

Stille Bilder Zur Minimierung des Filmischen bei Aleksandr Sokurov (Film > Photo > Malerei)

Sabine Hänsgen

In meinem Beitrag wird der Begriff des Minimalismus aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive beleuchtet. Was kann Minimalismus im Film bedeuten? Insbesondere interessiert mich dabei die Frage, ob sich spezifische Strategien des Minimalismus im zeitgenössischen russischen Film auffinden lassen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist ein Hinweis Ulrich Gregors auf die minimalistische Methode in den Filmen Aleksandr Sokurovs, die „Vorgänge von langandauernder phänomenologischer Beobachtung und nur geringer dramatischer Variation“¹ zeigen. An einzelnen Beispielen möchte ich nach systematischeren Beschreibungskriterien für die filmischen Reduktionsformen in Sokurovs Oeuvre suchen. Seine Ästhetik soll als spätes Phänomen des Minimalismus im Kontext der russisch-sowjetischen Geschichte des Films, aber auch vor dem Hintergrund filmtechnischer Entwicklungen des Hollywoodkinos sowie des westlichen Avantgardekinos der sechziger und siebziger Jahre betrachtet werden.

Die Filmbilder werden langsam

Kennzeichnendes Merkmal für das filmische Medium ist die Bewegung. Im Gegensatz zum kultischen Ursprung von Drama oder Theater entstand der Film aus der Weiterentwicklung photographischer Technik zur Darstellung bewegter Bilder. Mit der Projektion von 24 Bildern pro Sekunde erreicht der Film unter

1 Gregor, Ulrich: Minimalismus im Film. In: Sanio, Sabine/Möntmann, Nina/Metzger, Christoph (Hg.): *minimalismus. Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Ostfildern 1998, S. 51–54, hier S. 53.

Ausnutzung der Trägheit des menschlichen Auges die Simulation von Bewegung und zeitlichem Ablauf für die Zuschauer.

Bei Sokurov läßt sich eine Tendenz zum Unterlaufen dieser Grundbedingung des Mediums Film beobachten, und zwar in der Minimierung von Bewegung, in der Verlangsamung der Filmbilder, wobei schließlich sogar der Effekt eines Zum-Stillstand-Kommens der Bilder entstehen kann. Während sich in dem langsamen Medium Literatur Minimierungsstrategien durch Beschleunigung auszuzeichnen scheinen, haben wir es umgekehrt in dem eigentlich schnellen Medium Film vor allem mit Verfahren der Verlangsamung zu tun. Der Eindruck von Langsamkeit wird durch die extreme Einschränkung von Schnitten zugunsten langandauernder Einstellungen, durch die Zurücknahme der Kamerabewegung sowie eine Verminderung der Figurenbewegung in einer reduzierten Dramaturgie erzeugt.

Auf das von den frühen revolutionären Filmtheoretikern – etwa von Sergej Eĵzenštejn, Dziga Vertov u. a. – propagierte Verständnis der Montage als Verfahren, das auf die Auflösung des homogenen Raums eines organischen Werkgesamten zielte, reagiert Sokurov mit Ablehnung. In seiner Ästhetik der „stillen Bilder“ strebt er eine Wiederherstellung der Aura des Kunstwerks an, die Walter Benjamin gerade durch die technische Reproduzierbarkeit des Films überwunden sah. An die Stelle schockhafter Dynamik tritt meditative Kontemplation, und dabei findet die Verringerung der Geschwindigkeit des filmischen Mediums eine Kompensation durch die Eröffnung eines Raums, der von der Wahrnehmung, Reflexion, Erinnerung und Phantasie der Zuschauer zu füllen ist. Das Medium Film dient hier ähnlich wie bei Andrej Tarkovskij – entgegen seinem technischen Charakter – der kontemplativen Versenkung. Zeit und Bewegung scheinen in einem kultischen Wahrnehmungsraum aufgehoben. In einem Interview beschreibt Aleksandr Sokurov sein filmisches Zeitideal als eine Verlaufs-dauer, die gegen den Grenzwert Ewigkeit geht:

Es gibt im Englischen eine Zeitform, die ich sehr mag: *present continuous* – wenn meine Intuition mich nicht täuscht, gibt es in keiner anderen Sprache diese Form. [...] Sie steckt einen so langen Zeitraum ab, daß man anfangen muß, darüber nachzudenken, woher das alles kommt und wohin es führt. Das Leben an sich ist kurz, der Tod allerdings dauert sehr lange.²

2 Ich lese lieber! Eine kritische Befragung der Moderne mit Aleksandr Sokurov (Gespräch mit Nikolaj Nikitin und Norbert M. Schmitz). In: *der Schnitt* 3 (1997), S. 14–15, hier S. 14.

