in der Provinz unterwegs und haben nichts gefunden und haben einfach einen Materialtest gemacht. Außerdem habe ich ein Kreispanorama aufgenommen und dann, damit ich was in den Händen habe, haben wir 30 oder vielleicht 40 Sekunden einige wenige solcher Porträtaufnahmen gemacht. Als ich es dann auf der Leinwand sah, verstand ich, dass man die Richtung weiterverfolgen sollte. Es sind Variationen dazu gekommen, ein Stil wurde gefunden, die Kompositionsregeln. Dann musste man den Raum darstellen. Natürlich haben wir charakteristische Gesichter gesucht, charakteristisch angezogene Menschen und Menschen, die sozusagen eine ‚Hieroglyphe‘ hatten – also eine interessante charakteristische Haltung. So waren wir ein halbes Jahr unterwegs und sind bis zur Wolga gekommen, das sind sieben Bezirke.<sup>19</sup>

19 „Можно вспомнить русского фотографа Дмитриева. Можно вспомнить Августа Зандера. Сама идея возникла, когда мы фотографировали людей. Встречных людей мы просто просили постоять, пока мы их снимем. Что-то возникало между фотографом и объектом. И это состояние мне захотелось зафиксировать во времени. Словить и продлить. Но об этом я тоже не думал. Первые кадры мы сняли для пробы пленки. Мы

Sowohl August Sander (1876–1964) als auch Maksim Dmitrievs (1848–1958) Fotografien weisen in ihrer Klarheit und Schnörkellosigkeit eine Nähe zu Loznitsas ästhetischer Konzeptualisierung der Alten auf. (Abb. 121–123)<sup>20</sup> Der Mensch, verortet in seiner Umgebung, herausgerissen aus dem Dickicht seiner Handgriffe und Abläufe, ist mit einem eindringlichen Blick, der erwidert werden will, ausgestattet. Beinahe ein Jahrhundert liegt zwischen den Aufnahmen Loznitsas und Dmitrievs, die Ästhetik beider Künstler versucht sie zu überbrücken. Im Gegensatz zum Bild aus PEJZAŽ fehlen der fotografischen Aufnahme das Prozesshafte und die Dauer, Zeit in der sich etwas entfalten kann. Im Film wie in der Fotografie kann die Verbindung zwischen dem Blickenden und dem Blickerwidernden nur erahnt werden. Und in diesem intuitiven Erfassen verbinden sich zwei Realitätsebenen, die sichtbare und die subjektiv wahrnehmbare, im Akt der Rezeption auf sehr unterschiedliche Weise – zum Konsens, der das Imaginäre und Reale addiert oder zum Widerspruch, zur Anklage, zur Wut.

ездили по провинции. Ничего не нашли и просто сделали пробу пленки. Также я снял круговую панораму и потом, чтобы что-то привести, проявить, сделали во времени, может, сорок, может, тридцать секунд, несколько таких портретов. Потом, когда я увидел это на экране, понял, что нужно двигаться в этом направлении. Появились вариации. Выбрана была стилистика. Правила компоновки. Дальше необходимо было представить пространство. И конечно, мы искали характерные лица, характерно одетых людей и людей, у которых есть так называемый иероглиф, то есть поза очень характерная, интересная. Так мы ездили полгода и доехали до Волги, это семь областей.“ (*Loznitsa*, o. D. <http://www.loznitsa.de/ru/press.html?num=66&page=5>, (zuletzt aufgerufen am 25.10.2018, inzwischen ist die Website nicht mehr verfügbar).) Möglicherweise verwendet Loznitsa mit ‚Hieroglyphe‘ den seltenen Ausdruck Andrej Tarkovskijs, der sich seinerseits auf Sergej Eisensteins Film IVAN DER SCHRECKLICHE (UDSSR 1944–1945) bezieht, der voll versteckter Sinngebungen sei. Vgl. Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 71.

20 Rossija konca XIX–načala XX veka. Fotograf Maksim Dmitriev (1858–1948). In: *Nevsepic*, 03.04.2021. <http://nevsepic.com.ua/fotografii-i-fotoraboty/795-rossiya-konca-xix-nachala-xx-veka-fotograf-maksim-dmitriev-1858-1948-gg-123-kartinok.html> (Zugriff am 15.09.2021).

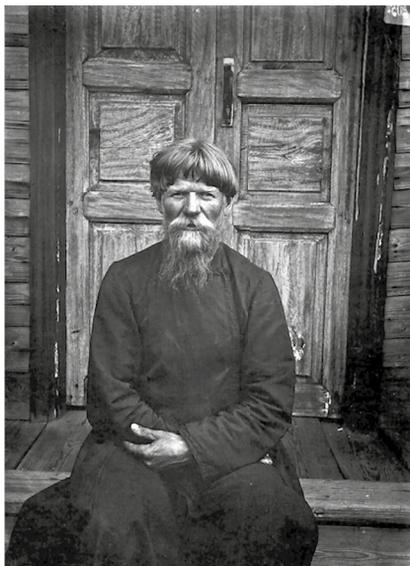


Abb. 121–123: *Rossija konca XIX–načala XX veka*. Fotograf Maksim Dmitriev (1858–1948).

## 5 Bilder als Verdichtungen im Wahrnehmungsprozess und Intuition<sup>21</sup> als Methode

Ein weiteres Charakteristikum der Dauer ist für Bergson die fehlende Unterscheidung zwischen den Strukturierungen der Zeiten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Innerhalb dieser Einteilung werden Ereignisse und Zustände nur punktuell, also in reduzierter Form und stets auf einer logischen oder kausalen Achse, verortbar. Ein Mehr der Wahrnehmung ermöglicht nach Bergson hingegen die Dauer, die sich durch eine Permanenz und gegenseitige Durchdringung von Ereignissen und Erfahrungen, Eigenschaften und Zuständen auszeichnet.

Der theoretische Gedanke Bergsons korrespondiert mit dem filmischen Aufnahmeprozess, der als Verdichtung oder Präzisierung aufgefasst werden kann. Aus der gegenwärtigen Situation der Aufnahme erfolgt das Umschlagen der Gegenwart in die Vergangenheit, die damit in einer ästhetischen Form als virtuelles Bild bewahrt wird.

Die wesentliche Prämisse ist hierbei, dass Bergson nicht vorrangig vom logischen oder intellektuellen Erfassen ausgeht, sondern von einer Intuition, die zwar durch den Intellekt gerahmt sei, aber methodisch anders vorgehe, da sie, von jeglichem Automatismus befreit, zugleich eine beidseitige Offenheit für die vielen gespeicherten Erfahrungen der Vergangenheit, die Erinnerungen sowie für die gegenwärtigen Wahrnehmungen impliziere. In *Materie und Gedächtnis* unterscheidet er zwischen einer rationalen oder intellektuellen Konstruktion und einer Kontinuität der intuitiven Wahrnehmung.<sup>22</sup>

In jedem Augenblick ergänzen sie [die vergangenen Bilder] die gegenwärtige Erfahrung, indem sie sie durch die bereits erworbene Erfahrung bereichern.<sup>23</sup>

Erst durch die vom Regisseur vorgenommene Rückführung und Bereinigung des Wahr- und Aufgenommenen – von Verzerrungen der Sprache, von Intentionen, von Geschichte oder Handlungszusammenhang – entsteht eine besondere Sichtbarkeitsanordnung. Loznitsas Blick gewährt somit ein Umschlagen in die Form, ein Herausführen von Unsichtbarkeit in Sichtbarkeit. Und er ermöglicht eine Konfrontation mit intellektuell, körperlich, emotional Zugänglichem, um die sinnliche Präsenz eines Menschen in ihrer Dauer in eine bereits vorgewebte

21 Zu Schwierigkeiten der Übersetzung des französischen Begriffs der Intuition vgl. das Nachwort der Übersetzerin Margarethe Drewsen in Bergson: *Materie und Gedächtnis* (2015), S. 307–315. Für die Bearbeitung wurde sowohl deren als auch die alte Übersetzung von Julius Frankenberger in Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1991) hinzugezogen.

22 Bergson: *Materie und Gedächtnis* (2015), S. 85.

23 Ebd., S. 73.



Abb. 124: PORTRET, 00:19:30 min.

Kette ‚erworbener Erfahrungen‘ einzugliedern oder eine bestehende Kette aufzulösen. (Abb. 124)

Bewegung wird hierbei als Störung eliminiert oder vielmehr im Stillstand eines Bildes als ein bestimmter geistiger Brennpunkt konzentriert. Der Schnittrhythmus ist bis zur Schmerzgrenze verlangsamt, die zerstreute Wahrnehmung wird dadurch mitunter fokussierter, weil die Auswahl von dem, was man zu sehen bekommt reduziert ist, folgt die Aufmerksamkeit jenem stillen und stummen Vektor, im Sinne der Aufmerksamkeitsenergie, den Loznitsa bedeutsam gemacht hat. Diesen Vektor kann man auch intuitiv weiterverfolgen, über die rein faktische, rationale Erfassung des Bildinhalts, die bei den Tatsachen verhaftet bleibt, hinaus. ‚Intuition der Dauer‘ hat Bergson stets weiter definiert und präzisiert – aus der Vielzahl der Versuche, sie begrifflich zu fassen, erwies sich der folgende, insbesondere im Hinblick auf den Filmzusammenhang, als besonders geeignet:

Das, was man normalerweise eine *Tatsache* nennt, ist nicht die Realität, so wie sie einer unmittelbaren Intuition erscheinen würde, sondern eine Anpassung des Realen an die Interessen der Praxis und die Erfordernisse des sozialen Lebens. Die reine Intuition, die äußere wie die innere, ist die einer ungeteilten Kontinuität. Wir zerstückeln sie zu nebeneinandergereihten Elementen, die hier unterschiedenen *Wörtern* und dort unabhängigen *Gegenständen* entsprechen. [...] Eben gerade weil diese Zerstückelung des Realen sich im Hinblick auf die Erfordernisse des praktischen Lebens vollzogen hat, ist sie nicht den inneren Linien der Struktur der Dinge gefolgt[.]<sup>24</sup>

Die Intuition des Autors und Regisseurs als eine Aktivität nimmt die Vielheit der Perspektiven auf und bringt sie in eine Verlaufsform, um jene Sichtbarkeit des bestimmten Menschentypus zu erhalten. Das Bild als strukturiertes und

24 Ebd., S. 228–229 (Herv. i. Orig).



Abb. 125: PORTRET, 00:17:23 min.

konkretes Ausdrucksvehikel arbeitet hierbei wie eine Zusammenfassung, die zwar nicht im Detail benannt werden kann, sich aber intuitiv erfassen lässt und im Dokumentarfilm stets in einer Ununterscheidbarkeit zwischen der Tatsache selbst und deren Darstellung mündet.

Loznitsas distanzierte, aber dennoch präzise Betrachtung forciert somit über das faktische Erfassen hinaus auch ein intuitives Erfassen der Bilder – ihrer Menschen und ihrer Räume. Auch die Zuschauenden führt dies, ohne Ablenkung durch Handlung oder Sprache,<sup>25</sup> aus der Passivität heraus in die Existenzform ihrer Dauer. (Abb. 125)

Jeder einzelne Mensch hat für sich in seiner nicht mitteilbaren Wirklichkeit einer russischen Provinz gesondert existiert. Von dem aufmerksamen Blick eines Regisseurs auserkoren, der intuitiv etwas aufspürte, durch die Kamera vom Rand oder aus dem Hintergrund ins Licht gerückt, wirkt der Mensch hier als ein Statist, der auf einmal im Zentrum steht. Loznitsa wählt die Menschen nicht nur nach bestimmten, für ihn charakteristischen Kriterien aus, er drapiert sie auch in einem bestimmten Licht, einer bestimmten Pose und Entfernung zum Rest der Komposition. Er reiht buchstäblich ihre Dauer (sowohl die Dauer der Einstellung, den beschränkten Kader, den imaginären Lebens- und Handlungsradius als auch symbolisch ihre Lebensdauer) aneinander. Die Typisierung geht hier an einer narrativen Ökonomie gänzlich vorbei, sie ist auf eine Verschmelzung mit dem Umfeld gerichtet, das die Menschen als Typen hervorbringt und zugleich verschlingt.

Intuitiv erfassen meint aber sowohl für den Regisseur als auch für den Zuschauenden stets das Eingeständnis, dass die Menschen – wie alle anderen Phänomene – nur in ihren Fragmenten zu fassen sind. Die Menschen selbst, wie auch

25 Ihr Verlagern ins Off definiert genaugenommen den Rahmen seiner künstlerischen Freiheit mit.

ihre Themen und Fragen, entziehen sich förmlich sowohl einer begrifflichen Verallgemeinerung als auch einer bildlichen Darstellung. Diese gelingt nur in Form einer flüchtigen Wechselwirkung von Licht, Perspektive und Bewegung. Letztendlich versucht Bergson mit dem Sinn der Intuition das Wahrnehmen den ordnenden Kategorien Zeit und Raum zu entfremden und es tiefer im Individuum zu verankern, so wie der Gegensatz zwischen Wahrnehmung und Materie eine Konstruktion des Verstandes sei und nicht der unmittelbaren Intuition gegeben.<sup>26</sup>

In der *Kritik der reinen Vernunft* führt Kant die feinen Graustufen zwischen unterschiedlichen Wegen der Erkenntnis und Urteilsbildung aus – er unterscheidet dabei zwischen auf Erfahrung basierenden und von jeglicher Erfahrung losgelösten, notwendigen Vernunftprinzipien, die stets von ‚rohen und verworrenen‘ Eindrücken hin zu Synthesen des Geistes führen, ausgehend von der ‚Anschauung des Gegenstandes‘ über die ‚Einbildungskraft‘ hin zum ‚Begriff‘. Die Mannigfaltigkeit verschiedenster Eindrücke und Vorstellungen wird durch den menschlichen Geist synthetisiert, „eine solche Synthesis ist rein, wenn das Mannigfaltige nicht empirisch, sondern a priori gegeben ist“.<sup>27</sup>

Zuvor, in den „Allgemeinen Anmerkungen zur transzendentalen Ästhetik“, argumentiert Kant im Sinne einer Individualsicht auf die Gegenstände. Die Dokumentarfilme als Individual- oder Teamansichten, als Ergebnisse oder *Dokumente* eines langwierigen Auswahlprozesses und nicht als *wahre* Tatsachen, basieren auf leitenden Fragen, ästhetischen und auch ethischen Präferenzen, analog zu den Selektionen und Verzerrungen, die auch der nichtfilmischen Wahrnehmung eigen sind. Kant formulierte,

daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei; daß die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können. Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Rezeptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts, als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist.<sup>28</sup>

26 Vgl. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (2015), S. 299.

27 Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 148.

28 Ebd., S. 106.

Die sinnlich-rationale Erfahrung, die Kant schildert, ist an eine subjektive Wahrnehmung, auch als kommunikative Erfahrung, geknüpft. Die Existenz der wahrgenommenen Gegenstände vergeht, wenn die Kategorien von Raum und Zeit im Sinne ordnender Prinzipien oder eines Koordinatensystems aufgehoben werden. Bergson ging weiter und sah, über die Brüchigkeit der Erkenntnisleistung hinaus, sowohl den prozessualen, fließenden Charakter der Wirklichkeit als auch unserer Wahrnehmung. Unsere Emotionen und Wahrnehmungen seien zwar ein Teil dieser Wirklichkeit, mal mehr, mal weniger mit ihr verbunden, aber keine fixen Konstanten, sondern ständigen Veränderungen und dem Wirken aufeinander unterworfen.<sup>29</sup> Die Wahrnehmungsfähigkeit bzw. Unfähigkeit ist nach Bergson somit nichts Gegebenes, sondern etwas Konstruiertes.

Genau genommen geht Bergson in seiner Differenzierung weiter und hebt den Gegensatz zwischen Wahrnehmung und Materie als eine ebensolche Konstruktion des Verstandes auf, da diese Trennung nicht der unmittelbaren Intuition gegeben sei, die die Fragen in den Begriffen der Dauer stellt.<sup>30</sup> Die Erkenntnisse der Intuition erreichen ein Absolutes, weil diese „sich ins Bewegte versetzt und sich das Leben der Dinge selbst zu eigen macht“,<sup>31</sup> im Gegensatz zur symbolischen Erkenntnis der Wissenschaft, die mit Begriffen operiert. Die Unterschiedlichkeit zwischen der objektiven Welt der Gegenstände und der subjektiven Welt der Erfassung will Bergson nicht negieren – unter dem Begriff des ‚solidarischen Ganzen‘ stehen sich Objekt und Subjekt, Beobachter und Beobachtetes in seinen Schriften nicht wie Gegensätze gegenüber, sondern werden in einem unzerrennlichen Zusammenhang der Situation, des Welt- und Selbstbezugs, jenseits einer begrifflichen Klarheit verortet. Mit dem Begriff des Bildes gelingt Bergson eine Vereinigung zwischen diesen scheinbar unüberbrückbaren Polaritäten einer Differenz der Strukturmerkmale, den einerseits physischen und den andererseits geistigen.

Das Bild<sup>32</sup> entstehe, so Bergson, erst in der Koexistenz von zeitlicher und räumlicher Ordnung, und es wäre eine Verarmung, wenn man es nur auf das Netzhautbild reduziere, denn

29 Bergson: *Materie und Gedächtnis* (2015), S. 84–85.

30 Vgl. Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 43.

31 Ebd., S. 57.

32 „Für uns ist die Materie eine Gesamtheit von ‚Bildern‘. Und unter ‚Bild‘ verstehen wir eine Art Existenz, die mehr ist als was ein Idealist ‚Vorstellung‘ nennt, aber weniger als was der Realist ‚Ding‘ nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem ‚Ding‘ und der ‚Vorstellung‘ liegt.“ (Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1991), S. I.)

in der Gesichtswahrnehmung eines Gegenstandes [bilden] Gehirn, Nerven, Netzhaut und *der Gegenstand selbst* ein solidarisches Ganzes [...], einen ununterbrochenen Prozeß, in welchem das Netzhautbild nur eine Episode ist: mit welchem Recht isoliert man denn dieses Bild, faßt in ihm die ganze Wahrnehmung zusammen?<sup>33</sup>

Die Bilder in Loznitsas *PORTRET* ermöglichen diese Fixierung und Veränderbarkeit zugleich, und damit scheinen sie der fließenden und selektiven Wirklichkeit unseres Bewusstseins zu entsprechen, um deren Darstellung sich Bergson so bemüht. Das Episodische der visuellen Wahrnehmung ist nur der Anfang von einem mehrschichtigen Prozess des gegenseitigen Wirkens und Erfassens, auf den nur bedingt Einfluss ausgeübt werden kann, der in der Rezeption unkontrollierbar verläuft und der neben dem gegenwärtigen Erfassen des abgebildeten Menschen auch die „Elastizität des Gedächtnisses“<sup>34</sup> bedeutet. Bergsons Skizzen beschreiben die Wahrnehmung als einen Kreislauf, „in dem alle Elemente inklusive des wahrgenommenen Gegenstandes selbst, sich im Zustand gegenseitiger Spannung halten“<sup>35</sup>, was mit Loznitsas puristischer Ästhetik korrespondiert, die einen bestimmten Rezeptionsmodus ermöglicht. Die aus dem Bild herausgefilterte Bewegung kann in den *lesenden* Zuschauenden umso mehr aktiviert werden. Die ‚Filmlektüre‘ formuliert Deleuze in *Kino II* als eine

Funktion des Auges, eine Wahrnehmung der Wahrnehmung, nämlich eine solche Wahrnehmung [...], die die Wahrnehmung nicht erfaßt, ohne zugleich deren Kehrseite – Imagination, Gedächtnis oder Wissen – zu erfassen. Lesen heißt: Bilder neu verketten, nicht nur verketten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.<sup>36</sup>

Die Bedeutungen der Bilder werden, wie Bergson beschreibt, nur Stück für Stück von den Zuschauenden individuell erschlossen oder aktiv angeeignet. Über den überschaubaren additiven Rhythmus der Montage hinaus können sie stets in zwei Richtungen vertieft werden – in die der äußeren Bilder der Gegenwart und die der virtuellen Bilder, die die Basis der vergangenen Erfahrungen bilden. Durch die Dauer oder das Andauern der Einstellung wird nicht die räumliche, sondern die zeitliche Dimension vertieft, weil die Bewegung eliminiert ist.

33 Ebd., S. 214.

34 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 70.

35 Ebd.

36 Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 314.



Abb. 126: PORTRET, 00:17:57 min.



Abb. 127: PORTRET, 00:26:08 min.

