

Jelena Jeremejewa

Der Erfahrung auf der Spur

Auflösungsprozesse und Konstruktionen
in Dokumentarfilmen von
Sergei Loznitsa und Aleksandr Rastorguev

Neofelis

Inhalt

Einleitung	7
I Mikro- und Makrokosmen	
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
II Mit Michel Foucault und Hannah Arendt: Zur Frage der Macht und dokumentarischer Wahrheit	
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
III Mit Jacques Rancière: zwischen Ästhetik und Pragmatik des Genres	
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

IV Mit Jean-François Lyotard:	
das Trauma aus dem Off, das Erhabene, das Undarstellbare	
1 Von der Wahrnehmung der Zeit zum Bild	313
2 Die Toten sprechen zu uns	325
V Mit Henri Bergson: Sinnbild der Zeitspaltung	
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
VI Resümee	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 Sorokin¹

Im Gespräch mit der Zeitschrift *Isskustvo Kino* revidiert Vladimir Sorokin 2006 seine noch ein Jahrzehnt zuvor formulierte Begeisterung² für das Medium Film, das dem Autor³ – 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“⁴ 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*⁵ 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.⁶

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.⁷

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 überflüssig⁸ 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 lerte 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.

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

Alle Rechte vorbehalten.

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