Durch die Präsentation eines Ereignisses oder Zustands in seiner gesamten bzw. sehr langen Dauer, bei der er auf die Komprimierung der Darstellung zu leichter konsumierbaren zeitlichen Einheiten durch die Montage verzichtet, fordert Sokurov im Unterschied zu den alltäglichen Rhythmen eine Zeit der Muße bei seinen Zuschauern heraus. Nicht die Einstellung verändert sich, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu ziehen, sondern die Zuschauer müssen sich verändern, um die kaum merkliche Veränderlichkeit der Einstellungen zu bemerken. Es handelt sich um einen Appell zur Umgestaltung des Wahrnehmungsapparates jenseits des Nachvollzugs einer erzählten Geschichte.

Als ein extremes Beispiel aus dem Sokurovschen Oeuvre ist in diesem Zusammenhang der Film *Duchovnye golosa* (*Geistige Stimmen*, 1995) zu nennen. Der Abstand zwischen Anfang und Ende des Films ist durch die Minimierungsstrategie der Verlangsamung geradezu monumentalisiert. Gezeigt werden mehr als fünf Stunden aus dem Leben von Soldaten, die sich an der tadzikisch-afghanischen Grenze in Wartestellung befinden. Kaum merklich sich verändernde Einstellungen versenken den Blick in die Landschaft des Grenzraums: Himmel, Berge, Erde; die Gestalt eines Menschen, der das Bildfeld durchquert; die Sonne, die langsam hinter dem Horizont verschwindet, Rauch, der von einem Feuer aufsteigt ... Durch das Übereinanderlegen visueller und akustischer Schichten – die Landschaftsbilder werden von Musik (Mozart, Beethoven, Messiaen) und Kommentaren des Autors begleitet – läßt Sokurov einen filmischen Raum entstehen, in dem die zeitliche Dynamik weitgehend zurückgenommen ist. Die Zeitdauer der Einstellungen erscheint disproportional zu ihrer narrativen Füllung. Implizit ist hier das Sujet eines Kriegsfilms, aber gerade dies wird nicht in einer für die Zuschauer spannenden Inszenierung von Kampfhandlungen entfaltet.³

Die Filmbilder erzählen keine Geschichte mehr

Mit der Verlangsamung der Filmbilder ist eine Reduzierung der narrativen Komplexität – eine Vereinfachung des Fabel-/Sujetaufbaus bis zu einer annähernden Ereignislosigkeit – verbunden. Sokurovs kontemplative Einstellungen bedeuten eine Absage an die Identifikationsästhetik des Erzählkinos, das seine wohl am weitesten entwickelte Form in den narrativen Techniken des Hollywoodkinos gefunden hat, wo durch genau kalkulierte Wechsel der Kameraperspektiven und Bildausschnitte, insbesondere durch die Blickregie im Schuß-Gegenschuß-Ver-

3 Zum Film *Duchovnye golosa* vgl. Šepotinnik, Petr: Kamni. In: *Iskusstvo kino* 3 (1996), S. 4–11.

fahren die Zuschauer in eine filmische Handlung einbezogen werden. Eine besondere Wirkung entfalten Sokurovs Filme vor dem Hintergrund der literarisierten Tradition des sowjetischen Monumentalfilms, in die im übrigen auch amerikanische Filmtechniken Eingang gefunden haben. Die Filmbilder des sozialistischen Realismus erzählen die große – der Ideologie des Marxismus-Leninismus zugrundeliegende – säkularisierte Heilsgeschichte, das Stillewerden löst die Bilder von einem solchen lesbaren Sinn der Geschichte.