Die zeitliche Dimension lässt sich als eine Verschachtelung von Vergangenheit und Gegenwart begrifflich festhalten, zugespitzt auf die Frage nach Beziehung oder Beziehungslosigkeit zwischen Vergangenem und Gegenwärtigen. Die räumliche Dimension ermöglicht dagegen eine extreme Fokussierung – ohne Bewegung der Menschen oder der Gegenstände wird sie lediglich in Form von Distanz, Nähe, Überlagerung oder Fraktur wahrgenommen. Unsere Wahrnehmung hat Zeit, Emotionen, Erinnerungen oder Fragmente von Erfahrungen aufkommen zu lassen. In der Einstellung verbrennt etwas, vergeht oder vollzieht sich stets außerhalb des visuellen Feldes, im Off. (Abb. 126 & 127) Bewegung erfasst die Luft, den Nebel, den Rauch – alles andere bleibt standhaft, unverrückbar. Menschen sind atomisiert mit ihrem Umfeld verschmolzen, durch die Haptik der Leinwand und des Filmmaterials kategorial nivelliert.

Auch wenn es sachlich falsch wäre, von einer Handlungsachse zu sprechen, besteht die einzige auszumachende Aktivität in den Blicken, die Kontakt mit den Zuschauenden aufnehmen. Die Abwesenheit von Sprache erscheint folgerichtig und fällt nicht weiter auf, die Alten sollen nichts weiter als anwesend sein, und Präsenz lässt sich, so Loznitsa, weniger sprachlich, sondern eher in Tast- und Hörbildern artikulieren.

Im Ton entstehen fließende Übergänge, akustische Bilder aus Naturgeräuschen – Vogelgezwitscher, dem Pfeifen des Windes, in der Ferne bellenden Hunden –, die eine akustische Dichte kreieren. Das Schweigen der Menschen affiziert eben jene freie Imagination des Filmlesers im Sinne eines permanenten Einlassens auf fremde, unbekannte Menschen, die von sich nichts als ihre Präsenz offerieren – im Schnittpunkt zwischen ihrer und unserer Aktualität und Virtualität.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Vgl. Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 95. Zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild „gibt es eine ‚Koaleszenz‘. Es entsteht dabei ein zweiseitiges Bild: ein aktuelles und ein virtuelles.“

## 6 Vom Bild zum Kristallbild

Obwohl Henri Bergson dem damals neuen Medium Film ausgesprochen kritisch gegenüberstand, blieb er nicht unbeeinflusst davon – viel zu offensichtlich ist die begriffliche Nähe seines Vokabulars zu genuin filmischen Verfahren. Aus seinen Thesen und Begriffen, genaugenommen aus der Auseinandersetzung mit der Ablehnung, die Bergson gegen die Momentschnitte und Phasenbilder des frühen Films und der ‚falschen‘ Bewegung verspürte, extrahierte Deleuze in den 1980er Jahren seine mittlerweile kanonischen Begriffe „Bewegungs-Bild“ und „Zeit-Bild“:

Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung; [...] es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer; [...] es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung [...].<sup>38</sup>

Der Dreh- und Angelpunkt beider Ansätze ist das Sinnbild der Zeitspaltung. Während Bergson in ihr ein Hauptcharakteristikum der Dauer erkennt, die eine visuelle Darstellung sprengt und ausschließlich intuitiv erfahrbar ist, fasst Deleuze das Medium Film als Erfahrungs- und Reflexionsraum für das Phänomen der Zeit schlechthin, der eben die Spaltung der Zeit denk- und sichtbar machen kann.

Sofern die Bewegung im Bild sich in den drei Panoramaskwenks erschöpft und auch klar durch einen Schwarzkader von den statischen ‚Bildern der Dauer‘ abgegrenzt ist, ist die Frage legitim, ob es sich um zwei grundsätzlich verschiedene Perspektiven handelt – eine bewegliche, schwenkende und eine starrende, unflexible, dauernde – oder um unterschiedliche Facetten ein und desselben porträtierten Gegenstandes. Bezeichnend ist, dass Deleuze den unterschiedlichen Bewegungs-Bildern entsprechende Rezeptionsmodi zuordnet: der Totalen das wahrnehmende Prinzip und der Halbtotalen, in der klassischerweise die Menschen kadriert werden, das der Aktion. Dabei wird in den Schwenks gerade im Kontrast zu dem Stillstand der Menschenansichten vordergründig die Bewegung wahrgenommen. Die Menschenansichten in Loznitsas PEJZAŽ scheinen dabei einzelne, im dominanten Bewegungsschwung des Schwenks übersehene Punkte zu sein, die es Wert sind, ausdauernder betrachtet zu werden.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die handlungsarmen und langsamen Erzählweisen Loznitsas, aufgelöst in Totalen oder Halbnahen, klarer einordnen. Auch ein Bewegungsschwenk, der für gewöhnlich dazu dient, in einen neuen

38 Deleuze: *Kino*, Bd. 1, S. 26.

Schauplatz einzuführen, führt im Grunde in eine weitere Facette, Naturgewalt, Jahreszeit oder Tageszeit ein.

Den Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild macht Deleuze an der „Krise des Aktionsbildes“<sup>39</sup> fest, die sich in ‚toten Zeiten‘ und Bildern außerhalb des Handlungszusammenhangs manifestiere. Die Krise ließe sich ebenso als eine Wahrnehmungskrise fassen, in der die Zuschauenden bestimmte dramaturgische Konstruktionen, Montageverfahren und Aktionslinien als verbraucht und abgenutzt wahrnehmen, weil sich der Charakter der Rezeption und damit der Wahrnehmung gewandelt habe.

Deleuze macht diese Entwicklung am gestiegenen Interesse an alltäglichen ‚beliebigen‘<sup>40</sup> Räumen im italienischen Neorealismus, aber auch in der französischen Nouvelle Vague fest. Bei Ozu Yasujirō, einem japanischen Regisseur, erkennt er diese neue Mechanik, die sich in den unvermittelt in die Kamera schauenden und sprechenden Menschen, die aus der Filmzeit herausfallen, aber auch in den plötzlichen Stillleben, die die Handlung unterbrechen, artikuliert. Variationen einer ähnlichen Bildästhetik lassen sich auch bei Andrej Tarkovskij, der Autorenfilmkunst als ein „Modellieren der Zeit“<sup>41</sup> bezeichnete, sowie Aleksandr Sokurov nachverfolgen.

Eines der für Sokurov charakteristischen künstlerischen Verfahren ist das Sichtbar- und Spürbarmachen der Zeit in der Dauer der Einstellung, die ihren Gehalt mitunter einzig aus dem Verstreichen der Zeit bezieht. Ein anschauliches Beispiel für die Bedeutung der Realzeit, die der subjektiven Gestaltung durch den Regisseur unterliegt, bietet der Dokumentarfilm *Duchovnye golosa* (1995), in dem die Einstellung einer Landschaft und die im Augenblick unmerklichen Veränderungen, wie Lichtverhältnisse oder aus der Ferne kaum erkennbare Bewegungen im Bild, auf 40 Minuten ausgedehnt wird.<sup>42</sup>

Auch Artavasd Pelešjans Herden-, Natur- und Hochzeitsbilder als „präzise Einkreisungen eines Themas“<sup>43</sup> in VIER JAHRESZEITEN (1972) oder James Benning's Filme<sup>44</sup> als Meditationsansichten, die die Zeit dehnen und stilisieren, legen

39 Deleuze: *Kino*, Bd. 1, S. 275.

40 Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 348.

41 Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 67.

42 Binder: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*, S. 229.

43 Norbert M. Schmitz: Distanzmontage als modernes Kunstprinzip. Artavasd Pelešjans Theorie und Praxis der Montage. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 20,1 (2011), S. 73–81.

44 Bspw. James Benning: Ten Skies. In: *YouTube*, 17.07.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU> (Zugriff am 20.09.2021).

jene Affinität zu poetischen Strukturen nahe, die Deleuze theoretisch in den Begriffen des Zeit- und Kristall-Bildes fasst und die Bergson als Prämisse jeder Wahrnehmung im Stillstand und in der notwendigen Abwesenheit einer Bewegung verortete.<sup>45</sup>

Loznitsas PORTRET besteht nun gänzlich aus diesen scheinbar

beliebigen leeren oder abgetrennten Räumen, [...] in denen Personen nicht mehr zu reagieren wissen, [...] in denen sie nichts mehr verspüren und nicht mehr handeln. [...] Doch was ihnen an Aktion und Reaktion verlorengegangen ist, haben sie an Hellsicht gewonnen: sie SEHEN, und das Problem des Zuschauers wird nun heißen: ‚Was ist auf dem Bild zu sehen?‘ (und nicht mehr: ‚Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?‘).<sup>46</sup>

Dort, wo die Bewegung und damit eine Handlung gänzlich abwesend sind, zeigt sich eine Mehrschichtigkeit oder Dichte der Zeit – ihre Dauer. Sie tritt zunächst als basaler Hintergrund auf, der nur akustisch – ungeschnitten – vernommen wird. Hierbei können Ton und Bildgestaltung als Resonanz auf den Kant'schen Gedanken festgehalten werden, der besagt, dass Raum und Zeit das Koordinatensystem unserer Wahrnehmung bilden, innerhalb dessen wir unsere Eindrücke verorten. Loznitsas Bilderwelten setzen sich über jeden Zeit- oder Raumbezug hinweg, vielmehr spricht hier die Heimatlosigkeit oder narrative Entwurzelung der Bilder. Diese kann wiederum im Kristall-Bild begrifflich festgehalten werden:

Und der Visionär, der Sehende, ist derjenige, der in den Kegel schaut und dabei des Ur-Sprungs der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird. [...] Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: beide sind verschieden und dennoch ununterscheidbar.<sup>47</sup>

Peter Deutschmann entwickelt in seinem Aufsatz zu frühen Filmen Miloš Formans eine Argumentation unter Berücksichtigung von Bergsons Wahrnehmungs- und Bildtheorie, aber auch Deleuzes Begrifflichkeit des Zeit- und Kristallbildes, und formuliert präzise die Verbindung virtueller und aktueller Fragmente:

45 Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1991), S. 206.

46 Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 348.

47 Ebd., S. 112.

Um Deleuzes Bezugnahme auf Bergson zu verdeutlichen, kann man sagen, dass die Zeit-Bilder des Kinos in nichts anderem als in Bewegungen im Gedächtniskegel bestehen. Damit werden die Filmbilder von der scheinbaren Allianz mit der Gegenwart gelöst, die Zeitbilder kennen gleichsam mehrere Modi und Tempora.<sup>48</sup>

Sofern man Bilder im Gedächtniskegel verortet, werden sie nicht nur „von der scheinbaren Allianz mit der Gegenwart gelöst“,<sup>49</sup> sondern auch von ihrer Allianz mit einer wie auch immer gearteten Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Authentizität. Das unmittelbare Zeit-Bild in *PORTRET* hört auf, wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, ihm ist im Wesentlichen eine Unbestimmtheit, Unvollständigkeit, ein Fehlen (von Bewegung, aber auch Farbe) eingeschrieben. Der ambivalente Charakter des Kristallbildes, der seine zwei Seiten der Wahrnehmung und der Erinnerung stetig miteinander und umeinander wirbelt, findet eine Entsprechung in Loznitsas Selektion und Gestaltung. Diese Ästhetik verdrängt die Frage nach dem Wahren und stellt abschließend die zentrale Frage: „Was oder wovon ist dann das *PORTRET*?“.

In der Beschreibung des Kristalls gelingt es Deleuze, die Auswirkung der Gedankengänge auf die Abbildbarkeit des Menschen zu fassen:

Er ist der Mensch der reinen Beschreibungen und ruft zugleich das Kristallbild hervor, die Ununterscheidbarkeit zwischen Realem und Imaginärem; er geht ins Kristall über, läßt das unmittelbare Zeit-Bild zum Vorschein kommen; er ruft die unentscheidbaren Alternativen hervor, die unerklärbaren Differenzen zwischen dem Wahren und Falschen.<sup>50</sup>

Sowohl um wahrzunehmen als auch um wahrgenommen zu werden, muss der Mensch, so Loznitsa, buchstäblich still- und ‚stummhalten‘. Bewegung, aber auch Sprache würde nicht nur seine Konturen verwischen, sie würde ihn stets zu jemand anderem machen. Die Geste des stillen Anblickens ist jedoch konstruiert, gerade indem sie versucht, etwas bzw. ihn zu präzisieren oder zu konturieren, verfremdet sie. Sie verletzt sehr bewusst und deutlich jene unausgesprochene Konvention des dokumentarischen Genres,<sup>51</sup> die sich vor allem in der Erwartung der Zuschauenden spiegelt, einer objektiven Realität oder einem

48 Peter Deutschmann: Kristallbilder aus Böhmen. Die frühen Filme Miloš Formans. In: Drubek-Meyer / Murašov (Hrsg.): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*, S. 71–99, hier S. 79.

49 Ebd.

50 Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 176.

51 Vgl. Deleuze zum Dokumentarfilm, ebd., S. 196–204.

realen Augenblick beizuwohnen. An dieser Stelle könnte die Frage des Dokuments methodisch aufgegriffen werden, denn PORTRET kann über das Zeit-Bild hinaus zugleich auch als Porträt der Dekonstruktion einer dokumentarischen Form oder vielmehr der Dekonstruktion des Glaubens an sie angesehen werden.



## VI

### Resümee

Jede Rede über die Erfahrung muß heute von der Beobachtung ausgehen, daß sie nichts ist, dessen wir habhaft werden könnten. Denn so wie der zeitgenössische Mensch seiner Biografie beraubt worden ist, so ist er seiner Erfahrung enteignet worden. Das Unvermögen, Erfahrungen zu machen und mitzuteilen, ist vielleicht eine der wenigen Gewißeheiten, über die er bezüglich seiner selbst verfügt.

Giorgio Agamben<sup>1</sup>

Dokumentarfilme lassen sich als ‚handfeste‘ Medien der Herstellung und des Austauschs von Wissen und Erfahrung auffassen. Sie sind nicht nur künstlerischer Ausdruck und komplexe mehrschichtige Zeit- und Kulturraumdiagnosen. Denn indem sie Menschen, Prozesse und Gegenstände ästhetisieren und verbreiten, haben sie auch das Potenzial, Menschenbilder sowie sie umgebende oder für sie relevante Kontexte und Realitäten zu modifizieren. Die innere Komplexität eines Dokumentarfilms verunmöglicht einerseits seine präzise Definition innerhalb des theoretischen Regelwerks, ermöglicht aber zugleich die Bearbeitung einer ebenfalls hochkomplexen und mehrdimensionalen Wirklichkeit, auf die er referiert.

Giorgio Agambens politische Zeitkritik über die Zerstörung der Erfahrung in Ermangelung ihrer Artikulationsmöglichkeiten reflektiert das Verhältnis zwischen der strukturellen Macht und dem Unvermögen, sich ihr zu widersetzen, bis hin zur vollständigen Vereinnahmung und Auflösung. Bei all der abstrakten Theorielast wirken im Sommer 2023, im Hinblick auf den genozidalen Krieg

<sup>1</sup> Giorgio Agamben: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 23.

Russlands gegen die Ukraine, die Ergebnisse der Analysen der Filme der Nullerjahre, des tschetschenischen Kontexts und Traumas tragischerweise brandaktuell. Der russländische Soldat steht über der Erfahrung seiner Urgroßväter, sät Leid und Zerstörung, hinterlässt Verwüstung und Hass und leistet keinen Widerstand gegen die menschenverachtenden Befehle seiner Generäle.

Die defizitäre Natur der Sprache, deren Wörter Vorhängen gleichen, die nicht offenbaren, sondern verschleiern, erlaubt zum Abschluss der Arbeit eine Parallele zur Bildsprache, die als eine Sprache der Blicke stets die Schwellen zwischen Fiktion und Realität, aktuellen und virtuellen Bildern markiert.<sup>2</sup>

Zum Ausgangspunkt der Arbeit wurde die Rolle des Autors als eines Blickenden genommen, der den Zusammenhang zwischen Eigenschaften von Realitäten und der im Bild interpretierten Wirklichkeit herstellt, „die [...] auf verschiedene Weisen konstruierbar ist, nämlich eben über Fiktion, Illusion und Imagination, oder aber über Dokumentation, Evidenzwahrnehmung und Beglaubigung“.<sup>3</sup> Damit definiert Lorenz Engell Fiktionalität und Dokumentarität vorrangig nicht als Qualitäten, sondern als Funktionen eines Films, die ihrerseits „jeweils spezifische Konstruktions- und Wahrnehmungsweise(n) in Gang setzen“<sup>4</sup>, und zwar im Sinne von Anweisungen oder Lektürehinweisen.

Das Bedürfnis einer Minderheit, jenseits der Fernseh- und Internetrealität Anschluss an Reales, Wirkliches, Fremdes, Anderes zu bekommen, trifft auf Autoren und Werke, die eine andere Wahrnehmung des Raums und der Zeit provozieren oder der zunehmenden Ununterscheidbarkeit von realer Erfahrungswelt und Phantomwelt nachgehen. Sie überdenken stets ihr eigenes Regelwerk sowie die Begriffe, die es produziert, verhandeln mit jedem Bild die grundlegende Beziehung zwischen Fakt und Fiktion neu.

Um Filme als ästhetische Praktiken erfassen zu können, gilt es nicht nur, ihre faktische oder imaginäre Aussagekraft zu begreifen, sondern sie generell als Prozesse sinnlicher Wahrnehmung zu verstehen und die Sinnlichkeit des Sozialen ganz allgemein in den Mittelpunkt der Betrachtung des Menschen im Film zu rücken. Die restriktive Einteilung zwischen inneren Wahrnehmungen und äußeren Aktivitäten erwies sich für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit als unbrauchbar, sofern am Film stets immersive und subversive Kontingenzen greifbar werden, die die Zuschauenden ganzheitlich und allumfassend und nicht

2 Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 113.

3 Lorenz Engell: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Daniel Sponsel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK 2007, S. 15–40, hier S. 18.

4 Ebd.

im Partikularen mit Erfahrungen und Eindrücken tangieren. Nun, im Dokumentarfilm trifft zunächst einmal die Wahrnehmung eines Regisseurs auf die sich einer begrifflichen Bestimmung entziehende Realität eines Anderen. Diese Begegnung lässt sich als eine individuelle Prozessualität fassen, zugleich ist sie aber in der Lage, mit einer erweiterten Definition von Medialität<sup>5</sup> auf das Soziale in Form eines Netzwerks aus Gegenständen und Körpern, Menschenbildern und Artefaktsystemen zu verweisen.

Sofern diese Begegnungen nicht in einer Leere stattfinden, vermag an dieser Stelle der Kulturbegriff<sup>6</sup> als ein generationenüberdauernder Wissensvorrat, der Verhaltens- und Kommunikationsprozesse wie Erinnern und Vergessen, Reden und Schweigen strukturiert, Erlebens- und Denkräume produziert, Wahrnehmungen und Interpretationen rahmt sowie Menschen und ihre Wirklichkeiten sicht- oder unsichtbar macht, den Bezugsrahmen dieser Arbeit zu konfigurieren.

Die in einer Kultur vorherrschenden Konzeptionen von Raum und Zeit – die „so genannte[n] imaginäre[n] Geographien und Kartographien des Erinnerns und Gedenkens“<sup>7</sup> – wurden in Form von Exkursen mit Reinhart Koselicks Theorie der Zeitschichten im Hinblick auf die diegetische Verortung des Protagonisten behandelt. Außerdem erwies sich die anthropologische Perspektive von Marc Augé, allem voran seine Begrifflichkeit des Nicht-Ortes, als produktiv, insofern sie eine Schnittstelle zu Michail Bachtins Terminus des Chronotopos ermöglichte und die Verortung des Protagonisten innerhalb der

5 Gemeint ist eine Vermittelbarkeit des sinnlichen Wahrnehmens, wie es Bruno Latour in der Akteur-Netzwerk-Theorie vorgenommen hat, die spezifisch für den Dokumentarfilm erhellend sein kann, da er menschliche und technische Faktoren zu einem filmischen Artefakt zu integrieren vermag. Laut Latour wird das Soziale nicht ausschließlich als etwas, was sich zwischen Menschen ereignet, definiert. Die Verbindungen werden vielmehr zwischen Individuen, Gegenständen und Ideen gedacht, über semiotische wie materielle Grenzen hinweg. Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus d. Engl. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

6 Ich beziehe mich auf den radikal ausgeweiteten Kulturbegriff, wie ihn Ernst Cassirer geprägt hat. Ihm zufolge ist unter Kultur die spezifische Weise zu verstehen, wie die Welt und der Mensch wahrgenommen werden, wie sie in Folge der Wahrnehmung zu Welt- und Menschenbildern, aber auch alltäglichen Vorstellungen interpretiert werden, wie sie mit Bedeutung und Wert assoziiert oder im Gegenteil marginalisiert werden. „Das Allgemeine, das sich uns im Bereich der Kultur, in der Sprache, in der Kunst, in der Religion, in der Philosophie enthüllt, ist daher stets zugleich individuell und universell. Denn in dieser Sphäre läßt sich das Universelle nicht anders als in der Tat der Individuen anschauen, weil es nur in ihrer Aktualisierung seine eigentliche Verwirklichung finden kann.“ (Ernst Cassirer: *Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 22: Aufsätze und kleine Schriften 1936–1940. Hamburg: Meiner 2006, S. 140–166, hier S. 156.)