Als minimalistische Replik auf den Festtagschronotopen, der ein zentrales Element in den kanonischen Sujets des sowjetischen Films darstellt, möchte ich Sokurovs *Žertva večernjaja* (*Abendopfer*), ursprünglich: *Salut* (1984–1987), genauer betrachten. Der Festtagschronotop des sozialistischen Realismus bietet die Möglichkeit, eine schlechte Alltagsrealität dadurch zu transzendieren, daß der Traum vom kommunistischen Paradies, die lichte Zukunft, als allumfassendes Fest der Freude bereits in der Gegenwart in Szene gesetzt wird. Die filmische Präsentation des kollektiven Festes ist dabei auf einen maximalistischen Wirkungseffekt ausgerichtet. Durch den gezielten Einsatz der sensuellen und emotionalen Reize von Bewegung, Rhythmus, Musik, Farbe u. a. wird eine „utopische Sensibilität“ bei den Zuschauern erzeugt, ein außerordentliches Gefühl von Überfluß, Energie, Transparenz und einer körperlich und sinnlich erfahrbaren Gemeinschaft.⁴

In Sokurovs *Žertva večernjaja* haben wir es mit einem Verzicht auf eine solche intensive Bearbeitung der Zuschauerpsyche zu tun. Das utopische Potential der Überhöhung ist aus den Filmbildern gewissermaßen abgezogen, subtrahiert, und die Schau- und Gefühlswerte der Festtagsinszenierung werden zugunsten eines Kontemplationseffekts minimiert. *Žertva večernjaja* ist ein Dokumentarfilm über einen der großen Mai-Feiertage in der Sowjetunion, wobei unklar bleibt, ob es sich bei den Bildern von einem Frühlingstag in Leningrad um den 1. Mai oder den 9. Mai handelt. Die politisch-ideologische Bedeutung läßt sich nicht aus den Einstellungen herauszulesen, denn es gibt keine Zeichen oder Symbole, die deutlich darauf verweisen. Das eigentliche Festtagsgeschehen bleibt ausgeklammert; es sind nicht die üblichen freudestrahlenden Gesichter, Paraden und Feuerwerke zu sehen, vielmehr gerät das Geschehen an den Rändern des Festes in den Kamerablick.

Žertva večernjaja gliedert sich in zwei Teile: Im ersten Teil wird aus marginalen Kamerapositionen das gesellschaftliche Ritual des Salutschießens als elementa-

4 Zum Begriff der „utopischen Sensibilität“ vgl. die Untersuchung über den Zusammenhang von Unterhaltung und Utopie in populären Filmgenres: Dyer, Richard: *Entertainment and Utopia*. In: Altman, Rick (Hg.): *Genre: The Musical*. London 1981, S. 175–189, besonders S. 177.

rer Vorgang von Laden, Kommando, Abfeuern der Salven und schließlich des Zu-Boden-Fallens der leeren Hülsen in mehrfach sich mit rhythmischen Variationen wiederholenden Einstellungen skizziert; der zweite, längere Hauptteil konzentriert sich in Bildern, die an die Ästhetik eines Filmpioniers wie Lumière erinnern, auf die Darstellung der Menschenmenge, die nach dem Ende der Festveranstaltung in außerordentlich langsamer Bewegung von unbestimmter Energie an der Kamera vorbei über den Nevskij Prospekt strömt (→ Abb. 1). Zuweilen scheint sich die Menge auf die Zuschauer zuzubewegen, dann wieder scheint sie zu verharren.⁵



Abb. 1: *Žertva Večernaja*

Die Isolierung des Festtagschronotopon von einer Geschichte eröffnet den Blick auf die körperliche Dimension von Handlungen jenseits ihres ideologischen Sinns im gesellschaftlichen Ritual. Zwei verschiedene Kollektivkörper werden einander gegenübergestellt: die mechanischen Bewegungen der Soldaten und die von triebhaften Instinkten geleitete Menschenmenge, die nicht – wie es

5 Vgl. Popov, Dmitrij: *Kosmičeskij rakurs*. In: Arkus, Ljubov' (Hg): *Sokurov*. St. Petersburg 1994, S. 125–128, insbesondere S. 127. Popov verweist auf die Tradition der Filmpioniere in der Darstellung der Menschenmenge, die nach Ansicht Siegfried Kracauers eine Größe sei, die sich selbst genüge.

der Konvention sowjetischer Festtagsdarstellung entsprechen würde – in synchronisierten Bewegungen zu einem dekorativen Ornament arrangiert ist.⁶