7 Binder: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*, S. 297.

sich zunehmend auflösenden Koordinaten des Vergangenen und des Gegenwärtigen erlaubte.<sup>8</sup>

Ausgehend von den explizit dokumentarischen Verfahren der Autoren – wie Provokation bei Rastorguev und extreme Zurückhaltung bei Loznitsa – und Methoden der Darstellung wurde auf Aspekte fokussiert, die eine diskursive Nähe zum Konzept der narrativen Identität von Arendt aufweisen und somit Überschneidungen von Identitätsfragen und Selbstidentifikation in Bezug auf die Individualisierung und Typisierung des Helden markieren. Der Identitätsproblematik wurde insofern kontinuierlich nachgegangen, als Protagonisten vom Autor nicht allein als Individuen, sondern auch als Thementräger, Symbole und Symptome<sup>9</sup> dramaturgisch aufgeladen wurden. So durchzieht das Thema der Macht alle Arbeiten Rastorguevs, filmische Charaktere werden bei ihm über ihre vordergründige Aktivität innerhalb der Machtnetze und als ihre Knotenpunkte begreifbar. Loznitsas Formalismus hingegen nivelliert den Menschen als solchen und interpretiert ihn als ein Symptom der Zeit-Raum-Einheit.

Die starke Typisierung der Menschen, ihrer individuellen und kollektiven Verhaltens- und Denkmuster, ihrer Tätigkeiten sowie das bewusste Ausklammern von Fakten wie Orten, Daten und Namen ist in den Filmen beider Regisseure signifikant, weil sie offenbar völlig unabhängig vom Sujet, Thema oder der Form zu ähnlichen Methoden greifen. Der Eindruck, der sich bei den Zuschauenden einstellt, ist aber nicht weniger ‚total‘. Denn hier ähnelt die Bildsprache einer kreisenden Suchbewegung mit permanenter Schärfen- oder Fokusverlagerung, der es nicht um Festschreibung einer Wesenhaftigkeit des Helden oder eines Ortes geht, sondern zunächst um die Offenlegung ihrer Konstruktion.

Den Autor als filminternes Faktum, als Gestaltungs- und Erzählvehikel und zugleich als Person zu begreifen, erschwerte eine theoretische Differenzierung zwischen dem Autor als Menschen und seiner Funktion im Film. Neben der Vorstellung von hermeneutischen und biografischen Untersuchungsansätzen erfolgte die Fokussierung auf poststrukturalistische Verfahren, wie sie Foucault, aber auch Lyotard systematisch verfolgten. Im Hinblick auf das Misstrauen den absoluten Wahrheiten gegenüber, den Abschied von den ‚großen Erzählungen‘ und von der Allgemeingültigkeit der „Tiefendimension“<sup>10</sup>, auf die man bei der Suche nach Sinn und Bedeutung zurückgreift, rückte das

8 Die sogenannte *topologische Wende*, durch die der geografische Raum zunehmend als eine stabile kulturelle Variable innerhalb von Sozial- und Kulturwissenschaften eine verstärkte Gewichtung erfuhr, kann im Rückblick auf Bachtins Theorie, die dieser bereits 1973 ausformulierte, zurückgeführt werden.

9 Vgl. dazu ausführlich Eder: *Die Figur im Film*.

10 Vgl. Jameson: Postmoderne, S. 50.

augenscheinliche Unvermögen, sich auf *eine* Realität zu beziehen und sie zu begreifen, in den Fokus der Arbeit.

Der Verlust des Vertrauens in eine Welt, die den Fakt zum Postfakt erklärt und damit stets zur Diskussion stellt, entzieht auch dieser Arbeit ein Stück weit die Basis, insofern die Fähigkeit zu dokumentieren ein Dokument oder zumindest einen Minimalkonsens darüber voraussetzt, was als ein solches zu bezeichnen wäre. Im Zusammenhang mit der Fragestellung wird ‚Dokument‘ vorrangig als Strukturelement innerhalb einer vom Autor konstruierten Filmeinheit begriffen. Daran schließt unter anderem die Frage der Autorität eines Autors an, der stets die Spielregeln und damit die eigenen Referenzpunkte und Bewertungskriterien in Abhängigkeit von seinen Fragen und Themen neu definiert.

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit von einer Beweisbarkeit oder Zeugenschaft auf die Unschärfen und Intervalle, wie auch die Verdrängung *einer* Erzählung durch einen Widerstreit der Diskurse wurde in der radikalen Autonomie einer subjektiven Wirklichkeitskonstitution im Werk eingelöst, die dokumentiert werden kann.

Neben der Konzentration auf die Perspektive des Autors fokussierte das erste Kapitel auf die Selbstdarstellungspraktiken eines Protagonisten und die Beziehung des Autors zu seinem Helden, die Bachtin, aber auch andere russische Formalisten als „Methode der ästhetischen Vertiefung“<sup>11</sup> identifizierten. Durch Georg Simmels phänomenologischen Ansatz wurde die Präsenz sowie die innere Haltung eines Autors reflektiert, sie produziere Menschen und Situationen, erstarre zu einem, wie Bachtin formuliert, „ästhetischen Ereignis“<sup>12</sup>, das seine Bedeutung in der Rezeption (er-)finden müsse. Im aufmerksamen Betrachten, als einer Methode der ästhetischen Vertiefung in den Gegenstand, verberge sich, so Simmel, ein enormes Erkenntnispotenzial, denn „aus jedem [Punkt] leuchtet für den hinreichend geschärften Blick die *ganze* Schönheit, der *ganze* Sinn des Weltganzen hervor“.<sup>13</sup>

Hierbei erwiesen sich gar nicht so sehr das Handeln oder Agieren, sondern viel mehr Zustände wie Schlafen oder Warten bei beiden Regisseuren als wesentlich, um Protagonisten zu charakterisieren oder deren Abwesenheit zu behaupten. Es offenbarte sich eine große Distanz zum Ereignis als solchem, zu seiner möglichen Rekonstruktion oder Aufklärung. Die Gewichtung changiert stets zwischen der Dominanz des Raumes, die mit Kameraoptiken, Bewegung oder

11 Simmel: Soziologische Aesthetik, S. 64.

12 Bachtin: *Autor und Held*, S. 37, 56. Vgl. auch Victor Kossakovsky: Bolevaja Točka. In: *Seance*, 31/2007, S. 108–110.

13 Simmel: Soziologische Aesthetik, S. 64–65.

Bewegungslosigkeit der Kamera verstärkt wahrgenommen werden soll, und der damit einhergehenden Auflösung des Menschen in einzelne Aspekte und Fragmente, die sich nur schwer zu einem Bild zusammenfügen lassen.

Vielmehr tritt die Erfahrung als eine existenzielle Dominante in den Vordergrund. Die Tendenz, die beobachtet werden konnte, war augenscheinlich. Nicht der Mensch, der diese oder jene Erfahrung macht und über sie charakterisiert werden kann, war interessant, sondern dieser erwies sich im Gegenteil als Beiwerk, als Mittel zum Zweck, um diese fremde, andere, ja beinahe universelle und zugleich traumatische Erfahrung auszudrücken und zu den Zuschauenden zu transportieren. Mit der Loslösung vom Protagonisten entfernt sich die Narration werkübergreifend zunehmend auch vom Ereignis. So wird das reale und nicht einkalkulierte Unglück in *ČISTYJ ČETVERG* zwar narrativ und dramaturgisch verarbeitet, der Film scheint sich aber weder für Einzelheiten noch für den Einzelnen zu interessieren.

Umso fundamentaler rücken das undarstellbare Trauma einer Gesellschaft und ihr Verlust in den Vordergrund. Diese finden, bei aller Undarstellbarkeit, in Loznitsas Spielfilm *КРОТКАЈА* ihren deutlichsten Umriss und ihre sprachliche Artikulation in der Frage, die eine Zuhälterin ganz beiläufig an die *КРОТКАЈА* richtet, als diese in ihrer Odyssee nicht weiterzukommen scheint: „Du denkst wohl, du bist damit etwas Einmaliges?“<sup>14</sup> Das Balancieren auf dem schmalen Grat zwischen individuell Erlebtem und kollektiv Erlittenem zeichnet die Filme dieser Zeitspanne aus. Es lässt sie als greifbare Formen internalisierter narrativer Strukturen, als Formen sozialer Praktik erscheinen, die selbst erst durch kulturelle und sehr spezifische Wissensordnungen ermöglicht werden, im Sinne grundlegender Methoden der Selbstcharakterisierung.

Auf der Suche nach einer anderen anthropologischen Optik und Erfahrung inmitten von parallelen Realitäten resümieren Lev Gudkov und Boris Dubin:

14 „Dieselbe unerschütterliche Maxime wiederholt später die karikaturhafte Menschenrechtlerin. Loznitsa vereinigt scheinbar grundverschiedene Charaktere, die ungewollt durch die besondere hiesige Gemeinschaft gezeichnet zu sein scheinen. Die totale Absage an die Individualität oder Einzigartigkeit ist die Ideologie des geschändeten Kollektivs, der verhöhten Gleichberechtigung, der grotesken Solidarität, legalisiert innerhalb eines Regimeobjekts eines Knasts.“ (Zara Abdulaeva: Čužoj. „Krotkaja“, režissër Sergei Loznitsa. In: *Isskustvo Kino*, 4/2017. <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/chuzhoj-krotkaya-rezhisser-sergej-loznitsa> (Zugriff am 12.01.2023)).: „Еще одну смыслообразующую для фильма реплику („Ты, думаешь, уникальная?“) произносит держательница борделя, зазывающая Кроткую погостить у нее. Эту же незыблемую максиму повторит карикатурная правозащитница. Лозница воссоединяет непохожих, казалось бы, персонажей, невольно меченных особенной местной общностью. Тотальная отмена уникальности есть идеология растленного коллектива, глумливого равноправия, гротескной солидарности, узаконенной в режимной зоне.“

Es wäre folgerichtiger, darüber zu sprechen, dass das TV eine eigene Welt produziert, die die unterentwickelten Organisationsformen des sozialen Lebens dubliert oder die fehlenden Institute der Zivilgesellschaft kompensiert. Das Vertrauen in die Massenmedien (vergleichsweise hoch innerhalb der russländischen Bevölkerung) ist die Kehrseite der Entfremdung der Rezipienten vom Geschehen, ihrer ausgesprochenen Positionierung als Zuschauer innerhalb der sozialen Realität.<sup>15</sup>

Für Filme, die wehtun, die die alten Wunden aufreißen und Salz darüber streuen, gibt es kaum Zuschauende. Dass Loznitsas und Rastorguevs Filme trotzdem realisiert wurden, grenzt an Wunder. Die getrennten Lager zwischen seichter Unterhaltung und anspruchsvollem Autorenkino sowie hermetische Fernseh- und Internetblasen reproduzieren jene sich nicht allein im postsowjetischen Raum breit machende Amnesie, seelische Unempfindsamkeit und intellektuelle Gleichgültigkeit der Massen wie auch die allgemeine Unfähigkeit zur Erfahrung, im Sinne einer Praxis der sicheren Orientierung, innerhalb von zwischenmenschlichen und moralischen wie auch abstrakteren und komplexeren gesellschaftlichen Bereichen. Im Grunde befördert diese Tendenz der Abstumpfung und Zerstreung rechtskonservative wie linksliberale, demokratische wie neofaschistische Politik im gleichen Maße.

Neben den Theorien zu Autor und Autorschaft sowie zahlreichen Überschneidungen mit Fragen der kollektiven Wahrheit in Abgrenzung zur individuellen Biografie innerhalb von großen wie auch kleinen Narrativen, bildete der formale Umgang mit Sprache und Schweigen im Film eine weitere Akzentuierung. In *CISTYJ ČETVERG* kumulieren die Stimmen der Soldaten zum Chor. Aus Einzelaussagen entsteht eine undifferenzierte akustische Masse, die zwar als sprachliche Artikulation erkennbar ist, deren Sinn aber kryptisch bleibt, da stets ein Zuhörender fehlt, der das Gesagte aufnehmen könnte, und verdeutlicht die strukturelle Unmöglichkeit eines Dialogs. Die Montage in Rastorguevs Epos *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* konstruiert den Zusammenhang zwischen Sprachlosigkeit und Gewalt- bzw. Schmerzerfahrung, Krankheit und Verletzbarkeit, indem das einzige Lebewesen, das eine Biografie im Sinne einer

15 „Правильнее было бы говорить о том, что ТВ создает собственный мир, который дублирует слабо развитые формы организации социальной жизни или компенсирует отсутствующие институты гражданского общества. Доверие массмедиа (у российского населения все еще сравнительно высокое) — оборотная сторона отчужденности реципиентов от происходящего, их исключительно зрительской позиции в социальной реальности.“ (Lev Gudkov / Boris Dubin: *Obščestvo telezritelej: massy i massovye kommunikacii v Rossii konca 90-ch godov*. In: *Monitoring obščestvennogo mnenija* 52,2 (2001), S. 34. <https://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-telezriteley-massy-i-massovye-kommunikatsii-v-rossii-kontsa-90-h-godov/viewer> (Zugriff am 01.01.2023).)

Herkunftsgeschichte hat, die Kamelstute, bei ihrer Ankunft am Strand symptomatisch mit dem epileptischen Anfall eines Jungen montiert wird. Auf diese Weise wird bereits einleitend auf zutiefst körperliche, sprachlose und nur schwer verbalisierbare Erfahrbarkeit des Schmerzes und der Gewalt zu fokussiert, die schon immer da war, so nah, dass sie in ihrer monströsen Selbstverständlichkeit weder gesehen noch gehört werden kann.

In Loznitsas PEJZAŽ entsteht der Verfremdungseffekt dadurch, dass wir den Gesprächsfetzen der Menschen lauschen, an denen die Kamera gleichgültig vorbeischnellt, sie beinahe theatralisch, wie auf einer Bühne mittels eines schwarzen Vorhanges bzw. einer Schieblende organisiert, und die doch selbst nie im Bild sprechen, sondern wie stumm dastehen und zustimmend nicken. Mit der veränderten Lautstärke, dem Auf- und Abblenden der Tonspur, wird ein Orts- bzw. Distanzwechsel suggeriert, der aber keine Entsprechung im Bild erfährt. Die Entfernung der schwenkenden Stativkamera zur sprechenden Masse der Wartenden bleibt unverändert, die fließende Bewegung an den Menschen vorbei rechtfertigt nicht diese Lautstärkenunterschiede und ist auf die filigrane Arbeit des Sounddesigners zurückzuführen. Die Quelle der Aussage bleibt stets im Unklaren, die Asynchronität sichtbar und spürbar, das Fundament des Films ist das der Schweben, in dem Zustand der Erwartung des Busses verankert. Ähnlich verhält es sich in dem Film POLUSTANOK, mit dem Unterschied, dass dort auf einen Zug gewartet wird und die wartenden Menschen schlafen.

Formal ähnlich verfährt Rastorguev in ČISTYJ ČETVERG, wenn er die Tönebene von der Bildebene radikal trennt, indem er die Aufnahmen in Farbe von denen in Schwarz-Weiß aneinander montiert und damit zur raumzeitlichen Desorientierung beiträgt. Die Soldaten haben hier keine Stimmen, die Stimmen haben keine Körper. Die Erfahrung der Austauschbarkeit der allgegenwärtigen Gewalt macht stumm und mündet im Tod, wodurch der Bezug zu ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ und dem Verenden des Kamels hergestellt werden kann.

Als ergänzende und vergleichende Perspektivierung wurde der für Rastorguev entscheidende Aspekt der Körperlichkeit mit in die Arbeit einbezogen, sofern die Erfahrung nur schwer von Körperlichkeit losgelöst werden kann. Hierbei konzentrierte sie sich auf die Darstellung des männlichen Körpers und verzichtete in der Gewichtung auf die Reflexion über die Darstellung des Weiblichen oder des Kindlichen. Der Blick eines männlichen Regisseurs auf den weiblichen Körper als Objekt ist in anderen Kontexten zur Genüge untersucht worden. In dieser Hinsicht ist Rastorguevs Blick weder überraschend noch besonders reflektiert – Frauen- wie Männerkörper werden von seiner Kamera nicht geschont.

Geradezu grotesk ist in diesem Zusammenhang der Auftritt eines jungen und abstoßenden Lokalpolitikers in ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, der Putin einen Vorschlag unterbreiten möchte und gerne das Amt des Landwirtschaftsministers der Russischen Föderation übernehmen würde, weil er sich mit der Fütterung von Schweinen besonders gut auskennt und er strategisch vorerst die Landwirte vom Klauen des Schweinefutters abhalten möchte, damit die Schweine besser gedeihen. In den nächsten Sequenzen sieht man ihn zunächst bei der eigenen Hochzeit, wo er sich bis zum Sprach- und Gesichtsverlust betrinkt, wenig später, wie er Frauen am Strand nachstellt und schließlich beim Geschlechtsverkehr mit einer jungen Frau in einem Bootslager am Strand.

Der in der Einleitung zitierte Viktor Sorokin, beobachtet die Dominanz des Grotesken in der russischen Realität des 21. Jahrhunderts und benennt die damit für ihn als Autor einhergehende Problematik: innerhalb einer Realität, die man als grotesk wahrnimmt, ist es beinahe unmöglich, die für den Künstler so wesentliche Grenze zwischen Subjekt und Objekt wahren zu können. Daraus folgt für ihn auch die Schwierigkeit, das Wahrgenommene diskursiv und analytisch einordnen zu können. Hier objektiviert der Blick des Autors den Menschen vor der Kamera und gibt ihm Zeit und Raum, seine innere Mechanik auszubreiten und sich selbst als ‚Schwein‘ zu präsentieren, ohne die Hinterfragung der eigenen Autorität befürchten zu müssen.

Dieser innere Rubikon kann bei jedem künstlerisch Tätigen in der einen oder anderen Form nachvollzogen werden. Was sich jedoch bei Loznitsa als eine beinahe autistische Angst bemerkbar macht, sich körperlich oder seelisch in Beziehung zum dargestellten Objekt zu setzen, äußert sich in einer nicht weniger spezifischen Haltung in Rastorguevs Bildern. Dabei tritt er im Gegensatz zu Loznitsa in keinen mythologischen oder symbolischen Kontakt mit seinem Material, sondern sein Kontakt mit der aufgenommenen Welt ist konkret, körperlich, ja beinahe physikalisch. Hinter beiden steht eine eigene ästhetische Konzeptualisierung des Seins und somit des Menschen.

Frontal- und Seitenansichten laden vorrangig zum sinnlichen Erfahren und Erspüren ein, um aus Bruchstücken ein unscharfes, dann nach und nach schärferes Bild entstehen zu lassen – hier über die gänzliche Abwesenheit des Körperlichen, dort über die verstärkte Präsenz der Körper und ihrer zunächst oberflächlichen Schmerzgrenzen. Durch die Dominanz der verbrannten, verletzten, nackten Haut, von Wunden und Krankheiten, von physiologischen Prozessen von der Nahrungsaufnahme bis hin zu Ausscheidung und Geschlechtsleben fokussiert Rastorguev stets auf eine sprachlose und stumme körperliche Erfahrbarkeit.

Jene Spezifik der Bildhaftigkeit oder der Ästhetik reflektierte Bachtin in seinem Aufsatz *Rabelais und seine Welt* und bezeichnete sie zunächst als „grotesken Realismus“<sup>16</sup>, der innerhalb der volkstümlichen Lachkultur des Mittelalters anders analysierbar wird, als mit den ihm fremden Werkzeugen und Begriffen der Renaissance oder der Moderne.

Der Träger des materiell-physikalischen Ursprungs ist hier nicht eine besondere biologische Eigenart, ebenso wenig ist es nicht ein bourgeoises egoistisches Individuum, sondern das Volk, und das Volk in seiner Entwicklung begriffenes, stets wachsendes und sich erneuerndes.<sup>17</sup>

Diese Verbindung scheinbar gegensätzlicher Begriffe zu einem ist sowohl für die Übersetzung von allem Hohen, Edlen, Schönen in die Ebene des Körperlich-Vergänglichen bezeichnend als auch des Erdhaften. Das Lachen spielt dabei, so Bachtin, eine tragende Rolle, die klassische Dichotomie des Hohen und des Niederen überführt er in eine Topografie, innerhalb derer die Erde sowohl den nährenden Ursprung des Lebens als auch seinen Endpunkt versinnbildlicht. In die Topografie des Körpers übertragen, können innerhalb des grotesken Realismus der Kopf und das Gesicht eines Menschen dem ‚kosmischen oder himmlischen‘ Bereich zugeordnet werden, dagegen die Geschlechtsorgane, der Bauch und das Gesäß dem der Erde.

In diesem Paradigma bleibt das Niedere stets ambivalent, denn es verbindet den begrifflichen Gegensatz von Leben und Tod zu einer Einheit. Die Opulenz der Körper in *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ*, die nackten Körper der duschenden Soldaten in *ČISTYJ ČETVERG* und die in Schmerzen gebärende Julia in *MAMOČKI* lassen sich somit als grotesker Karneval des Lebens interpretieren, dessen ursprüngliche Lebenslust und Freude am Körperlichen sich in die gar nicht mehr ambivalente Antiutopie des Verfalls verwandelt hat. Die Kinder, die in Rastorguevs Filmen gezeugt, geboren und ernährt werden, halten das Mühlrad am Laufen, tragen aber stets die Last dieses kranken Kreislaufs der Gewalt (Rastorguev spricht von Machtkreisen). Die Ambivalenz der Soldatenkinder in *ČISTYJ ČETVERG* liegt in ihrer Ununterscheidbarkeit zwischen Opfer und Täter, Kind und Erwachsenem, ihre Tragik in dem uneingelösten – also überflüssigen – entwerteten Potenzial oder auch der Potenz, wodurch sich eine Parallele der Filme zum Topos des kleinen oder ‚überflüssigen Menschen‘ in der russischen Literatur herstellen lässt.

16 Bachtin: *Raboty 20-ch godov*, S. 311.

17 Bachtin: *Literaturno-kritičeskie stat'i*, S. 316.

Der sogenannte Protagonist, seiner Subjektcharakteristiken beraubt, wird in den Filmen beider Regisseure mal subtiler, mal deutlicher zum Körper, der zugleich ein Symptom jener Zeit-Raum-Einheit ist. Die in den Filmen außer Kraft gesetzte zyklische Zeit verleiht ihnen ihre überzeitliche, erweiterte Dimension, Bachtin spricht von der „Wahrnehmung der historischen Zeit“<sup>18</sup>:

Sie sind ambivalent und widersprüchlich; sie sind hässlich, erschreckend vom Standpunkt der „klassischen“ Ästhetik aus betrachtet, also der Ästhetik des fertigen, vollendeten Seins. Das neue historische Wahrnehmen, dass sie durchdrungen hat, überdenkt sie, aber bewahrt ihren traditionellen Inhalt, ihre Materie: Kopulation, Schwangerschaft, Geburtsakt, Akt des körperlichen Wachstums, das Altern, Zerfall des Körpers, seine Zerstückelung.<sup>19</sup>

Bachtins Terminologie bietet im Hinblick auf die Erforschung und Interpretation von Rastorguevs Ästhetik der Versenkung eine gute Ausgangsbasis. Die Erfahrung der strukturellen Gewalt,<sup>20</sup> der bis in die letzten Poren durchsickern den Macht betrifft hier nur vordergründig den Körper, der visuell und auch diskursiv auf die Realisierung einer universellen Erfahrung verweist, die zutiefst instabil ist und bei aller Verwesung und Destruktivität einen Keim der Hoffnung, also der Veränderbarkeit in sich trägt. Diesem Potential widmet sich das zweite Kapitel einerseits diskursanalytisch mit Foucault, indem es den Zusammenhang von Macht und Identität innerhalb des Werks untersucht. Andererseits werden die Bilder und Töne mit Arendt im Hinblick auf ihr Vermögen befragt, Wahrheiten, Erfahrungen und fremde Realitäten zu artikulieren.

18 Ebd., S. 317.

19 Ebd., S. 317–318: „Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовый акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части.“

20 Johan Galtung; *Strukturelle Gewalt*, aus d. Engl. v. Hedda Wagner. Reinbek: Rowohlt 1975. Ich beziehe mich hier auf die erweiterte Definition der Gewalt nach Johan Galtung: „Gewalt liegt dann vor, wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung. [...] Gewalt wird hier definiert als die Ursache für den Unterschied zwischen dem Potentiellen und dem Aktuellen, zwischen dem, was hätte sein können, und dem, was ist.“ (Ebd., S. 9.) Für das Messen von direkter und struktureller Gewalt schlägt Galtung vor, mit dem Maßstab der Anzahl der verlorenen Lebensjahre zu arbeiten, dem zufolge wiegt der Verlust des Lebens eines Kindes mehr als der Verlust des Lebens eines Erwachsenen. Vgl. ebd., S. 145.

Rastorguevs Gedanke, dass der Schmerz eine zentrale und unverzichtbare Erfahrung auf dem Weg zur Erkenntnis sei, ist an sich nicht neu, jedoch ist er es stets im Hinblick auf die Legitimität und Möglichkeit seiner Abbildbarkeit innerhalb eines Films, als Möglichkeit der Anteilnahme und damit einer Erkenntnis. Die Erfahrung ist grundsätzlich an die Erfahrung der Leiblichkeit gebunden, wie Rastorguev in seinem Manifest schreibt:

### Der Körper des Schmerzes

In der „Pathologie des russischen Verstandes“ steht geschrieben: „Der Körper des Schmerzes – das Zentrum der weltlichen Gegenständlichkeit.“

Die Geburt der gegenständlichen Welt geschieht im Raum der Naivität.

Dies geschieht vor dem Angesicht des Schmerzes, wird durch und aus dem Schmerz erschaffen, befindet sich (also findet sich) um ihn herum. Befindet sich hinter der Grenze des Schmerzes, aber hat ihr Zentrum in ihm. Befindet sich im Raum der nicht-reflexiven Echtheit. In der Nähe des Zentrums, in der Nachbarschaft, in etwa so wie der Mensch von Heidegger hält er sich in der Nähe des Seins auf, in der Lichtung des Seins. So wie die Gegenständlichkeit der Weltlichkeit sich in der Lichtung des Schmerzes befindet. Des Schmerzes, der selbst der Garant ihrer Echtheit ist.

Die Sorge um die Echtheit ist das Haus des Seins – die Sprache, der Körper des Schmerzes – das Zentrum der weltlichen Gegenständlichkeit.

### Das Sein und der Schmerz

Der benachbarte, aber dieser Nähe nicht gewahr werdende Mensch ist der Hirte des Seins. Der Besitzer der vorgegenständlichen Körperlichkeit. Der Träger des Schmerzes. Mit dem Schmerz, nur mit ihm allein, tritt man in das Haus des Seins ein. Der Schmerz ist die Methode, durch die dem Menschen die Wahrheit des Seins zum Teil offenbart wird. „Das Stehen in der Lichtung der Wahrheit des Seins“ verlangt nach Schmerz und ist selbst Schmerz. Schmerz ist die unverzichtbare Bedingung des Menschen.<sup>21</sup>

21 „Тело боли / В „Патологии русского ума“ так написано: „Тело боли – центр мировой предметности“. / Рождение предметного мира совершается в пространстве наива. / Оно происходит перед лицом боли, творится болью и из нее, / находится (то есть находит себя) вокруг нее. / Находится / за пределами боли, / но имеет свой центр в ней. / Находится в пространстве нерелективирующей подлинности. / Рядом с центром, по соседству, как хайдеггеровский человек пребывает / в соседстве с бытием, в его просвете. / Так и предметность всей мирности находится в просвете боли. / Боли, которая сама есть залог этой подлинности. / Забота о подлинности / Дом бытия – язык, тело боли – центр мировой предметности. / **Бытие и боль** / Соседствующий, но не осознающий своей близости с ними человек, пастух бытия. / Обладатель допредметной телесности. / Носитель боли. С болью, только с нею входит в дом бытия. / Боль есть способ, которым человеку приоткрывается истина бытия. / «Стояние в просвете истины

Nicht der Mensch soll hier im Mittelpunkt stehen, sondern die Schmerzerfahrung, bei der er nur als Teilnehmer des um ihn herumbewegenden historischen, aber auch aktuellen Geschehens fungiere, dem er sich unterzuordnen habe. Die Erfahrung der Welt geht hier unmittelbar mit der Erfahrung der Körperlichkeit, der Verletzlichkeit und des Schmerzes einher.

Die Ästhetik Loznitsas konnte dagegen anders entziffert werden. Denn dieser Autor geht grundsätzlich anders vor, wenn er den Menschen mit seiner Kamera gegenüber dem Raum und damit gegenüber dem Kontext nivelliert. Diese Nivellierung bzw. das Herabführen vom Status des Protagonisten bzw. des Trägers einer Handlung zum Symbol, seine Fragmentierung und seine Herauslösung aus einer Linearität geschieht ebenso mit genuin filmischen Mitteln. Dieses Herauslösen aus der Zeit, wie es in *POLUSTANOK* und in *PORTRET* vollzogen wird, löst den Menschen aus seinem gewohnten bzw. aus seinem geschäftigen, narrativen, lebensweltlichen Zusammenhang und verortet ihn im dokumentarisch neu strukturierten, selektiven, diskursiven Raum des Films.

Bei dieser grundlegenden Entscheidung, die Loznitsa formal mit jedem Film trifft, wird im Grunde *gegen* die Erzählung und *für* einen Diskurs entschieden, der eine Folgerichtigkeit oder etwaige Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge obsolet macht. Während Tarkovskij noch an die Zeit als eben jene fragile Verknüpfung von Ursachen und Folgen glaubte,<sup>22</sup> an die Möglichkeit, via Erinnerung zu einer Quelle, zum Ursprung zurückzukehren, reflektiert Loznitsa anders über die Zeit und ihr Vergehen. Eine neutrale Beobachtung existiert für ihn

бытия» требует боли и само есть боль. / Боль есть необходимое условие человека.“ (Rastorguev: Manifest.) Rastorguev beruft sich zu Beginn auf Fëdor Girenoks Werk *Patologija russkogo uma* (dt. *Pathologie des russischen Verstandes*) (Fëdor Girenok: *Kartografija doslovnosti. Patologija russkogo uma*. Moskva: Agraf 1998) und benutzt die spezifische Terminologie Martin Heideggers, um auf die Körperlichkeit und den Schmerz hin zu fokussieren, wohingegen für Heidegger die Körperlichkeit keine größere Rolle gespielt hat. Heideggers Lichtmetapher ersetzt Rastorguev durch Schmerzerfahrung, die so das Sein und die Wahrheit zutage fördern kann. Girenok ist ein zeitgenössischer russischer Philosoph, bezeichnet sich selbst als einen ‚Archäoavantgardisten‘ und unterrichtet an der Moskauer Lomonosov-Universität Philosophie. Seine Bücher sind durch eine lakonische und metaphorische Sprache gekennzeichnet und lassen sich thematisch der philosophischen Anthropologie zuordnen. Wie Heidegger entlehnt auch Girenok Metaphern und Begriffe aus der Umgangssprache und knüpft an tiefere Sprachressourcen an, als der etablierte wissenschaftliche Jargon es vorsieht.

22 „Ursachen und Folgen bedingen sich in ständig wechselnder Verknüpfung. Das eine bringt hervor und wird zugleich das andere mit einer unerbittlichen Bestimmtheit, die sich als Verhängnis darstellen würde, könnten wir sämtliche Verknüpfungen augenblicklich und vollständig erkennen. Die Verknüpfung von Ursache und Folge, das heißt, der Übergang von einem Zustand in einen anderen, ist zugleich auch eine Existenzform der Zeit, eine Materialisierung des Begriffes in der Alltagspraxis. [...] Die Grundidee von Film als Kunst ist die *in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgebaltene Zeit*.“ (Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 62.)

nicht, der Glauben an eine Quelle ist erodiert, das Bewusstsein, dass er mit seiner noch so distanzierten und kühnen, zurückhaltenden Beobachtung zugleich auch neue (Film-)Fakten und neue Kettenglieder schafft, setzte sich durch. Gemeinsam ist jedoch beiden Regisseuren, dass sie die Beobachtung als das grundlegende und reine formgebende Element des Kinos ansehen. Jeder der Filme Loznitsas kann als ein Befragen oder eine Reflexion zu dem Thema gedeutet werden, was die ‚natürliche‘ Zeit sei,<sup>23</sup> was in dem Zusammenhang als Ereignis oder als Fakt identifiziert werden kann und welche Zeichen sie den dargestellten Objekten – Menschen, ihren Räumen, ihren Orten und Gegenständen – aufprägt. Das Beobachten der Zeit zieht diese penible Chronik der Materialität, die Faktur der Gegenstände und Phänomene nach sich und befördert diese Kontinuität im Blicken (Kap. I), aber auch durch die Affinität zu Abläufen, die weder Anfang noch Ende besitzen. Ein Beispiel ist das Fließen des Wassers, das sich permanent ändert und doch dasselbe bleibt, um auf dieser Vergleichs- bzw. Kontrastbasis umso deutlicher die Vergänglichkeit und Endlichkeit des Menschen zu erzählen. Die Bewegung der Kamera oder ihre Starre übersetzt dieses Wahrnehmen der Zeit in Filmbilder. In ihrer materiellen Kontinuität deuten sie auf genau dieses Zeitempfinden, beispielsweise in dem Film PEJZAŽ, der von einer Unaufhaltsamkeit der sich stets bewegenden Kamera durchdrungen ist. Ein weiteres Beispiel ist PORTRET, wo die Bewegung nur den Naturelementen wie Wind und Wasser vorbehalten ist, während der Mensch vom Regisseur in eine künstliche Starre versetzt wird, präpariert, um auf Dauer haltbar gemacht zu werden, in einem begrenzten Kader eingezäunt. Der ‚artifizielle‘ Charakter einer solchen Ästhetik innerhalb des Dokumentarischen konfrontiert die Zuschauenden zunächst mit dem subjektiven Raum-Zeit-Empfinden des Autors, sie erzählt vorrangig von diesem Empfinden und weniger von einer abgeschlossenen ästhetischen Formation.

Dem Fragenkomplex näherte sich aus der Perspektive der Bildtheorie das Kapitel IV im Hinblick auf die Evidenz und Undarstellbarkeit innerhalb der dokumentarischen Formate. Didi-Hubermans Ansatz differenziert dahingehend, dass sich ästhetische Begegnungen zwischen Sichtbarkeit und Visualität im Blicken entfalten. Somit wird man aus dem Filmraum nicht von Menschen angeblickt, sondern auch von Tönen, Montageeinheiten, Licht und Bewegungen sowie vom Gesamtkontext, der sich nach und nach verändert. Das Befragen der abstrakten Bildfragmente in ČISTYJ ČETVERG wird an den Vergleich angelehnt, den Lyotard dem abstrakten Maler Barnett Newman gewidmet hat und der seine

23 Tarkovskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 70.

Bilder in jenem Zeitempfinden verortete, das Vergangenes und Gegenwärtiges mit einschließt.<sup>24</sup>

Das Bemühen, als kriegsunerfahrener Mensch die Erfahrungen des Krieges, der Todesangst, des Verlustschmerzes (die sich in Rastorguevs Lebenszeit buchstäblich neben ihm ereignen und daher nicht aus seinem persönlichen Verantwortungs- und Zeitempfinden zu tilgen sind) in Bilder zu übersetzen, wird zur Begegnung mit der fremden Erfahrung. Die zwei- bis dreisekündigen Porträtaufnahmen zerschneiden die Undarstellbarkeit und das Grauen, dem Rastorguev kein real-dokumentarisches Bild gibt. Stattdessen wird die *Erfahrung* im Bildrauschen aufgelöst. Die latente Bedrohung geht auch auf jenes Undarstellbare zurück und ist wiederum ein Element, das die beiden so unterschiedlichen Regisseure verbindet.

Bei wiederholter Rezeption fällt die diskursive Ähnlichkeit der Filme dieser Zeitspanne auf. Sie wurzelt in dem Gefühl der Bedrohung, der Anspannung und der Angst, das die Filme beider Regisseure hervorrufen: Rastorguevs *ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ* durch die Demonstration des Gürtels, der neben den essen den Kindern liegt oder durch die Androhung von schmerzlichen Kosequenzen, sollte der Fotograf Evgenij nicht pünktlich zahlen; in *MAMOČKI* durch die nicht enden wollende Geburt der von allen verlassenen, kahlgeschorenen Julia mit dem Wissen um das Umfeld, in das das Neugeborene kommt. Das Gefühl der Zerbrechlichkeit und Angst um körperliche Unversehrtheit tritt in allen Spielfilmen Loznitsas ebenso auf – ob in Flashbacks wie in *SČAST’E MOË*, in dem während des Bürgerkriegs in der Ukraine der Lehrer und Vater eines stummen Jungen von den Partisanen ermordet wird und das Kind allein bleibt, oder durch den Protagonisten Georgij selbst, der, Bild für Bild sein Gedächtnis, seinen Namen und seine Sprache verliert und man sich unwillkürlich zu fragen beginnt, ob die Amnesie eine Folge oder die Ursache dieser Tragödie bildet. Ebenso verhält es sich mit dem Helden in *IM NEBEL*, der den ganzen Film lang seinen verwundeten Henker und ideologischen Feind in Sicherheit zu bringen versucht und durch das mystische Dickicht des Waldes wadet, während man als Zuschauer um seine Unversehrtheit bangt, und auch mit der weiblichen, vom Leben vergewaltigten Protagonistin in *KROTKAJA*, die zwischen den Realitäten und Alptraumebenen mäandert.

Sie alle eint die fundamentale tiefe Angst um Menschen, die nichts mit dem klassischen Spannungsaufbau einer Geschichte zu tun hat, die nachhaltig ist und die man nicht vergessen kann. Mensch und Ereignis, die sich in (chrono-)logischen Ketten aufspüren lassen könnten, werden nicht nur in *ČISTYJ ČETVERG* durch

24 Lyotard: *Der Augenblick*, S. 364.

die grundsätzliche Traumaerfahrung des Anderen ersetzt. Die ereignislose Zwischenzeit und ein Warten auf etwas konkretisieren die Zeit der Anästhesie als radikalste Form der Wahrnehmungsverhinderung bzw. -verweigerung, als temporäre Schmerzlinderung und Abstumpfung, als eine gesamtgesellschaftliche Tendenz, unter welcher stattgefundenere Ereignisse nicht wahrgenommen, unbequeme Aspekte konsequent ausgeblendet werden und real Erlebtes zugunsten von einem Mythos nivelliert wird.

Der Tatsache, dass traumatische Erfahrungen oder das direkte Zeigen des menschlichen Elends in seiner Rohheit einen Abwehrmechanismus im menschlichen Unbewussten auslöst, ist im Theater oder in der Literatur bereits, gestützt auf die Freud'sche Psychoanalyse, mit Konzepten der Verschiebung oder Entfremdung begegnet worden. Die destabilisierende Wirkung, die von diesen antiutopischen, durchweg realistischen Szenarien in Rastorguevs Filmen ausgeht, der Verzicht auf dramaturgische Stilmittel, die ihre Härte und Grobheit leichter verdaulich machen würden, ist zumeist an die Personifizierung der Gewalt oder des Unrechts geknüpft, die in der häufigen Präsenz des russischen Präsidenten zum Ausdruck kommt und damit den verhandelten Dramen auch eine politische Akzentuierung verleiht.

Im Wettbewerb mit der Spiel- und Unterhaltungsindustrie verliert die pure Wahrnehmung der Realität zunehmend an Gewicht. Die unwissende und laute, aber dennoch auf eine Art auch stumme Masse, aus der heraus der Fokus der Kamera Einzelne auswählt, ihre Passivität und Duldsamkeit, die das Individuelle zu vernichten droht, und die Mechanik der Handgriffe zeigen die große Gefahr in der Weiterentwicklung einer Arbeits- und Leistungsgesellschaft auf, in der die Tätigkeiten zu Funktionen werden, um damit, nach Arendt, „den handelnden Menschen und seine Freiheit aus dem Gang der Ereignisse auszuschalten“.<sup>25</sup> Ein Befragen dieses Wandels kann man in FABRIKA, PREDSTAVLENIE und SOBYTIE, aber auch in AUSTERLITZ von Loznitsa oder ČISTYJ ČETVERG von Rastorguev finden, in denen mal subtil, mal unmissverständlich die Demontage des Filmmenschen in seine Bestandteile erfolgt.

Der Veranschaulichung des großen Themenkomplexes Zeit und seinen Überschneidungen mit methodischen und pragmatischen Entscheidungen in den Werken Loznitsas widmet sich das Kapitel V mit Rückgriff auf Henri Bergsons phänomenologische Methode, in der neben den begrifflichen und empirischen Wirklichkeitsmodellen auch die absolute Wirklichkeit der Erfahrung, die ihm zufolge nur intuitiv erfassbar ist, ihren Platz findet. Die lineare Abfolge wird

25 Hannah Arendt: *Übungen zu Begriffen. Freiheit und Politik*. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. I, S. 201–226, hier S. 209.

obsolet und durch eine Ununterscheidbarkeit des Gegenwärtigen, Vergangenen und Zukünftigen ersetzt.