Lange statische Einstellungen von entgegengesetzten, jedoch gleich hohen Blickpunkten gehen in Überblendungen über. Indem Sokurov diese totalen Einstellungen der Masse mit kürzeren mittleren und nahen Einstellungen, die einzelne Personen, Gesichter und Gesten einfangen, montiert, wird eine Spannung zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven erzeugt. In einer Zeit am Ende der Ideologie wird das Verhältnis von Einzelkörper und Körper der Masse erforscht.⁷

Die Filmbilder schweigen

In der Auseinandersetzung mit einer hypertrophen Verbalisierung des Films in der ideologischen Kultur – die etwa auch darin ihren Ausdruck findet, daß in der Sowjetunion die Drehbücher, die literarischen Vorlagen weit intensiver zensiert wurden als die filmischen Umsetzungen – führt die Reduzierung der Textdimension in *Sovetskaja elegija* (*Sowjetische Elegie*, 1989), einem filmischen Porträt Boris Nikolaevič El'cins, bis zur Auslöschung der menschlichen Rede im Schweigen der Filmbilder. Sokurov nimmt dem Politiker sein eigentliches Artikulationsmittel, die verbale Rhetorik, und stellt ihn in eine Zone der Stille.⁸

Durch den weitgehenden Verzicht auf die Sprache wird in wiederum extrem langen Einstellungen ein Raum für die Wahrnehmung der körperlichen Dimension der Darstellung eröffnet. Der Kommentar aus dem Off beschränkt sich auf wenige informative Sätze, er enthält keine Hinweise auf die Parteikarriere des Porträtierten. Die visuellen Zeichen für seinen hohen Status bilden lediglich den Hintergrund für die Präsentation elementarer Situationen bzw. Handlungen. So begleitet etwa die Kamera den langen Gang El'cins von seinem Büro über endlose Korridore aus dem Gebäude hinaus zu seinem Wagen und beobachtet den Vorgang des Gehens als solchen. In Umkehrung des ideologischen Prinzips verdrängt die Anschauung das Wort: Jenseits der Zeichen geraten De-

6 Vgl. Jampol'skij, Michail: Istina tela. In: Ebd., S. 165–167. Jampol'skij betrachtet in der Nachfolge Michel Foucaults an Beispielen aus Sokurovs Oeuvre Machtbeziehungen in der Dimension von körperlichen Beziehungen im Alltag.

7 Zum Verhältnis von Einzelnem und Masse vgl. Savel'ev, Dmitij: „Saljut“ – „Žertva večernjaja“. In: Ebd., S. 97–98.

8 Vgl. dazu Sokurovs filmisches Porträt von Vytautas Landsbergis in *Prostaja elegija* (*Einfache Elegie*, 1990). Auch Landsbergis schweigt und spielt auf dem Klavier in seinem Dienstzimmer ein Präludium von M. Čurlenis.

tails, zufällige Momente, Unvorsehbarkeiten der physisch-materiellen Realität in den Blick, jenseits der Worte werden Geräusche, Klänge und Töne hörbar.

In seiner Datscha wird El'cin zurückgezogen, von seiner politischen Umgebung isoliert, gewissermaßen als Privatmensch vor dem Fernsehgerät gezeigt. Auf dem Bildschirm ist Michail Gorbacëv, sein damaliger Kontrahent, zu sehen, wie er vor einer Parteiversammlung eine Rede hält, die jedoch nicht zu verstehen ist, da der Ton zurückgenommen, leisegeschaltet ist. Die politische Botschaft wird gelöscht, genauer gesagt überlagert von den Geräuschen des Datschenalltags (Schritten, Klirren und Klappern von Geschirr u. ä.) sowie von einem „leeren“ Ätherrauschen, einem Geräuscheffekt, der sich ergibt, wenn ein Empfangsgerät eingeschaltet ist. In der folgenden überlangen Einstellung – der Blick durch ein Fenster von außen läßt sie zudem wie ein gerahmtes Bild erscheinen – sitzt El'cin in einer nachdenklichen Pose schweigend und bewegungslos vor einem Mikrofon. Es entsteht der Eindruck einer Pause im Strom der Informationen. Die Kamera fährt in einem langsamen Zoom bis zur Großaufnahme an sein Gesicht heran. Die Aufnahme bleibt quälend lange stehen, fixiert seine Gesichtszüge, friert die Pose ein und läßt sie erstarren. Jenseits verbal artikulierter Textklischees der politischen Rede wird die Realität des Körpers inszenatorisch entblößt.