Kritik an der Priorisierung des rationalen Erfassens vor dem weitaus komplexeren Erleben übte Georg Simmel, der in Bergsons Schriften jene Umgewichtung erkannte, die das hierarchische Anordnen der menschlichen Wahrnehmungen grundsätzlich in Frage stellte und damit zum Teil das gegenwärtige Fragen nach epistemischer Ungerechtigkeit und Gewalt vorwegnahm.

Die Wissenschaft hat das Leben zu etwas Mittelbarem gemacht, das aus Stücken, Elementen, Vorbestehendem herzuleiten wäre – Bergson macht es entschlossen zum Ersten und Zentralen, stellt es in den Absolutheitspunkt des Daseins; alles, was nicht den Charakter des Lebens, d. h. der Einheit des fortwährend sich Wandelnden hat, ist sekundäres Gebilde -kosmisch als das herabgesunkene Leben, menschlich als die Schematisierung und Zerschneidung des Lebens, um uns damit hantieren zu lassen. Der Abstand von Denken und Welt ist damit als einer erkannt, der nur für das Denken, nicht für die Welt besteht.<sup>26</sup>

Bergsons Begrifflichkeit der Dauer setzt diesem zerschnittenen und schematisierten Zeit-Skelett einiges entgegen. Darunter fasst er nichts Geringeres als die Zeitform unseres Bewusstseins, das sich fortwährend im Wandel befindet. Diese kann aber nur in einer Leere wahrgenommen werden, in der versuchten Loslösung von Intention oder Geschichte. Loznitsas kompromisslose Fokussierung auf den Bildinhalt, die Beschränkung der Kadrage, die künstliche Starre, die radikale Absage an ein Sujet und ein klassisches Erzählen sind somit formale Filter, die der Regisseur anwendet, um seinen Zuschauenden eine absolute Wahrnehmung in begrenzter Anschaulichkeit zu ermöglichen. Der Film als Kunstform ist somit aufgeladen von der Notwendigkeit, die eigene fließende Wahrnehmung in eine Abfolge von Einstellungen zu übersetzen, sie gegen die Vielzahl anderer, genauso gut möglicher abzugrenzen. Für einen Regisseur, der 25 Minuten lang Schlafende beobachtet, verläuft hier die Schmerzgrenze – den Zuschauenden damit zu provozieren oder zu langweilen. Die Brücke zu ihm, die klassisch über Identifikation oder den Spannungsaufbau einer Geschichte erreicht wird, gewinnt in Ermangelung der Handlung, der Ereignisse oder des Protagonisten gänzlich andere Schattierungen.

Durch ihren Blick in die Kamera schaffen die Alten in *PORTRET* es, die Kadrage – sprich die beschränkte Lebens- und Ortszeit – zu verlassen und damit auch den ihnen zugewiesenen Ort. Die ästhetische Geste führt den Menschen

26 Georg Simmel: Henri Bergson. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 53–69, hier S. 68.

aus seiner Zeit und Geschäftigkeit in die Zeit der Zuschauenden. „Sie fällt zusammen mit [...] einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch einschrumpfbar ist“<sup>27</sup>, wie Bergson präzisiert. An dieser Schnittstelle kumulieren im Akt der Rezeption zwei Realitätsebenen, die sichtbare und die subjektiv wahrnehmbare, auf potenziell unterschiedliche Weise: entweder zum Konsens, der das Imaginäre und das Reale addiert oder übereinanderschichtet, oder aber zum Widerspruch, zur Anklage, zur Wut, zum Ausweg aus der Passivität heraus an die Existenzform ihrer Dauer.

Das Bild als strukturiertes und konkretes Ausdrucksvehikel kann hierbei als eine Zusammenfassung oder eine Verdichtung identifiziert werden, die zwar nicht punktuell benannt werden kann, sich aber intuitiv erfassen lässt und im Dokumentarfilm stets in eine Ununterscheidbarkeit zwischen dem Sachverhalt selbst und seiner Darstellung mündet.

Die Unterschiedlichkeit zwischen der objektiven Welt der Gegenstände und der subjektiven Welt der Erfassung will Bergson nicht negieren – unter dem Begriff des „solidarischen Ganzen“<sup>28</sup> stehen sich Objekt und Subjekt, Beobachter und Beobachtete nicht wie Gegensätze gegenüber, sondern werden in einem unzertrennlichen Zusammenhang der Situation, des Welt- und Selbstbezugs, jenseits einer begrifflichen Klarheit verortet. Mit dem Begriff des Bildes gelingt Bergson eine Vereinigung zwischen diesen scheinbar unüberbrückbaren Polaritäten einer Differenz der einerseits physischen, andererseits geistigen Strukturmerkmale. Die Wahrnehmung wird hierbei als Kreislauf beschrieben, „in dem alle Elemente, inklusive des wahrgenommenen Gegenstandes selbst, sich im Zustand gegenseitiger Spannung halten“<sup>29</sup>, im Sinne eines permanenten Einlassens auf fremde, unbekannte Menschen, die von sich nichts als ihre Präsenz offerieren – im Schnittpunkt zwischen ihrer und unserer Aktualität und Virtualität.<sup>30</sup>

Auf einer anderen Ebene setzt das Kapitel III sich mit der Aufteilung der sinnlichen Welt, die ein ästhetisches Befragen stets an ein politisches koppelt, auseinander. Denn die Welt, so Rancière, sei durch eine ‚sinnliche Aufteilung‘ vorstrukturiert, die visuelle und akustische Wahrnehmung wie auch das Denken sind ihm zufolge selektiv und unterliegen historisch wie kulturell spezifischen Regelwerken/Regimes. Diese als solche in ihrer Filterfunktion zu identifizieren, ermöglicht es Rancière, gesellschaftliche Teilhabe oder Ausgrenzung auf sie

27 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 18.

28 Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1991), S. 28.

29 Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 69.

30 Vgl. Deleuze: *Kino*, Bd. 2, S. 95. Zwischen dem aktuellen und virtuellen Bild „gibt es eine ‚Koaaleszenz‘. Es entsteht dabei ein zweiseitiges Bild: ein aktuelles *und* ein virtuelles.“ (Ebd. (Herv. i. Orig.))

zurückzuführen sowie bestimmte Formen der Erfahrung oder des Erlebens als durch die Regimes vorreguliert zu erkennen.

Indem Filme beider Regisseure auf unterschiedliche Weise die jeweils wunden Punkte oder die blinden Flecken ihrer Gesellschaften tangieren, die ohne ihre Filme ungesehen und ungedacht bleiben würden, ziehen sie eine unspezifische Art von Politisierung nach sich. Zunächst wurde hierfür der Begriff der Ästhetik als eine Balance von Rede und Sichtbarkeit im Film definiert, sofern ihr die Verkörperung der Wechselwirkung von *wie* und *was* eingeprägt ist. Diese verweist im Dokumentarischen nicht auf die „materielle Pracht des Königreichs der Schatten“ wie im Spielfilm, „sondern [begriff] im Gegenteil das Bild als eine Operation des Zusammenfügens und Aufspaltens“.<sup>31</sup> Der eingestandene fiktive Charakter einer Realitätswahrnehmung befreit den Dokumentarfilm vom Zwang des repräsentativen Regimes zur Ähnlichkeit, zur maximalen Annäherung an ein Original oder einen Ursprung oder Wesenskern. Das *Reale* wird somit in den Filmen problematisiert, indem Narrative und Geschichtlichkeiten, Sinn und Bedeutungslosigkeit als Variablen immer wieder neu vermessen werden.

Die kategorialen Unterschiede zwischen menschlichen Charakteristiken, gesellschaftlichen Prozessen, Welt- und Selbstbezügen und ihrer ästhetischen Vermittelbarkeit berühren stets die Frage der dokumentarischen Medialität und Fiktionalität. Dabei können mehrere Ebenen der Ästhetisierung im Werk differenziert werden, die von der Materialherkunft bis hin zum Nachvertönen des Archivmaterials reichen. Jeder Subjektivierung sei, so Rancière, eine „Ent-Identifizierung“<sup>32</sup> eigen, die im Kern politischer Natur sei, als grundsätzliche Infragestellung eines ‚natürlichen‘ Platzes, der einem Arbeiter oder einem Soldaten als sein Ort zugewiesen wird. Sie sei weder fiktiv noch unwahr, sondern stets prozessual und temporär und kein Gegensatz zur Wirklichkeit, sondern eine ihrer zahllosen Facetten, die ohne den Blickenden oder ohne den Wahrnehmenden nicht existent wäre.

Hierfür fokussierte das Kapitel auf die Gedankenbilder der Subalternen bei Rancière, der sie stets im Plural im Sinnbild der ‚Anteilslosen‘ definiert. Diese korrespondierten auf vielfältige Weise nicht nur mit der Themen- und Raumwahl, sondern auch mit den ästhetischen Verfahren der beiden Filmregisseure, wie der Entindividualisierung und Typisierung des Menschen, sowie mit der den Filmemachern an dieser Stelle zu Unrecht unterstellten Haltung, dem kleinen, ungehörten Menschen zu seinem Wort zu verhelfen. Die Demontage dieser

31 Rancière: *Die Filmfabel*, S. 250.

32 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 48.

unzutreffenden Stereotypisierung erweist sich als geeignet, um der vielschichtigen Konstruktion des dokumentarischen Protagonisten bis hin zu seiner Abwesenheit näherzukommen.

Der Dokumentarfilm, so Rancière, wurde „von seiner Berufung zum ‚Realen‘ wie von den klassischen Normen der Konvention und Wahrhaftigkeit“<sup>33</sup> entlastet, um freier und somit wahrhaftiger die Fragen nach Sinn und Bedeutung, aber auch nach Authentizität zu stellen. In *Die Filmfabel* schrieb er von einer „durchkreuzten Fiktion“<sup>34</sup>, die sich durch die Immersion der Verfahren im Sinne eines Experiments und einer Unentscheidbarkeit auszeichne. Der objektivierte Raum als der grundsätzlich fremde, auf Abstand zu sich selbst gehaltene, stellt sich „als der Wirkraum einer unendlichen Konstruktion zur Verfügung, der es möglich ist, durch ihre Gerüste, Labyrinth, Unebenheiten das Ebenbild einer Realität zu schaffen“<sup>35</sup>, die die Zuschauenden in der Rezeption stets neu und anders vollenden.

Das „Ende der Repräsentation“, an das Rancière anknüpft, von dem Foucault<sup>36</sup>, Lyotard<sup>37</sup>, Godard<sup>38</sup> und auch Deleuze (das ‚sensomotorische Band ist gebrochen‘) sprachen, wird in den ausgewählten Filmen im ästhetischen und politischen Sinne erkennbar. Maria Muhle identifiziert diese Tendenz in Anlehnung an Rancière als „post-repräsentativen oder ästhetischen Realismus“.<sup>39</sup>

Das Verlassen der zugewiesenen Bestimmung – die Suche nach dem Realen wie nach dem Individuellen – vollzieht sich nicht in einer Kehrtwende, sondern eher in einer Verschiebung des Akzents – weg von einer nicht fassbaren Realität hin zu einer Diskursrealität. Denn mit der Auflösung des Subjekts, der Dekonstruktion seines Ichs als Sprecherinstanz und seiner Autorität sind zugleich die zeitlichen und räumlichen Bestimmungen, die es verortet haben, hinterfragbar geworden.

Dziga Vertovs Theorie des Intervalls, die er in den 1920er-Jahren formulierte, bearbeitet die Differenz zwischen Raum und Zeit durch Montagerhythmen und übersetzt sie in Bewegung auf, von oder auch an den Zuschauenden vorbei.

33 Rancière: *Fiktion der Erinnerung*, S. 31.

34 Rancière: *Die Filmfabel*, S. 22.

35 Rancière: *Fiktion der Erinnerung*, S. 30.

36 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 98–100.

37 Lyotard: *Das postmoderne Wissen*, S. 54, 67, 99–106.

38 Jean Luc Godard thematisiert es im Interview in dem Dokumentarfilm *LA POLITIQUE ET LE BONHEUR* (FR 1972, R: Janine Bazin / André S. Labarthe) wie auch in seinem Umgang mit Sprache, vor allem in seinem Film *ALPHAVILLE* (FR/IT 1965) oder in seinem Buch *Liebe, Arbeit, Kino. Rette sich wer kann (das Leben)*, aus d. Franz. v. Lothar Kurzawa / Volker Schäfer. Berlin: Merve 1981.

39 Muhle: *Ästhetischer Realismus*, S. 178.

Wenn man Vertovs Intervall als Abstand zwischen Bild und Bedeutung identifiziert, wie Minh-Ha<sup>40</sup> vorgeschlagen hat, lässt sich folgender Ablösungsprozess aufzeigen: Die von der Mimesis befreite, oder mit Rancière ‚emanzipierende‘ Energie, die Vertov als eine autonome, ästhetische Struktur mit eben jener subjekt-, aber auch filmtheoretischen Konzeption begreift, verortet die Erfahrung außerhalb des Ichs. Die Erfahrung wird damit nicht als etwas subjektiv Erlebtes gedacht, sondern als etwas, das sich immer der Sprache oder dem Bild entzieht,<sup>41</sup> die erst ‚gemacht‘ werden kann, wenn die Namen und Begriffe und vielleicht auch die Bilder fehlen.

In eben dieser Distanz beschreibt Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer* seine Definition von Emanzipation als „Gleichheit der Intelligenzen“<sup>42</sup> und grenzt sie gegen die „Logik der direkten und identischen Übertragung“<sup>43</sup> als Aussageabsicht eines Werks ab. Einen ebensolchen „komplexen, formal durchsichtigen Zwischenraum“, in dem die „wirksame und potentiell verletzende Erfahrung des privaten und kollektiven Durchlebens“<sup>44</sup> stattfinden kann, identifiziert auch Zara Abdulaeva in *Postdoc*.

Der Raum entsteht gerade in der Auflösung der Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen dem Schweigenden und dem Sprechenden. Und die Einzigen, die dabei reale Erfahrungen machen, sind die Autoren der Filme, die die Ergebnisse und Prozesse dieser Erfahrungsarbeit den Zuschauern zu sehen geben. Sie etablieren eine übergreifende Gleichheit im Ästhetischen, in der alle sprechenden und brummenden Wesen bis auf einen aufgelöst

40 Minh-Ha: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung.

41 Den epistemologischen Zusammenhang zwischen Dziga Vertovs subjekt- und medientheoretischer Konzeption des Intervalls und Jacques Lacans psychoanalytischer Fassung erkenntniskritischer Wissenschaft arbeitet Claudia Reiche heraus. Claudia Reiche: Dziga Vertovs mediale Epistemologie des Intervalls. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1,1 (2015), S. 143–160.

42 Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 11–34, hier S. 20.

43 Ebd., S. 25.

44 „Важно подчеркнуть что постдокументальное искусство не размывает границы между фикшн нон фикшн но образует сложное формально прозрачное промежуточное пространство между воображаемым и реальным непредставимым и внятным виртуальным и материальным в складках которого осуществляется не эффектный будничный но при этом действенный (или ранящий) опыт личного и коллективного проживания.“ / „Es ist wichtig zu unterstreichen, dass die postdokumentarische Kunst [...] einen komplexen, formal durchsichtigen Zwischenraum bildet, zwischen Imaginärem und Realem, Unvorstellbarem und Deutlichem, Virtuellem und Materiellem, in dessen Faltenwurf sich die wirksame (oder verletzende) Erfahrung des privaten und kollektiven Durchlebens realisiert.“ (Abdulaeva: *Postdoc*, S. 452.)

sind und erst so, akustisch wie visuell zersplittert, flüchtig in Erscheinung treten können.

Ob man der Einladung folgt und das Filmbild als ein Spiegelbild oder als ein Fenster zur Erfahrungswelt eines Anderen identifiziert, bleibt jedem selbst überlassen. Die Unfähigkeit, Erfahrungen zu machen, wie Adorno dem autoritätsgebundenen Charakter attestierte,<sup>45</sup> erscheint als eine fundamentale politische Ungleichheit unüberbrückbar. Die Frage, die daran anknüpfen könnte, ist alt und banal und dennoch brandaktuell. Es handelt sich um die Frage nach der Verantwortung für die Unmündigkeit bzw. Erfahrungsunfähigkeit des modernen Menschen. Denn die überwiegende Mehrheit der Menschen zieht (es aus Selbstschutz) vor, nicht zu erfahren bzw. bevorzugt Erfahrungen, die sich stets außerhalb ihrer selbst vollziehen, denen sie als Zuschauende beiwohnen können. Dieser Umstand soll hier weder kritisiert noch bedauert werden, denn der bewusste Verzicht auf Erfahrung könnte in der sehr menschlichen, elementaren Angst vor Schmerz und vor Tod begründet liegen.

Das vor diesem Hintergrund sich breitmachende Misstrauen gegenüber Informationen und Autoritäten ist ein Zeichen der Postmoderne, in der die medial aufgezwungene Interpretation der Realität jede noch so greifbare Realität zu verdrängen vermag. Die historische Realität wird zwar immer noch erfahren, jedoch wird jegliches *Er-Leben* verunmöglicht – wenn sich zwischen reale körperliche oder seelische Erfahrung ein nicht zu unterschätzendes Konglomerat aus undurchsichtigen, oft wirtschaftlichen Interessen, klaren politischen Machtansprüchen und staatlichen Bildungs- und Erziehungsaufträgen drängt, mit dem Ziel, eine manipulierte und geführte Pseudoerfahrung zu installieren, also eine Erfahrung, die sich zwar auf unhaltbare, aber dafür umso vehementer propagierte kognitive und sinnliche Formeln stützt.

Innerhalb der umstrittenen neoliberalen Konzeption der Massenkommunikation Walter Lippmanns<sup>46</sup> wird das Ideal des mündigen Bürgers, der auf der Grundlage angeblich eigener Erfahrungen ‚seine‘ Wahl treffen könne, entschieden abgelehnt. Der mit der eingeforderten Mündigkeit überforderten ‚Schafherde‘ fehlen Lippmann zufolge die Kapazitäten, um jenseits von ihrem persönlichen Überlebenskampf Erfahrungen zu machen. Die Komplexität der Welt

45 Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit, S. 17.

46 Walter Lippmann: *Die öffentliche Meinung*, aus d. Engl. v. Hermann Reidt. München: Rütten & Loening 1964. Walter Lippmann gilt als Begründer einer heute als neoliberal zu bezeichnenden Denkrichtung, in der Öffentlichkeit und Freiheit durch Eliten oder Experten in Abhängigkeit von ihren jeweiligen Interessen konstituiert werden. Umstritten ist Lippmanns Werk vor allem, weil seine Rezeption von unterschiedlichen politischen und ökonomischen Strömungen vereinnahmt wurde.

*für jeden* erfahrbar und zugänglich zu machen, bleibt vorerst ein utopischer und wunderbar naiver Gedanke, wie auch die von Andrej Tarkovskij formulierte idealistische Konzeptualisierung der Filmkunst als einem Ort, an dem der sich selbst entfremdete Mensch an diese eine universale Erfahrung anknüpfen kann.



## Danksagung

Jedes Schreiben ist ein Geschenk, denn die Praxis ermöglichte mir ein Eintauchen in ein filmisches Universum und ein Verweilen darin, ohne die Eile, die ich aus Filmproduktionen kannte und die meinen Familienalltag zuweilen dominiert. Nur mit Existenz, Unterstützung und Vertrauen zahlreicher Menschen ist dieses Buch zustande gekommen. Ich möchte mich bei allen bedanken, deren Schriften, Lebenserfahrung und Gedanken mich inspirierten. Nicht zuletzt für alle Zweifel und Hindernisse, die sie auslösten und mich auf Umwege brachten, die meine Arbeit zunächst größer und dann kleiner machten, bevor sie ihre inhaltliche Form fand.

Zuallererst danke ich den beiden Filmregisseuren für ihre zeitlosen Meisterwerke, die mich über die sechs Jahre zu intensiver und lehrreicher Auseinandersetzung anregten und mir andere Perspektiven auf mein eigenes künstlerisches Schaffen schenkten.

Der Filmakademie Baden-Württemberg, insbesondere Helga Reidemeister und Tamara Trampe, danke ich für ihre Vorarbeit als Regisseurinnen, für die langen Gespräche und meine eigene, durch ihre Arbeit entschieden beeinflusste pragmatische Praxiserfahrung, ohne die dieser umfassende Exkurs in die Grundsatzzfragen der dokumentarischen Filmkunst andere Fragen aufgeworfen hätte. Thomas Schadt danke ich für die langjährige Unterstützung meiner Arbeit.

Meinen Betreuern, Frau Prof. Christine Engel und Herrn Dr. Wolfram Bergande danke ich für die Loyalität, Erreichbarkeit und für ihre Zeit, den wissenschaftlichen Austausch, aber auch für die Möglichkeit der Vernetzung während der SPIM Kolloquien in Deutschland und in Österreich wie auch innerhalb der interdisziplinären wissenschaftlichen Community der Bauhaus Research School der Bauhaus Universität Weimar. Ausdrücklich bedanken möchte ich mich für ihre Geduld mit meiner Arbeitsweise. Denn noch bevor ich die Arbeit aufnahm, beherrschte ich als Mutter die Praxis der permanenten Unterbrechung, der kreativen Zerstreuung, der unterbrochenen Kontinuität, die regelmäßig jede Vertiefung und Konzentration untergrub. Meine Energie schöpfte ich nicht *wegen*, sondern *trotz* der widrigen Umstände. Das Buch ist somit ein Zeugnis meiner Entwicklung, aber auch seiner materiellen wie zwischenmenschlichen Bedingungen, die es mit ermöglicht haben. Ohne langjährige finanzielle Unterstützung meiner Förderer wäre diese Arbeit auch nicht fertig geworden.

Für das großzügige und familienfreundliche Promotionsstipendium möchte ich dem Ernst Ludwig Ehrlich Studienwerk danken, insbesondere Frau Dr. Eva

Lezzi für ihre Empathie und fachliche Kompetenz. Dem Chancengleichheit Stipendium der Bauhaus Universität Weimar für den Wiedereinstieg nach einer Familienpause verdanke ich die Finanzierung in der Fertigstellungsphase der Promotion.

Frau Dr. Renate Becker gilt mein Dank für ihre fachkundige Beratung und besonders für den Zuspruch in der Vorbereitung auf die Disputation. Für die investierte Zeit und sein Gutachten danke ich Prof. em. Dr. Norbert P. Franz.

Für das erste Lektorat meines Manuskripts danke ich Carola Köhler, die als erste die Arbeit lesen und korrigieren durfte, für das Lektorat der vorliegenden Veröffentlichung Jessica Nitsche für ihre Geduld und Präzision und für das Zustandekommen der Publikation Matthias Naumann und seinem Verlag Neofelis.

Den Förderern der Axel Springer Stiftung und der Bundesstiftung Aufarbeitung danke ich für ihre Geduld und großzügigen Druckkostenzuschüsse, der Bauhaus Universität Weimar für die ebenfalls großzügige Förderung der Veröffentlichung als Open Access Publikation.

Meinem Freund und Lebenspartner Thomas Lauterbach, meinen Eltern Svetlana und Valerij, meinen Kindern Hannah und Ilja danke ich für die zahlreichen ‚Auf- und Abs‘, die sie mit mir in dieser Zeit gemeistert haben.

# Literaturverzeichnis

Abdulaeva, Zara: *Postdok*. Moskva: NLO 2011.

Čušoj. „Krotkaja“, režissör Sergej Loznica. In: *Isskustvo Kino*, 2017. <https://old.kinoart.ru/archive/2017/04/chuzhoj-krotkaya-rezhisser-sergej-loznitsa> (Zugriff am 02.01.2023).

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitw. v. Gretel Adorno / Susan Buck-Morss / Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit (1959). In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 10–28.

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, aus d. Ital. v. Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

*Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Alexijewitsch, Swetlana: *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, aus d. Russ. v. Johann Warkentin. Berlin: Henschel 1987.

*Die letzten Zeugen. Kinder im Zweiten Weltkrieg*, aus d. Russ. v. Gisela Frankenberg. Berlin: Neues Leben 1989.

*Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*, aus d. Russ. v. Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Suhrkamp 2015.

Aleksievič, Svetlana im Interview mit Novaja Gazeta: Počemu my takie? In: *Novaya Gazeta*, 27.08.2013. <http://www.dunyouzbeklari.com/?p=51523> (Zugriff am 09.09.2021).

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, aus d. Franz. v. Peter Schöttler / Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA 2010.

Arendt, Hannah: *Vom Leben des Geistes*, Bd. 1: Das Denken, aus d. Engl. v. Hermann Vetter. München: Piper 1979.

Philosophie und Politik. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41,2 (1993), S. 381–400.

*Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: Piper 1993.

*Rabel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik*. München: Piper 1995.

*Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München: Piper 2000.

Macht und Gewalt, aus d. Engl. v. Gisela Uellenberg. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. II: In der Gegenwart. München: Piper 2000, S. 145–208.

Übungen zu Begriffen. Freiheit und Politik. In: Dies.: *Übungen im politischen Denken*, Bd. I: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. München: Piper 2020, S. 201–226

Übungen zu Problemfeldern. Kultur und Politik. In: Ebd., S. 277–304.

Verstehen und Politik. In: Ebd., S. 110–127.

Zwischen Vergangenheit und Zukunft. In: Ebd., S. 226–229.

*Vita activa oder vom tätigen Leben*. München: Piper 2002.

*Denktagebuch. 1950–1973*, Bd. I u. II. München / Zürich: Piper 2002.

*Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*, aus d. Engl. v. Ursula Ludz. München: Piper 2006.

Wahrheit und Politik. In: Dies. / Patrizia Nanz: *Wahrheit und Politik*. Berlin: Wagenbach 2006, S. 7–62.

Aristoteles: *Poetik*, aus d. Altgriech. übers. u. hrsg. von Manfred Fuhrmann. Berlin: Langenscheidt 1914.

*Nikomachische Ethik*, aus d. Altgriech. v. Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner 1985.

*Rhetorik*, aus d. Altgriech. v. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 1999.

Artjuch, Anželika: Sergej Loznica. Prostaja cel' – sdelat' fil'm. In: *Artterritory*, 13.09.2013. [https://artterritory.com/ru/ekran\\_-\\_scena/intervju/8174-sergej\\_loznica\\_prostaja\\_cel\\_-\\_sdelat\\_film/](https://artterritory.com/ru/ekran_-_scena/intervju/8174-sergej_loznica_prostaja_cel_-_sdelat_film/) (Zugriff am 09.08.2021).

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck 2014.

Assmann, Jan: Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit. In: Kristin Platt / Mihran Dabag (Hrsg.): *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 51–75.

Astaf'ev, Viktor: *Prokljaty i ubity* [unvollendeter Roman]. Moskva: Veče 1994.

Astruc, Alexandre: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter, aus d. Franz. v. Annemarie Czaschke. In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute. München: Piper 1964, S. 111–115.

Augé, Marc: Die Sinnkrise der Gegenwart, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. In: Andreas Kuhlmann (Hrsg.): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 33–47.

*Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

*Nicht-Orte*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. München: Beck 2010.

Auzan Aleksandr: Lovushka kolei. In: *Colta*, 04.09.2015. <https://www.colta.ru/articles/society/8428-lovushka-kolei> (Zugriff am 12.01.23).

Bachtin, Michail: *Literaturno-kritičeskie stat'i. Isskustvo i otvetstvennost'*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1986.

*Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, aus d. Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer 1989.

*Raboty 20-ch godov*. Kiev: Next 1994.

Tvorčestvo François Rabelais i narodnaja kul'tura sredenevekov' ja i Renessansa. In: Ders.: *Literaturno-kritičeskie stat'i*. Kiev: Next 1994, S. 291–353.

*Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, aus d. Russ. v. Hans-Günter Hilbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Baecker, Dirk: Kommunikation. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: Harmonie–Material, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs et. al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 384–426.

Barck, Karlheinz / Jörg Heininger / Dieter Kliche: Ästhetik / ästhetisch. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: Absenz-Darstellung, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 308–399.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*, aus d. Franz. v. Dietrich Leube., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

*S/Z*, aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Der Tod des Autors, aus d. Franz. v. Matias Martinez. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.

Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, aus d. Franz. v. Max Looser. In: Robert Riesinger (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer Debatte*. Münster: Nodus 2003, S. 41–62.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, aus d. Lat. v. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.

Bazin, André: *Was ist Film?*, aus d. Franz. v. Robert Fischer / Anna Düpee. Berlin: Alexander 2004.

Belinskij, Vissarion: *Očerki i recenzii, 1839–1840*, Bd. 3. Moskva: Akad. Nauk. SSSR 1953.

Belogolovcev, Nikita: Chudožnik Pavlenskij ob "jasnil smysl svoej akcii na Krasnoj ploščadi. Prjamoe vključenje posle ego osvoboždenija. In: *Tv.rain*, 11.11.2013. [http://tvrain.ru/articles/hudozhnik\\_pavlenskij\\_objasnil\\_smysl\\_svoej\\_aktcii\\_na\\_krasnoj\\_ploschadi\\_prjamoe\\_vključenje\\_posle\\_ego\\_osvoboždenija-356399/](http://tvrain.ru/articles/hudozhnik_pavlenskij_objasnil_smysl_svoej_aktcii_na_krasnoj_ploschadi_prjamoe_vključenje_posle_ego_osvoboždenija-356399/) (Zugriff am 10.08.21).

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schwepenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno / Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 435–467.

Benning, James: Ten Skies. In: *YouTube*, 17.07.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU> (Zugriff am 20.09.2021).

Berdjaev, Nikolaj: *Filosofija neravenstva i pis'ma k nedrugam social'noj filosofii*. Berlin: Obelisk 1923.

*Vos'moe filosofskoe pis'mo o demokratii*. Berlin: Obelisk 1923.

Berger, Peter L. / Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, aus d. Engl. v. Monika Plessner. Frankfurt am Main: Fischer 1999.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, aus d. Franz. v. Julius Frankenberger. Hamburg 1991 / *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, aus d. Franz. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2015.

*Philosophie der Dauer*, aus d. Franz. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013.

*Dauer und Gleichzeitigkeit. Über Einsteins Relativitätstheorie*, aus d. Franz. v. Andris Breitling. Hamburg: Philo Fine Arts 2015.

Bešanov, Vladimir: *God 1944 – pobednyj*. Moskva: Jauza 2019.

Bild. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, o. D. <https://www.dwds.de/wb/dwb/bild> (Zugriff am 15.09.2021).

Binder, Eva: *Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands*. Dissertation, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 2004. <http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=22475&page=> (Zugriff am 09.03.2023).

Bljacher, Leonid: Archaičeskie mehanizmy legitimacii vlasti v Rossii, ili očerki ob istokach nostalgičeskogo sosnanija. In: *Politija* 50,3 (2008), S. 7–20.

Bodemann, Y. Michal: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Bebug 2001.

Böhme, Hartmut: Natürlich/Natur. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4: Medien–Populär, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S. 432–497.

Bulgakowa, Oksana: *Fabrika žestov*. Moskva: NLO 2005.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990.

Butrin, Dmitrij: Mašina bremeni. In: *The New Times*, 16.02.2015. <http://www.newtimes.ru/articles/detail/94648> (Zugriff am 09.09.2021).

Čaadaev, Pëtr J.: Pervoe filosofičeskoe pis'mo. In: Ders.: *Sočinenija*. Moskva: Nauka 1991, S. 320–339

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Cassirer, Ernst: Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 22: Aufsätze und kleine Schriften 1936–1940. Hamburg: Meiner 2006, S. 140–166.

Comolli, Jean-Louis: Der Umweg über das direct (1969), aus d. Franz. v. Stefan Barmann / Eva Hohenberger. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 242–265.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus d. Franz. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Deleuze, Gilles: *Rhizom*, aus d. Franz. v. Dagmar Berger. Berlin: Merve 1977.

/ Michel Foucault: Die Intellektuellen und die Macht. Ein Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. In: Dies.: *Der Faden ist gerissen*, aus d. Franz. v. Walter Seitter / Ulrich Raulff. Berlin: Merve 1977, S. 86–99.

*Kino*, Bd. 1: Das Bewegungs-Bild, aus d. Franz. v. Ulrich Christians / Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

*Kino*, Bd. 2: Das Zeit-Bild, aus d. Franz. v. Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

/ Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus d. Franz. v. Gabriele Ricke / Ronald Voullié. Berlin: Merve 1993.

Derjabin, Aleksandr / Tat'jana Iensen / Viktor Matizen: Ekaterinenburg – 2002: Sopričastnost', ili kompleks diktatora. In: *Old Kinoart*, Mai 2003. <https://old.kinoart.ru/archive/2003/05/n5-article20> (Zugriff am 10.08.2022).

- Deutschmann, Peter: Kristallbilder aus Böhmen. Die frühen Filme Miloš Formans. In: Jurij Murašov / Natascha Drubek-Meyer (Hrsg.): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, S. 71–99.
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 1999.
- Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Bd. 1. Leipzig: Duncker & Humblot 1883.
- Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 79–152.
- Dostojewski, Fjodor M.: *Erniedrigte und Beleidigte*, aus d. Russ. v. Hermann Röhl. Göttingen: Liwi 2021.
- Dreusen, Margarethe: Nachwort der Übersetzerin. In: Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner 2015, S. 307–315.
- Dreyfuß, Hubertus L. / Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz 1994.
- Dubin, Boris: Vojna, vlast', i novye rasporjaditeli. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 5/2001, S. 22–29.
- Krieg, Macht, neue Ordner, aus d. Russ. v. Susanne Macht. In: *Eurozine*, 02.10.2002. <https://www.eurozine.com/krieg-macht-neue-ordnerdiesem-beitrag-liegt-eine-mitteilung-zugrunde-welche-bei-einem-von-birgit-menzel-im-juni-2001-organisierten-seminar-an-der-universitaet-germersheim-brd-gemacht-wurde-die-ur/> (Zugriff am 19.08.2022).
- Goldene Zeiten des Krieges. Erinnerung als Sehnsucht an die Brežnev-Ära, aus d. Russ. v. Christian Hufen / Volker Weichsel. In: *Osteuropa*, 4–6/2005, S. 219–233.
- Gesellschaft der Angepassten. Die Brežnev-Ära und ihre Aktualität, aus d. Russ. v. Mischa Gabowitsch. In: *Osteuropa*, 12/2007, S. 65–78.
- Rezim razobščeniya. In: *Polit*, 18.05.2009. <http://polit.ru/article/2009/05/18/dubin/> (Zugriff am 07.09.2021).
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Die Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren 2008.
- Egereva, Elena: Ličnoe telo každogo. In: *Snob*, 15.05.2009. <http://snob.ru/magazine/entry/3553> (Zugriff am 07.09.2018).
- Einstein, Albert: Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie. In: *Annalen der Physik* 354,7 (1916), S. 769–822.
- Elsaesser, Thomas / Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007.
- Engel, Christine: Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse. Zwei russische Filme über die Kriege in Tschetschenien. In: *Osteuropa*, 5/2003, S. 604–617.
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Daniel Sponzel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK 2007, S. 15–40.
- Etkind, Aleksandr: Ja ne verju v istoričeskie analogii: vse v pervyj raz. In: *Colta*, 30.07.2015. <http://www.colta.ru/articles/shkola/8063> (Zugriff am 09.09.2021).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

- Die Rede von Toul, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger. In: Ders. *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976, S. 28–30.
- Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, aus d. Franz. v. Jutta Kranz / Hans-Joachim Metzger / Ulrich Raulff / Walter Seitter et al. Berlin: Merve 1978.
- Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. Gespräch mit Lucette Finas, aus d. Franz. v. Jutta Kranz. In: Ebd., S. 104–117.
- Historisches Wissen und Kämpfe der Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976, aus d. Ital. v. Elke Wehr. In: Ebd., S. 55–74.
- Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Lévy, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff. In: Ebd., S. 176–198.
- Recht der Souveränität. Mechanismus der Disziplin. Vorlesung vom 14. Januar 1976, aus d. Ital. v. Elke Wehr. In: Ebd., S. 75–95.
- Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino, aus d. Ital. v. Elke Wehr. In: Ebd., S. 21–54.
- Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Andere Räume, aus d. Franz. v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richer (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46.
- Die Ordnung des Diskurses*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- Das Subjekt und die Macht. In: Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, aus d. Engl. v. Claus Rath / Ulrich Raulff. Weinheim: Beltz 1994, S. 243–264.
- Archäologie des Wissens*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2: Der Gebrauch der Lüste, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Sexualität und Wahrheit*, Bd. 3: Die Sorge um sich, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Zusammenfassung der Vorlesungen. In: Ders.: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1976*, aus d. Franz. v. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 312–319.
- Vorlesung vom 17. März 1976 In: Ebd., S. 282–311.
- Was ist ein Autor?, aus d. Franz. v. Karin Hofers / Fotis Jannidis. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229.
- Die Gouvernementalität, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. In: Ulrich Bröckling / Susanne Krasmann / Thomas Lemke (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 41–67.
- Nietzsche, Freud, Marx. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. I: 1954–1969, aus d. Franz. v. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 727–743.

- Die Intellektuellen und die Macht. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. II: 1970–1975, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 382–393.
- Die Wahrheit und die juristischen Formen. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. II, S. 669–792.
- Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. II, S. 166–190.
- Gespräch mit Michel Foucault. In: Ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. III: 1976–1979, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 186–212.
- Die Sorge um die Wahrheit, aus d. Franz. v. Hans-Dieter Gondek. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 226–238.
- Analytik der Macht*, aus d. Franz. v. Reiner Ansén / Michael Bischoff / Hans Dieter Gondek / Hermann Kocyba et al., hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Ebd., S. 274–300.
- Die Maschen der Macht. In: Ebd., S. 220–239.
- Die Sicherheit und der Staat. In: Ebd., S. 137–143.
- Gespräch mit Madeleine Chapsal. In: Ebd., S. 18–24.
- Gespräch mit Michel Foucault. In: Ebd., S. 83–107.
- Macht und Körper. In: Ebd., S. 74–82.
- Subjekt und Macht. In: Ebd., S. 240–263.
- Frank, Herz: *Die Karte des Ptolemäus. Aufzeichnungen eines Fotodokumentaristen*. [Angermünde]: Kalthorn [2006].
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 1–69.
- Galtung, Johan: *Strukturelle Gewalt*, aus d. Engl. v. Hedda Wagner. Reinbek: Rowohlt 1975.
- Genis, Aleksandr: Strašnyj son. In: *VLDMMR SKRN*, Oktober 1999. <https://www.srkn.ru/criticism/genis.shtml> (Zugriff am 07.08.2021).
- Girenok, Fëdor: *Kartografija doslovnosti. Patologija russkogo uma*. Moskva: Agraf 1998.
- Godard, Jean-Luc: *Liebe, Arbeit, Kino. Rette sich wer kann (das Leben)*, aus d. Franz. v. Lothar Kurzawa / Volker Schäfer. Berlin: Merve 1981.
- Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, aus d. Franz. v. Frieda Grafe / Enno Patalas. Frankfurt am Main: Fischer 1984.
- Goerdts, Wilhelm: *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke*. Freiburg / München: Alber 1984.
- Groys, Boris: *Die Erfindung Rußlands*, z. T. aus d. Russ. v. Annelore Nitschke / Gabriele Leopold / Johanna Roos. München: Hanser 1995.
- Gudkov, Lev: Čečenskaja vojna i „my“. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 5/2000. <https://magazines.gorky.media/nz/2000/5/chechenskaya-vojna-i-my.html> (Zugriff am 16.09.2021).

/ Boris Dubin: Obščestvo televizitelej; massy i massovyje komunikacii v Rossii konca 90-ch godov. In: *Monitoring obščestvennogo mnenija* 52,2 (2001). <https://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-televiziteley-massy-i-massovyje-kommunikatsii-v-rossii-konca-90-h-godov/viewer> (Zugriff am 09.09.2022).

Človek v nemoral'nom prostranstve: k sociologii morali v posttotalitarnom obščestve. In: *Vestnik obščestvennogo mnenija* 116,3–4 (2013), S. 118–179.

Gusev, Aleksej; Sergej Loznica. My ničego ne preodoleli. In: *Seance*, 07.11.2016. <https://seance.ru/blog/AUSTERLITZ-interview/> (Zugriff am 08.08.2021).

Heininger, Jörg; Erhaben. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: Dekadent – grotesk, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 275–310.

Hennis, Wilhelm: *Politik und praktische Philosophie*. Stuttgart: Klett-Cotta 1977.

Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 4,1 (1995), S. 63–83.

Hobbes, Thomas: *Vom Menschen*, aus d. Lat. v. Max Frischeisen-Köhler, berichtet v. Günter Gawlick. Hamburg: Meiner 1959.

Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 9–33.

/ Katrin Mundt: Orte des Dokumentarischen. Einführung in eine Fragestellung. In: Dies. (Hrsg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 8–29.

Höltgen, Stefan: Simulacrum. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, o. D. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&cid=2618> (Zugriff 15.09.2021).

Honneth, Axel: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*, Bd. 1: Prolegomena zur reinen Logik. Leipzig: Veit 1900.