Während in den historisch-biographischen Filmen der Sowjetzeit die politischen Führer – man denke an die filmischen Lenin- und Stalinporträts – als Verkörperungen des historischen Prozesses erscheinen, wird bei Sokurov durch das Schweigen der Bilder diese mythische Verschmelzung von Tatsächlichem und Idealem, von bestehenden Verhältnissen und utopischem Ziel problematisiert und auf diese Weise das Verhältnis von ideologischen Konzepten zur körperlich-materiellen Realität reflektiert.

Die „schweigenden“ Sequenzen lassen sich auch in der langen Tradition einer negativen Semiotik interpretieren. Für Rußland hatte diese seit dem Mittelalter eine besondere Bedeutung in der auf Dionysios Areopagita zurückgehenden „verneinenden“ oder „apophatischen“ Theologie, die die Fähigkeit der Sprache, das göttliche Wesen zu erfassen, in Zweifel zieht.⁹ Auch wenn dieses Denken säkularisiert ist, so geht es doch auch hier darum zu demonstrieren, daß die Sprache ihren Gegenstand – in diesem Zusammenhang die körperlich-materielle Realität – immer wieder nur verfehlen kann.

9 Einen Hinweis auf die Tradition der negativen Theologie bei Sokurov gibt Listov, Viktor: Dokumental'nyj Sokurov. In: *Iskusstvo kino* 9 (1991), S. 66–74, hier S. 74.

Und noch eine weitere Interpretationstradition bietet sich an. El'cins nachdenkliche Pose des in die Hand gestützten Kopfes, die reduzierte Figurenbewegung und das Erstarren der Bilder verweisen auf die Ikonographie der „saturnischen“ Melancholie, die sich mit Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* von 1514 herausgebildet hat. Das Bedeutungsfeld der melancholischen Gestik wurde von Erwin Panofsky und Fritz Saxl grundlegend beschrieben:

Wir haben es hier mit einer uralten Ausdrucksgeste zu tun, die in ihrer wesentlichen Bedeutung – als Geste der Trauer – schon auf ägyptischen Reliefs begegnet. Daneben bedeutet sie auch Müdigkeit und schöpferisches Denken. Und in dieser dreifachen Bedeutung war sie für die Darstellung der saturnischen Melancholie, die Trübsinn, Erschöpfung und Denken in einem ist, geradezu prädestiniert.¹⁰

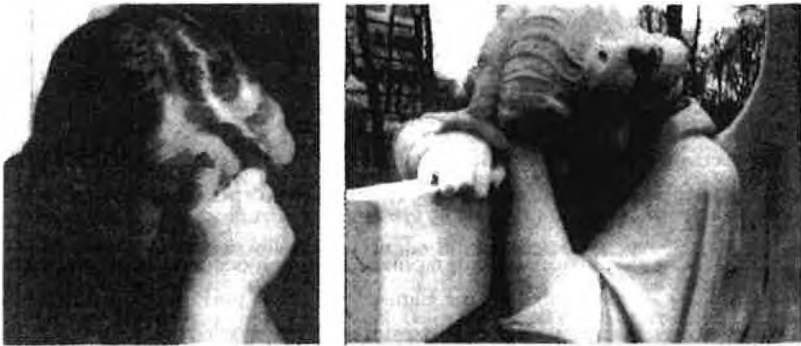


Abb. 2: *Sovetskaja elegija*

Die Stimmung von Trauer, Schwermut und Wehklage wird nicht nur durch den Titel *Sovetskaja elegija* vorgegeben. Die letzte erstarrende Einstellung des dasitzenden El'cin¹¹ reimt sich mit der Grabsteinskulptur eines Engels, der ebenfalls in melancholischer Pose das Haupt in die Hand gesenkt hat, aus der Anfangssequenz des Films (→ Abb. 2), in der sich die Kamera in einem langsamen Schwenk über einen alten, verwilderten, mit Pflanzen überwucherten Friedhof bewegt. Der Engel aus vorrevolutionären Zeiten befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft des fünfzackigen Sowjetsterns. Ein Kuckucksruf erinnert an den

10 Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Dürers „Melencolia I“*. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923, S. 57.

11 Vgl. Jampol'skij, Michail: *Travma molčanija*. In: Arkus: *Sokurov*, S. 153–154. Jampol'skij interpretiert die überlangen, erstarrenden und somit Denkmälern gleichenden Einstellungen psychoanalytisch als Zeichen traumatischer Szenen und sieht in ihnen ein hysterisches Symptom der spätsowjetischen Gesellschaft.

ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Das „memento mori“ zieht sich wie ein Leitmotiv durch die filmische Meditation über die Vergänglichkeit und Begrenztheit des physischen Daseins und die Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens nach Vollkommenheit. Der melancholische Blick auf die Geschichte, die ebenfalls als ein Prozeß des Verfalls erscheint, ist ein pessimistischer.

Die Filmbilder stehen still

Neben der Reduzierung der Textdimension im Schweigen der Filmbilder findet bei Sokurov auch eine Reduzierung der Bewegung im Zum-Stillstand-Kommen der Bilder statt, wodurch die medialen Möglichkeiten des Films geradezu konkurrenzlos werden. Gilles Deleuze hat den Film als Medium ganz dezidiert durch das Bewegungs-Bild definiert:

Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung.¹²

Beim Film entsteht aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinanderfolgenden Momentaufnahmen im Prozeß der Projektion der Eindruck von Bewegung, gewissermaßen als virtuelles Zwischenbild zwischen zwei phasenverschobenen bewegungslosen Einzelbildern.¹³

Während Sergej Ėjzenštejn diesen Effekt in seinen frühen Experimenten sogar dazu nutzte, die Illusion des Erwachens und Sich-Aufbäumens eines steinernen Löwen zu erzeugen, indem er drei, in ihren Konturen nicht-übereinstimmende Einzelbilder von Statuen nacheinander montierte¹⁴, gibt es in Sokurovs Oeuvre Sequenzen, in denen dieser filmische Bewegungseffekt aus den Zwischenbildern zugunsten der Herausstellung des erstarrten Moments in der Photographie eliminiert ist.¹⁵ Dies wird dadurch erreicht, daß die Differenz aus den sich

12 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M. 1989, S. 15.

13 Vgl. Paech, Joachim: Das Bild zwischen den Bildern. In: Ders. (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 163–178.

14 Vgl. dazu Sergej Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form [1929]. In: Ders.: *Schriften*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. München 1975, Bd. 3, S. 200–241.

15 Zum filmischen Einsatz von Photographien bei Sokurov vgl. Kovalov, Oleg: *Ėlegija iz Rossii*. In: Arkus: *Sokurov*, S. 295–297. Photomaterialien nehmen in Sokurovs Zyklus der Elegien insgesamt einen großen Raum ein. In der *Ėlegija iz Rossii (Elegie aus Rußland, 1993)* wird etwa aus dem riesigen Nachlaß des Photoklassikers Maksim Dmitriev ein Bild des vergangenen Rußland kom-

wiederholenden Bildern gelöscht wird und die „leeren Zwischenbilder“ zu Rahmen werden, die die Photographien von ihrer Umgebung isolieren und ihnen eine auratische Dimension verleihen, auch wenn die Bilder ihren technischen Charakter nicht verleugnen können.¹⁶

Sovetskaja elegija entfaltet in einer Serie von Überblendungen gleichartiger, in ihren Konturen ähnlicher Einzelphotographien, zwischen denen sich keine kinetische Energie aus irgendwelchen figurativen Spannungsverhältnissen bilden kann, eine Porträtgalerie politischer Akteure verschiedener Generationen. Die Serie beginnt mit Lenin und endet auch mit ihm, dazwischen werden nur teilweise in chronologischer Ordnung 120 Porträts aneinander gereiht. Es handelt sich um Persönlichkeiten, die in der sowjetischen Geschichte ganz unterschiedliche Positionen eingenommen haben, Revolutionäre stehen neben Bürokraten, Täter neben Opfern, bekannte neben unbekannt gebliebenen Gesichtern.¹⁷ Die Entstehung eines Eindrucks von Zeitlosigkeit durch die Aufhebung der linearen Abfolge wird noch dadurch verstärkt, daß im Ton aus dem Off wie in der Liturgie einer säkularen Totenfeier die Namen der Porträtierten verlesen werden.