*Logische Untersuchungen*, Bd. 2.1: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Halle an der Saale: Niemeyer 1901.

*Logische Untersuchungen*, Bd. 2.2: Elemente einer phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis. Tübingen: Niemeyer 1980.

Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, aus d. Engl. v. Hildegard Föcking / Sylvia Klötzer. In: Andreas Huyssen / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45–102.

Jampol'skij, Michail: Smert' v kino. In: *Isskustvo Kino*, 9/1991, S. 53–63.

*Žest umeršego i spjaščego ili žest do žesta i posle žesta, Ot slov k telu: Sbornik statej k 60-letiju Jurija Civ'jana*. Moskva: NLO 2010.

Obraz človeka i kinojazyk. In: *Seance*, 19.07.2011. <https://seance.ru/blog/image-of-human/> (Zugriff am 10.08.2021).

Dokumentalistika kak ontologija. In: *Seance*, 03.01.2013. <http://seance.ru/blog/loznit-sa-docs/> (Zugriff am 08.08.2021).

- Jankova Ě. A. / Šapiro V. D. (Hrsg.): *Vzaimootnošenie pokolenij v sem'je*. Moskva: Akad. Nauk SSSR Institut soziol. issledovanij 1977.
- Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko: Einleitung zu Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 194–197.
- Einleitung zu Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 62–64.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zur historischen Narratologie*. Berlin / Boston: de Gruyter 2004.
- Kafka, Franz: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII. Briefe 1902–1924, hrsg. v. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1995.
- Kalinin, Il'ja: Kulturnaja politika kak instrument demodernizacii. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 6/2014. [https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural\\_policy/](https://polit.ru/article/2015/02/15/cultural_policy/) (Zugriff am 12.09.2021).
- Kamper, Dietmar: Körper. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: Harmonie–Material, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 426–450.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam 1963.
- Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. v. Ingeborg Heidemann. Stuttgart: Reclam 1966.
- Kaschuba, Wolfgang: *Einführung in die europäische Ethnologie*. München: Beck 2006.
- Kelly, Catriona: Pravo na ěmocii, pravil'nye ěmocii: Upravlenie ěvstvami v Rossii posle ěpochi prosveščeniija, aus d. Engl. v. N. Edelmann. In: Jan Plamper / Schamma Schahadat / Mark Eli (Hrsg.): *Rossijskaja imperija ěvstv, Podhody k kul'turnoj istorii ěmocij*. Moskva: NLO 2010, S. 51–77.
- Kessler, Frank / Sabine Lenk / Jürgen E. Müller: Christian Metz und die Analyse der enunziativen Figuren im Film. In: Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, aus d. Franz. v. Frank Kessler. Münster: Nodus 1997, S. vii–xiv.
- Kessler, Frank: Notes on dispositif. In: *Frank Kessler*, November 2007. <http://frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf> (Zugriff am 05.09.2021).
- Kittler, Friedrich A.: *Die Nacht der Substanz*. Bern: Benteli 1989.
- Klammer, Markus: Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit. In: Drehli Robnik / Thomas Hübel / Siegfried Mattl (Hrsg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010, S. 195–213.
- Kljamkin, Igor': Moderniststskij proěkt v Rossii. In: *Neprikosnovennyj zapas*, 1/2003. <http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/kliamk.html> (Zugriff am 09.09.2021).
- Kniebe, Tobias: Gefühlte Wahrheit. In: *Süddeutsche Zeitung*, 09.11.2016, S. 11.
- Kon, Igor': *Seksual'naja kul'tura v Rossii. Klubniĉka na berezke*. Moskva: OGI 1997.
- Mužskoe telo v istorii kul'tury*. Moskva: Slovo 2003.
- Kondrat'eva, Tamara S.: *Kormit' i pravit'. O vlasti v Rossii XVI–XX vv*, aus d. Franz. v. Z. A. Āekanieva. Moskva: ROSSPEN 2009. <http://pravouch.com/gosudarstva-prava-teoriya/kormit-pravit-28006.html> (Zugriff am 10.09.2021).

Konersmann, Ralf: Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults L'ordre du discours. In: *Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 51–94.

Kossakovsky, Victor: Bolevaja Točka. In: *Seance*, 31/2007, S. 108–111.

Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘. Zwei historische Kategorien. In: Ebd., S. 349–375.

Kracauer, Siegfried: *Schriften*, Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, aus d. Engl. v. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Georg Simmel. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 209–248.

*Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, aus d. Engl. v. Ruth Baumgarten / Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

*Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, aus d. Engl. v. Friedrich Walter / Ruth Zellschan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Fischer Athenäum, 1972.

Semiologie – kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik. In: Peter v. Zima (Hrsg.): *Kristeva, Eco, Bachtin u. a. Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 35–53.

*Die Revolution der poetischen Sprache*, aus d. Franz. u. mit einer Einleitung versehen v. Reinhold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Lacan, Jacques: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III (1955–1956)*, aus d. Franz. v. Michael Turnheim. Berlin: Quadriga 1997.

Psychoanalyse und Kybernetik oder von der Natur der Sprache, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger. In: Lorenz Engell / Oliver Fahle / Britta Neitzel / Claus Pias et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2004, S. 405–421.

Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus d. Engl. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Ledjaev, Valerij: *Konsens, Manipulation, Gewalt, Zwang. Das Kontinuum der Legitimitätsschöpfung*, aus d. Russ. v. Andrea Huterer. In: *Osteuropa*, 8/2014, S. 131–141.

Lermontov, Michail: Parus. In: Ders. / A. Kraevskij: *Parus*. St. Petersburg: Kraevskij / Tipografija A. Borodin i Komp 1841, S. 162.

Parus, aus d. Russ. v. Heinrich Greif. In: Heinrich Greif: *Ein Deutscher dreißig Jahre alt. Gedichte des Schauspielers Heinrich Greif*, hrsg. v. Maxim Vallentin. Weimar: Kiepenheuer 1947.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: Hamburgische Dramaturgie. Leben und Leben lassen, hrsg. v. Paul Rilla. Berlin: Aufbau 1954.

Levada, Jurij (Hrsg.): *Die Sowjetmenschen (1989–1991). Soziogramm eines Zerfalls*, aus d. Russ. v. Ulrike Amtmann. Berlin: Argon 1992.

- Očerki i stat'i. Problema čeloveka.* Moskva: Karpov. E. V. 2011.
- Levašov, Vladimir: Dolož real'nost – hodite v kino! In: *Isskustvo kino*, 10/2001. <https://www.kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article11> (Zugriff am 09.08.2021).
- Lévinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, aus d. Franz. v. Thomas Wiermer. Freiburg: Alber 1998.
- Lévi-Strauss, Claude: *Taurige Tropen*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Lipovoy, Mikhail: Aleksandr Rastorguev. In: *YouTube*, 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=NoF9F9KRYgw> (Zugriff am 10.09.2021).
- Lippmann, Walter: *Die öffentliche Meinung*, aus d. Engl. v. Hermann Reidt. München: Rütten & Loening 1964.
- Lorenz, Kuno: Identität. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4: I–K, hrsg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer. Darmstadt: WBG 1976, S. 144–148.
- Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S. 25–34.
- Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Was ist Kommunikation? In: Ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 113–124.
- Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Lytard, Jean-François: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, aus d. Franz. v. Marianne Karbe. Berlin: Merve 1986, S. 51–78.
- Der Widerstreit*, aus d. Franz. v. Joseph Vogl. 2., überarb. Aufl. München: Fink 1989.
- Der Augenblick. Newman, aus d. Franz. v. Theda Krohm-Linke. In: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richer (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam 1990, S. 358–369.
- Heidegger und die Juden*, aus d. Franz. v. Clemens-Carl Härle. Wien: Passagen 2005.
- Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, aus d. Franz. v. Otto Pfersmann. Wien: Passagen 2015.
- Makarenko, Boris: *Repressionsindolenz. Politische Kultur und autoritäre Herrschaft in Russland*, aus d. Russ. v. Jan Wielgojs. In: *Osteuropa*, 8/2014, S. 113–120.
- Makarenko, Viktor: *Russkaja vlast' (teoretiko-soziologičeskie problemy)*. Rostov/Don: SKNC VŠ 1998. [poliththeory.narod.ru/Makarenko/Russian\\_Power.doc](http://poliththeory.narod.ru/Makarenko/Russian_Power.doc) (Zugriff am 09.09.2021).
- Mannheim, Karl: Das Problem der Generationen. In: Amalia Barboza / Klaus Lichtblau (Hrsg.): *Schriften zur Wirtschafts- und Kulturosoziologie*. Wiesbaden: VS 2009, S. 121–167.
- Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- Merridale, Catherine: The Collective Mind. Trauma and Shell-shock in Twentieth century Russia. In: *Journal of Contemporary History* 35,1 (2000), S. 39–55.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, aus d. Franz. v. Renate Koch. München: Fink 1972.

*Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, aus d. Franz. v. Dominique Blüher. Münster: Nodus 2000.

Minh-Ha, Trinh T.: Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993), aus d. Engl. v. Mo Beyerle / Eva Hohenberger. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 304–326.

Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt 2009.

Muhle, Maria: Einleitung. In: Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus d. Franz. von Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b\_books 2008, S. 7–20.

Ästhetischer Realismus. In: Drehli Robnik / Thomas Hübel / Siegfried Mattl (Hrsg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2010, S. 177–194.

Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst, aus d. Tschech. v. Herbert Grönebaum / Gisela Riff. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 65–79.

Murařov, Jurij: Sozialistische Politik, osteuropäisches Kino und Deleuzes Filmphilosophie. In: Ders. / Natascha Drubek-Meyer (Hrsg.): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2010, S. 1–20.

Nichols, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis, aus d. Engl. v. Mo Beyerle / Eva Hohenberger. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 164–181.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritzsche 1872.

Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart: Kröner 1976, S. 95–195.

Nikulín, Nikolaj: *Vospominanija o vojne* [verfasst 1975]. Sankt Petersburg: Ėrmitaž 2007.

Obermayr, Brigitte: Ungeschehene Geschichte und ihre erinnerungskulturelle Dimension. Kontrafaktische historische Narrative in Ost und West. In: *H-Soz-Kult*, 23.06.2016. <https://www.hsozkult.de/event/id/termine-31397> (Zugriff am 08.09.2021).

Wunschgeschichten. Ansätze einer Typologie des Alternativhistorischen in der russischen Literatur seit 1990. In: Dies. / Riccardo Nicolosi / Brigitte Obermayr / Nina Weller (Hrsg.): *Interventionen in die Zeit. Kontrafaktisches Erzählen und Erinnerungskultur*. Paderborn: Schöningh 2019, S. 69–88.

/ Ricardo Nicolosi / Nina Weller: Einleitung. In: Ebd., S. 1–15.

Образ. In: *Lexicography Online*, o. D. <https://ozhegov.lexicography.online/o/образ> (Zugriff am 15.09.2021).

Odin, Roger: Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre (1984), aus d. Franz. v. Robert Riesinger. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 286–303.

Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, aus d. Franz. v. Barbara Heber-Schärer. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11,2 (2002), S. 42–57.

Oger, Erik: Einleitung. In: Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, aus d. Franz. v. Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner 1991, S. IX–IIX.

- Osnovy gossudarstvennoj kulturnoj politiki. In: *Izvestija*, 10.04.2014. <http://izvestia.ru/news/569016> (Zugriff am 12.09.2021).
- Pain, Emil: Tradicii i Kvazitradicii: o prirode rossijskoj „istoričeskoj kolei“. In: *Polit*, 26.06.08. <http://www.polit.ru/article/2008/06/26/pain/> (Zugriff am 09.09.2021).
- Panejah, Ėlla: A vot teper' načalos' strašnoe. In: *In Liberty*, 28.10.2011. <http://www.inliberty.ru/blog/255-a-vot-teper-nachalos-strashnoe> (Zugriff am 09.09.2021).
- Pasolini, Pier Paolo: Observations on the Long Take, aus d. Ital. v. Norman MacAfee / Craig Owens. In: *October* 13,2 (1980), S. 3–6.
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*, hrsg. u. aus d. Engl. v. Helmut Pape. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Pelevin, Viktor: Čisla. In: Ders.: *Dialektika perechnogo perioda is niotkuda v nikuda*. Moskva: Ėksmo 2004, S. 201–202.
- Pena Aguado, Maria Isabel: *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen 1994.
- Persson, Per: *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: Cambridge UP 2003.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink 1988.
- Poschardt, Ulf: Das Erhabene ist jetzt. Über die Implosion des Zeitkerns in Bildern von Barnett Newman, In: *Kunstforum International* 150 (2000): Zeit Existenz, Kunst, S. 290–297. <https://www.kunstforum.de/artikel/das-erhabene-ist-jetzt/> (Zugriff am 05.09.2022).
- Pries, Christine: Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik. Einige Überlegungen – eine Annäherung? In: Walter Reese-Schäfer / Bernhard H.F. Taureck (Hrsg.): *Jean-François Lyotard*. Cuxhaven: Junghans 1989, S. 39–49.
- Prjamaja linija s Vladimirom Putinyom. In: *Kremlin*, 17.04.2014. <http://kremlin.ru/events/president/news/20796> (Zugriff am 09.09.2021).
- Projekt Real'nost': V poiskach kirgyzov. In: *YouTube*, 01.09.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IOw2V1bkjWI> (Zugriff am 09.08.2022).
- Rancière, Jacques: Fiktion der Erinnerung, aus d. Franz. v. Martin Rass. In: Natalie Binczek / Martin Rass (Hrsg.): „...sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...“ *Anschlüsse an Chris Marker*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 27–38.
- Die Geschichtlichkeit des Films, aus d. Franz. v. Stefan Barmann. In: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Texte zum Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 230–246.
- Der Satz, das Bild, die Geschichte. In: Ders.: *Politik der Bilder*, aus d. Franz. v. Maria Muhle. Berlin: Diaphanes 2005, S. 43–82.
- Die Bestimmung der Bilder. In: Ebd., S. 7–42.
- Über das Undarstellbare. In: Ebd., S. 127–159
- Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus d. Franz. v. Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b\_books 2008.
- Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik. In: Ebd., S. 21–74.
- Ist Kunst widerständig?*, aus d. Franz. v. Frank Ruda / Jan Völker. Berlin: Merve 2008.
- Zehn Thesen zur Politik*, aus d. Franz. v. Marc Blankenburg. Zürich: Diaphanes 2008.

- Are Some Things Unrepresentable? In: Ders.: *The Future of the Image*, aus d. Franz. v. Gregory Elliott. London: Verso 2009, S. 109–138.
- Der emanzipierte Zuschauer. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Wien: Passagen 2009, S. 11–34.
- Die Paradoxa der politischen Kunst. In: Ebd., S. 63–99.
- Das unerträgliche Bild. In: Ebd., S. 101–123.
- Das nachdenkliche Bild. In: Ebd., S. 125–151.
- Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand*, aus d. Franz. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 2013.
- Die Filmfabel*, aus d. Franz. v. Stephan Geene / Teodora Tabački. Berlin: b\_books 2014.
- Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Die Ästhetik als Politik. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, aus d. Franz. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2016, S. 27–52.
- Rastorguev, Aleksandr: Manifest. In: *Seance*, 18.07.2009. <http://seance.ru/n/35-36/PORTRET-rastorguev/naturalnoe-kino/> (Zugriff am 08.08.2021).
- Ja tebja ljublju. In: *Seance*, 25.01.2010. <http://seance.ru/blog/ya-tebja-lyublyu/> (Zugriff am 09.08.2021).
- Ratgaus, Michail: Zаметки о Rastorgueve. In: *Seance*, 16.07.2009. <https://seance.ru/articles/zametki-o-rastorgueve/> (Zugriff am 08.08.2021).
- Reckwitz, Andreas: Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In: Ders. / Sophia Prinz / Hilmar Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 13–52.
- Reiche, Claudia: Dziga Vertovs mediale Epistemologie des Intervalls. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1,1 (2015), S. 143–160.
- Robnik, Drehli: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film-Theorie*. Mainz: Bender 2007, S. 246–280.
- Rossija konca XIX–načala XX veka. Fotograf Maksim Dmitriev (1858–1948). In: *nevsepic*, 03.04.2011. <http://nevsepic.com.ua/fotografii-i-fotoraboty/795-rossiya-konca-xix-nachala-xx-veka-fotograf-maksim-dmitriev-1858-1948-gg-123-kartinok.html> (Zugriff am 15.09.2021).
- Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2012.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts*, aus d. Franz. v. Hans Schöneberg / Traugott König. Reinbek: Rowohlt 2007.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkung und Kommentar, aus d. Franz. v. Peter Wunderli / Simone Roggenbuck. Tübingen: Narr 2013.
- Ščerbakova, Irina: *Wenn Stumme mit Tauben reden. Generationendialog und Geschichtspolitik in Russland*, aus d. Russ. v. Christiane Körner. In: *Osteuropa*, 5/2010, S. 17–25.
- Scheinfeigel, Maxime: Abzeitige Bilder (1995). In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 232–240.

Schmitz, Norbert M.: Distanzmontage als modernes Kunstprinzip. Artavazd Peleschjans Theorie und Praxis der Montage. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 20,1 (2011), S. 73–81.

Scholz, Oliver Robert: Bild. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: Absenz–Darstellung, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 618–669.

Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden*, Bd. 1.1: Die Welt als Wille und Vorstellung. Vier Bücher nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, hrsg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich: Hoffmann 1988.

Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn: Fink 2015.

Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. 4., erw. u. überarb. Aufl. Marburg: Schüren 2000.

Serebrenaja, Olga: Neprijazn' k sramote. In: *Snob*, 19.09.2013. <https://snob.ru/selected/entry/65375> (Zugriff am 07.09.2021).

Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen (1997), aus d. Engl. v. Natascha Noack und Roger M. Buergel. In: Andreas Reckwitz / Sophia Prinz / Hilmar Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 399–414.

Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908.

*Philosophie des Geldes*. Gesamtausgabe, Bd. 6, hrsg. v. David P. Frisby u. Klaus Christian. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hrsg. v. Rüdiger Kramme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 116–131.

Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, hrsg. v. Klaus Latzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 202–216.

Die historische Formung. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 321–369.

Henri Bergson. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 53–69.

Vom Tode in der Kunst. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 13.2, S. 123–132.

Soziologische Aesthetik (1896). In: Andreas Reckwitz / Sophia Prinz / Hilmar Schäfer (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 63–79.

Simon, Bernd: Identität und Macht. Wann und warum Repression akzeptiert wird. In: *Ost-europa*, 8/2014, S. 63–72.

Šklovskij, Viktor: *O teorii prozy*. Moskva: Federacija 1925.

Die Kunst als Verfahren. In: Max Imdahl / Wolfgang Iser / Hans Robert Jauss / Wolfgang Preisendanz / Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, aus d. Russ. v. Rolf Fieguth. München: Fink 1969, S. 2–36.

Ein dokumentarischer Tolstoj, aus d. Russ. v. Anke Hennig / Claudia Zecher. In: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des russischen Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 289–292.

Poesie und Prosa im Film, aus d. Russ. v. Wolfgang Beilenhoff. In: Ebd., S. 130–133.

Slepcev, Sergej: Uvolnenie žurnalistki rostovskoj teleradiokompanii za film o čečnje. In: *Svoboda*, 16.07.2001. <https://www.svoboda.org/a/24222203.html> (Zugriff am 10.08.2021).

Sobchack, Vivian: Introduction. History happens. In: Dies. (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York / London: Taylor & Francis 1996, S. 1–14.

Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm (1984), aus d. Engl. v. Mo Beyerle. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 183–215.

Solonin, Mark: Dve blokady. In: *Solonin*, 05.02.2010. [http://www.solonin.org/article\\_dve-blokadyi](http://www.solonin.org/article_dve-blokadyi) (Zugriff am 09.09.2021).

25. *Ijun'ja*. Moskva: Jauza, Ėksmo 2008.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*, aus d. Engl. v. Mark W. Rien / Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

*Das Leiden anderer betrachten*, aus d. Engl. v. Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: Fischer 2005.

Sorokin, Vladimir / Aleksandr Zeldovic: Vozmožnost' byt' ponjatym. Interview. In: *Kinoscenarii* 1 (1997), S. 113–117.

*Der himmelblaue Speck*, aus d. Russ. v. Dorothea Trottenberg. München: dtv 2003.

Rossija nekinematografična. In: *Isskustvo Kino*, 5/2006. <https://www.kinoart.ru/archive/2006/05/n5-article16> (Zugriff am 07.08.2021).

Sosnanie kolektiva: travma i kontuzija v Rossii XX veka, aus d. Engl. v. Serguei Oushakine / Elena Baraban. In: Dies. (Hrsg.): *Travma:punkty. Sbornik statej*. Moskva: NLO 2009, S. 606–631.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Dies.: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, aus d. Engl. v. Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny. Wien: Turia & Kant 2008, S. 17–118.

Stepanova, Maria: Posle mertvoj vody. In: *Colta*, 11.11.2014. <https://www.colta.ru/articles/specials/5327-posle-mertvoy-vody> (Zugriff am 07.03.2023).

Predpolagaja žit'. In: *Colta*, 31.03.2015. <http://www.colta.ru/articles/specials/6815> (Zugriff am 12.09.2021).

Suvorov, Viktor: *Beru svoi slova obratno*. Moskva: Dobraja kniga, 2013.

*Ledokol*. Moskva: Dobraja kniga, 2014.

*Den' M*. Moskva: Ast 2006.

Tarkovskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, aus d. Russ. v. Hans-Joachim Schlegel. Berlin: Ullstein 1986.

Zapečatlennoe vremja. In: Ders.: *Arhivy, dokumenty, vospominanija*. Moskva: Podkova, Ėksmo 2002, S. 166–169.

Tolstoj, Lew: Der Leinwandmesser. Die Geschichte eines Pferdes. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12, aus d. Russ. v. Hermann Asemisen, hrsg. v. Eberhardt Dieckmann / Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening 1974, S. 5–55.

Es ist beschämend, aus d. Russ. v. Günter Dalitz. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15, hrsg. v. Eberhardt Dieckmann / Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening 1974, S. 513–519.

- Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie, aus d. Russ. v. Sebastian Donat. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 49–61.
- Oushakine, Serguei: *Pole Pola*. Vilnius / Moskva: NLO 2007.
- Vajl', Pëtr L.: *Svoboda – točka otsčeta. O žizni, isskustve i o sebe*. Moskva: Astrel', Corpus 2012.
- Vertov, Dziga: Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“ (Aus den Anfangsgründen der Kinoki). In: Ders.: *Schriften zum Film*, aus d. Russ. v. Sergej Drobaschenko. München: Hanser 1973, S. 74–81.
- Warburg, Jens: *Das Militär und seine Subjekte. Zur Soziologie des Krieges*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck 1922.
- Weigel, Sigrid: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*. München: Fink 2006.
- Weil, Simone: Ilias. Dichtung der Gewalt, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. In: Dies.: *Krieg und Gewalt. Essays und Aufzeichnungen*, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2011, S. 161–192.
- Gedanken über die Barbarei, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. In: Ebd., S. 95–98.
- Antwort auf eine Frage von Alain, aus d. Franz. v. Thomas Laugstien. In: Ebd., S. 21–24.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam 1990.
- Wende, Waltraud (Hrsg.): *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Drei von zwölf Lesestunden (1975). Vierte Lesestunde. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 128–141.
- Wimsatt, William K. / Monroe C. Beardsley: Der intentionale Fehlschluss, aus d. Engl. v. Bertina Raaf. In: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 84–101.
- Zapf, Hubert: Hans-Georg Gadamer. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998, S. 170–172.
- Zen'kovskij, Vasilij: *Deti émigracii*. Moskva: Agraf 2001.

## Filmografie

Aufgelistet sind diejenigen Filme beider Regisseure, die in der Arbeit detailliert analysiert und besprochen wurden.

### **Sergei Loznitsa**

POLUSTANOK (DER HALT / THE HALT). Dokumentarfilm, R 2000, 25 min., s/w, mono, 35 mm.

Regie: Sergei Loznitsa; Kamera: Pavel Kostomarov; Ton: Aleksandr Zakarjevskij; Producer: Aleksandr Rafalovskij; Produktion: Russland, Studion „Okno“, RTR, Vitalij Manskij; Vertrieb: Deckert Distribution.

PORTRET (PORTRAIT). Dokumentarfilm, R 2002, 28 min., s/w, mono, 35 mm.

Regie: Sergei Loznitsa; Kamera: Pavel Kostomarov; Ton: Valerij Petriašvili; Producer: Vjačeslav Telnov; Produktion: St. Petersburger Studio für Dokumentarfilme; Vertrieb: Deckert Distribution.

PEJZAŽ (LANDSCHAFT / LANDSCAPE). Dokumentarfilm, R / D / F 2003, 60 min., Farbe, mono, 35 mm.

Regie: Sergei Loznitsa; Kamera: Pavel Kostomarov; Ton: Vladimir Golovnitckij; Producer: Heino Deckert; Produktion: Russland, Deutschland, Ma.Ja.De Filmproduktion; Vertrieb: Deckert Distribution.

### **Aleksandr Rastorguev**

TVOJ ROD (DEINE HERKUNFT). Dokumentarfilm, R 1999, 56 min., Farbe.

Regie: Aleksandr Rastorguev; Dramaturgie: Susanna Barandžieva; Kamera: Ėduard Kečedžijan.

GORA (GORA). Dokumentarfilm, R 2001, 56 min., Farbe.

Regie: Aleksandr Rastorguev; Dramaturgie: Susanna Barandžieva; Kamera: Ėduard Kečedžijan; Musik: Dživan Gasparjan; Producer: Vitalij Manskij, Natlija Manskaja.

MAMOČKI (MÜTTERCHEN / MUMMIES). Dokumentarfilm, R 2001, 46 min., Farbe.

Regie: Aleksandr Rastorguev; Kamera: Ėduard Kečedžijan; Dramaturgie: Susanna Barandžieva; Producer: Natalija Manskaja, Vitalij Manskij; Produktion: RTR, Studija „Kino“.

ČISTYJ ČETVERG (GRÜNDONNERSTAG / MOUNDY THURSDAY). Dokumentarfilm, R 2003, 46 min., Farbe und s/w.

Regie: Aleksandr Rastorguev; Kamera: Ėduard Kečedžijan; Dramaturgie: Susanna Barandžieva; Musik: Dživan Gasparjan; Producer: Vitalij Manskij, Ėduard Sagalaev, Aleksandr Rastorguev; Produktion: Rostovskaja Kinostudija, Fond Ėduarda Sagalaeva.

ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ (TENDER'S HEAT. WILD WILD BEACH). Dokumentarfilm, R / D 2005/2007, 125 min., Farbe.

Regie: Aleksandr Rastorguev; Kamera: Pavel Kostomarov, Ėduard Kečedžijan; Dramaturgie: Susanna Barandžieva und Vitalij Manskij; Montage: Daša Danilova; Producer: Natalja Manskaja, Vitalij Manskij; Produktion: Russland und Deutschland (WDR).

# Abbildungsverzeichnis

POLUSTANOK: © Sergei Loznitsa, 2000.

ČISTYJ ČETVERG: © Aleksandr Rastorguev 2003.

PEJZAŽ: © Sergei Loznitsa, 2003.

MAMOČKI: © Aleksandr Rastorguev 2001.

ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ: © Aleksandr Rastorguev 2007.

PORTRET: © Sergei Loznitsa, 2002.

## I Mikro- und Makrokosmen

- Abb. 1: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:13:45 min.  
Abb. 2: POLUSTANOK, 00:07:31 min.  
Abb. 3: POLUSTANOK, 00:08:34 min.  
Abb. 4: ČISTYJ ČETVERG, 00:30:28 min.  
Abb. 5: ČISTYJ ČETVERG, 00:27:56 min.  
Abb. 6: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:28 min.  
Abb. 7: ČISTYJ ČETVERG, 00:25:05 min.  
Abb. 8: ČISTYJ ČETVERG, 00:05:24 min.  
Abb. 9: POLUSTANOK, 00:03:50 min.  
Abb. 10: POLUSTANOK, 00:07:08 min.  
Abb. 11: POLUSTANOK, 00:02:35 min.  
Abb. 12: POLUSTANOK, 00:11:13 min.  
Abb. 13: POLUSTANOK, 00:14:18 min.  
Abb. 14: POLUSTANOK, 00:05:47 min.  
Abb. 15: POLUSTANOK, 00:04:17 min.  
Abb. 16: POLUSTANOK, 00:09:59 min.  
Abb. 17: POLUSTANOK, 00:10:21 min.  
Abb. 18: PEJZAŽ, 00:01:08 min.  
Abb. 19: PEJZAŽ, 00:02:35 min.  
Abb. 20: PEJZAŽ, 00:13:04 min.  
Abb. 21: PEJZAŽ, 00:13:22 min.  
Abb. 22: PEJZAŽ, 00:50:48 min.  
Abb. 23: MAMOČKI, 00:12:04 min.  
Abb. 24: MAMOČKI, 00:12:28 min.  
Abb. 25: MAMOČKI, 00:08:35 min.  
Abb. 26: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:04:21 min.  
Abb. 27: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:12:40 min.  
Abb. 28: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:12:56 min.  
Abb. 29: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:24:10 min.  
Abb. 30: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:26:31 min.  
Abb. 31: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:32:20 min.  
Abb. 32: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:52:29 min.  
Abb. 33: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:45:55–00:47:15 min.  
Abb. 34: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:51:49 min.  
Abb. 35: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:51:25 min.  
Abb. 36: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:21:48 min.  
Abb. 37: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:54:44 min.  
Abb. 38: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:31:11 min.  
Abb. 39: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:05 min.

- Abb. 40: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:02 min.  
 Abb. 41: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:28:14 min.  
 Abb. 42: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:27:56 min.  
 Abb. 43: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:00 min.  
 Abb. 44: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:15 min.  
 Abb. 45: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 01:13:46 min.  
 Abb. 46: ŽAR NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ, 00:06:58 min.  
 Abb. 47: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:44 min.  
 Abb. 48: ČISTYJ ČETVERG, 00:34:02 min.  
 Abb. 49: ČISTYJ ČETVERG, 00:34:25 min.  
 Abb. 50: ČISTYJ ČETVERG, 00:30:12 min.  
 Abb. 51: ČISTYJ ČETVERG, 00:37:51–00:38:00 min.  
 Abb. 52: ČISTYJ ČETVERG, 00:37:43–00:37:46 min.  
 Abb. 53: ČISTYJ ČETVERG, 00:29:32 min.  
 Abb. 54: ČISTYJ ČETVERG, 00:29:01 min.  
 Abb. 55: ČISTYJ ČETVERG, 00:00:05 min.

## II Mit Michel Foucault und Hannah Arendt

- Abb. 56: ČISTYJ ČETVERG, 00:33:55 min.  
 Abb. 57: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:26 min.  
 Abb. 58: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:31 min.  
 Abb. 59: ČISTYJ ČETVERG, 00:31:43 min.  
 Abb. 60: ČISTYJ ČETVERG, 00:32:07 min.  
 Abb. 61: ČISTYJ ČETVERG, 00:32:10 min.  
 Abb. 62: ČISTYJ ČETVERG, 00:08:47 min.  
 Abb. 63: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:12 min.  
 Abb. 64: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:18 min.  
 Abb. 65: ČISTYJ ČETVERG, 00:09:21 min.  
 Abb. 66: ČISTYJ ČETVERG, 00:10:36 min.  
 Abb. 67: ČISTYJ ČETVERG, 00:12:09 min.  
 Abb. 68: ČISTYJ ČETVERG, 00:13:32 min.  
 Abb. 69: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:14 min.  
 Abb. 70: ČISTYJ ČETVERG, 00:33:34 min.  
 Abb. 71: ČISTYJ ČETVERG, 00:21:36 min.  
 Abb. 72: ČISTYJ ČETVERG, 00:22:20 min.  
 Abb. 73: ČISTYJ ČETVERG, 00:22:20–00:22:25 min.  
 Abb. 74: ČISTYJ ČETVERG, 00:23:35 min.  
 Abb. 75: ČISTYJ ČETVERG, 00:24:02 min.  
 Abb. 76: ČISTYJ ČETVERG, 00:24:11 min.  
 Abb. 77: ČISTYJ ČETVERG, 00:50:20 min.  
 Abb. 78: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:57 min.  
 Abb. 79: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:06 min.  
 Abb. 80: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:15 min.  
 Abb. 81: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:39 min.  
 Abb. 82: ČISTYJ ČETVERG, 00:42:24 min.  
 Abb. 83: ČISTYJ ČETVERG, 00:06:32 min.  
 Abb. 84: ČISTYJ ČETVERG, 00:13:47 min.  
 Abb. 85: ČISTYJ ČETVERG, 00:36:24 min.  
 Abb. 86: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:11 min.  
 Abb. 87: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:18 min.  
 Abb. 88: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:34 min.

Abb. 89: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:02 min.

Abb. 90: ČISTYJ ČETVERG, 00:04:09 min.

### III Mit Jacques Rancière

Abb. 91: ČISTYJ ČETVERG, 00:40:58 min.

Abb. 92: ČISTYJ ČETVERG, 00:41:05 min.

Abb. 93: ČISTYJ ČETVERG, 00:03:40 min.

Abb. 94: ČISTYJ ČETVERG, 00:28:59 min.

Abb. 95: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:55 min.

Abb. 96: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:45 min.

Abb. 97: Iraklij Toidze: „Mutter-Heimat ruft!“ (1941). © Iraklij Toidze, 1941.

Abb. 98: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:39 min.

Abb. 99: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:37 min.

### IV Mit Jean-François Lyotard

Abb. 100: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:44 min.

Abb. 101: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:46 min.

Abb. 102: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:48 min.

Abb. 103: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:50 min.

Abb. 104: ČISTYJ ČETVERG, 00:00:12–00:00:17 min.

Abb. 105: ČISTYJ ČETVERG, 00:02:42 min.

Abb. 106: Barnett Newman: *Untitled*, 1960, Pinsel und Tusche auf Papier, 35,6 x 25,4 cm.  
© 2023 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 107: ČISTYJ ČETVERG 00:01:20 min.

Abb. 108: ČISTYJ ČETVERG, 00:07:52 min.

Abb. 109: ČISTYJ ČETVERG, 00:10:35 min.

### V Mit Henri Bergson

Abb. 110: PORTRET, 00:00:18 min.

Abb. 111: PORTRET, 00:01:10 min.

Abb. 112: PORTRET, Schwenk 1, Anfang, 00:07:24 min.

Abb. 113: PORTRET, Schwenk 1, Ende, 00:08:34 min.

Abb. 114: PORTRET, Schwenk 2, 00:08:51 min.

Abb. 115: PORTRET, Schwenk 2, 00:09:42 min.

Abb. 116: PORTRET, 00:04:05 min.

Abb. 117: PORTRET, 00:04:36 min.

Abb. 118: PORTRET, 00:11:52 min.

Abb. 119: PORTRET, 00:13:13 min.

Abb. 120: PORTRET, 00:15:26 min.

Abb. 121–123: Rossija konca XIX–načala XX veka. Fotograf Maksim Dmitriev (1858–1948). In: *Nevespic*, 03.04.2021. <http://nevespic.com.ua/fotografii-i-fotoraboty/795-rossiya-konca-xix-nachala-xx-veka-fotograf-maksim-dmitriev-1858-1948-gg-123-kartinok.html> (Zugriff am 15.09.2021). © Maksim Petrovič Dmitriev.

Abb. 124: PORTRET, 00:19:30 min.

Abb. 125: PORTRET, 00:17:23 min.

Abb. 126: PORTRET, 00:17:57 min.

Abb. 127: PORTRET, 00:26:08 min.

Außerdem im Neofelis Verlag erschienen

***Filmische Verortungen von Geschichte  
Bewegungen des Sichtbarmachens historischer Schauplätze***

– Über die Verbindung zwischen Geschichte und Ort im Dokumentarfilm  
als mediale Praxis des Sichtbarmachens –

von Lena Stölzl  
ISBN: 978-3-95808-253-3  
mit 48 Farb- u. 28 S/W-Abbildungen  
212 S., 26 €

***Mit dem Tod tanzen  
Tod und Totentanz im Film***

– Wie ein Medium den Tod ,zum Tanzen bringt':  
vom expressionistischen Stummfilm der 1920er bis ins Hollywoodkino der 2010er Jahre,  
vom Dokumentar- und Trickfilm bis hin zu Videos zeitgenössischer Kunst –

hrsg. von Jessica Nitsche  
ISBN: 978-3-943414-58-5  
mit 34 Farb- u. 19 S/W-Abbildungen  
284 S., 25 €

***Einblendungen  
Elemente einer jüdischen Filmgeschichte der Bundesrepublik***

– Filmgeschichte anders schreiben: Ein aufschlussreiches Mosaik aus kurzen Elementen,  
Anekdoten, biografischen Bruchstücke –

hrsg. von Johannes Praetorius-Rhein / Lea Wohl von Haselberg  
*Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne*, Bd. 27  
ISBN: 978-3-95808-413-1  
mit 5 Illustrationen  
186 S., 14 €

***Filme für die Zukunft***  
***Die Staatliche Filmdokumentation der DDR***

– Ungewohnte Einblicke in ein unzensuriertes Bild der DDR, festgehalten in  
300 Filmdokumenten, aufgenommen für spätere Generationen –

hrsg. von Anne Barnert  
ISBN: 978-3-95808-012-6  
mit 39 Farb- u. 139 S/W-Abbildungen  
330 S., 25 €

***Als Kitsch ausgewiesen!***  
***Neuaushandlungen kultureller Identität in Populär- und***  
***Alltagskultur, Architektur, Bildender Kunst und Literatur nach 1989***

– Über den Kitsch als Waffe zur Beseitigung ehemals sozialistischer Kulturprodukte –

von Sebastian Löwe  
ISBN: 978-3-95808-127-7  
256 S., 28 €

***Auf den Ruinen der Imperien***  
***Erzählte Grenzräume in der mittel- und osteuropäischen Literatur***  
***nach 1989***

– Einblicke in eine neuere Literatur aus Grenzräumen wie Galizien, der Bukowina,  
dem Banat, der Walachei und der ungarischen Provinz –

hrsg. von Andree Michaelis-König  
ISBN: 978-3-95808-158-1  
mit 11 Farbabbildungen  
240 S., 25 €

**Leseproben zu all unseren Titeln unter: [www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)**

Diese Publikation wurde 2020 erfolgreich an der Bauhaus-Universität Weimar  
(Fakultät Kunst und Gestaltung) als Dissertation angenommen.

Gefördert aus Mitteln des Open-Access-Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar  
und vom Thüringer Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft  
(TMWWDG).

**Bauhaus-Universität Weimar**

Open-Access-Publikationsfonds

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung

der Axel Springer Stiftung

und der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

**BUNDESSTIFTUNG**   
**AUFARBEITUNG**

Klimaneutral gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



Umschlaggestaltung: Marija Skara

unter Verwendung von Filmstills aus den Filmen POLUSTANOK (2000), PORTRET (2002),  
PEJZAŽ (2003) von Sergei Loznitsa und MAMOČKI (2001), ČISTYJ ČETVERG (2003), ŽAR  
NEŽNYCH. DIKIJ DIKIJ PLJAŽ (2007) von Aleksandr Rastorguev.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / mn)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

ISBN (Print): 978-3-95808-423-0

ISBN (PDF): 978-3-95808-474-2

DOI: <https://doi.org/10.52007/9783958084742>

Dieselbe Zeit, derselbe Raum – zwei grundverschiedene Regisseure und damit Erfahrungswelten. Sergei Loznitsas und Aleksandr Rastorguevs Dokumentarfilme der 2000er Jahre sind politische, poetische, punktgenaue Interventionen in die Gegenwart der ‚kleinen Menschen‘ und damit in unsere Gegenwart. Das Buch widmet sich diesen dokumentarfilmischen Meisterwerken, die methodisch Verdrängtes und Übersehenes, planmäßig Vergessenes behutsam sichtbar machen und dabei immer wieder den Krieg in den Blick nehmen. Dokumentarische Filmästhetik erscheint hier in ihrer sozial-, geschichts- und kulturwissenschaftlichen Relevanz.

Im post- und kontrafaktischen Zeitalter des allgegenwärtigen medialen Überflusses, inmitten der Fernseh-, YouTube- und virtuellen Realität, erfüllen, begründen, ermöglichen oder schlichtweg erkämpfen die Filme und ihre Autoren verlorengegangene Räume für Widersprüche und Fragen, die mal in ihrer Ambivalenz, mal in ihrer spröden Eindeutigkeit ihren Aussagewert haben. Wider die marginale Rezeption rückt die Publikation die Regisseure in den Raum der interdisziplinären wissenschaftlichen Forschung und stellt die Filmarbeiten als gleichwertige Formen der Wissens- und Erfahrungsproduktion vor.

Bei all ihrer Unterschiedlichkeit katapultieren die Filme die Zuschauerenden in ebenjene bekannte, aber nicht erkannte, weil nicht gesehene, übersehene, nicht wahrgenommene Hyperrealität ihrer Alltagswirklichkeit. Weder der Autor noch das Werk noch die Zuschauerenden sind aus dem jeweiligen historischen oder soziopolitischen Diktum herauslösbar oder gar gänzlich frei.

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

ISBN 978-3-95808-423-0



9 783958 084230