Die mortifizierende Bildform der Photographie tritt in ein paradoxales Verhältnis zum späteren schnellen Medium des Films, das erst die Darstellung von Bewegung und zeitlichem Ablauf möglich machte. Im filmischen Kontext führt die Verwendung des älteren Mediums der Photographie zu einer besonderen Intensität in der Imagination des Todes:

Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft.¹⁸

poniert: „Die Kinovorstellung beginnt einer Diaschau aus der ‚laterna magica‘ zu ähneln“ («киносеанс начинает походить на просмотр диапозитивов волшебного фонаря», S. 296).

16 Zur Auratisierung durch Rahmenbildung vgl. die Interpretation von André Bazins Unterscheidung „cache“ vs. „cadre“ durch Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 32: „Greifen wir auf die Alternative Bazins von Kasch (cache) und Kader (cadre) zurück: In einem Fall wirkt das Bildfeld (cadre) als eine bewegliche Maske (cache), der zufolge jedes Ensemble sich in ein umfassenderes homogenes Ensemble verlängert; im anderen Fall wie ein Rahmen (cadre) in der Malerei, der ein System isoliert und die Umgebung neutralisiert.“

17 Vgl. die aufschlußreiche Analyse bei Turovskaja, Maja: *Sovetskaja elegija*. In: Arkus: *Sokurov*, S. 149–151, hier S. 150.

18 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a. M. 1989, S. 106.

Die Filmbilder werden Malerei

Im Medium des Films unternimmt Sokurov weiterhin den Versuch, die Technizität der eigenen Bilder zu hintergehen und die im industriellen Maschinenzeitalter entwickelten Verfahren zu unterlaufen. Durch die Schaffung besonderer optischer Bedingungen, unter denen ein Objekt aufgenommen wird, kann auch in den technischen Medien ein malerischer Effekt erzeugt werden. Dabei spielen die Wahl des Aufnahme standpunkts, Beleuchtung, Tiefenschärfe, die Bearbeitung der filmischen Trägerschicht, Manipulationen an der Kameraoptik durch Linsen und Filter, das Verhältnis von Fläche und Raum sowie das Format eine entscheidende Rolle.¹⁹

Vor allem in seinem Film *Mat' i syn* (*Mutter und Sohn*), der 1997 auf der „documenta“ in Kassel Premiere hatte, sucht Sokurov nach Techniken, die eine Ähnlichkeit zu malerischen Verfahren aufweisen. Wie beim traditionellen Bild der Malerei akzentuiert er auch im filmischen Medium die subjektive Handschrift des Künstlers, seinen transformierenden Eingriff im Prozeß der malerischen bzw. graphischen Formgebung. Die technischen Bilder aus der Kamera, Hervorbringungen eines mechanisch funktionierenden Apparats, verwandelt Sokurov den vor-technischen, handwerklichen, handgemachten Bildern der Malerei an²⁰, indem er zum Beispiel die Kameralinse mit Pinsel, Farbe oder anderen malerischen Mitteln bearbeitet, was er selbst in seinen Kommentaren zu *Mat' i syn* beschreibt:

Ich habe sehr einfache technische Mittel benutzt. Wir haben eine besondere Optik eingesetzt, aber auch die Linse selbst mit einfachen Werkzeugen bearbeitet wie Pinsel, Farbe und ähnliches – also Werkzeuge, die aus der Malerei kommen. Von da kommen auch die besonderen Forderungen an die Komposition. Es wurde sehr viel, sehr genau, sehr vorsichtig an der Komposition jedes einzelnen Bildes gearbeitet – so wie man einen Edelstein bearbeitet, Millimeter für Millimeter, behutsam und liebevoll.²¹

19 Zum Verhältnis von Malerei und Film allgemein vgl. Peters, Jan Marie: Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films. In: Paech, Joachim (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste*, S. 40–49.

20 Zum Verhältnis von Malerei und Film bei Aleksandr Sokurov vgl. Schmitz, Norbert M.: Die Ruinen der Moderne. In: *der Schnitt* 3 (1997), S. 12-13: „Das eigentlich Interessante an der Begegnung von Malerei und Film ist hier nicht der Sprung über die technischen Grenzen hinweg, sondern die simultane Konfrontation ästhetischer Ungleichzeitigkeiten.“ (S. 12)

21 *Mutter und Sohn. Ein Film von Aleksandr Sokurov*. Presseheft. o. O., o. J., o. S.

Das Technische des Mediums Film wird durch die Imitation einer natürlichen Wahrnehmung aufgehoben. Sokurov versteht die Kamera nicht als mechanisches Reproduktionsinstrument, das quasi-physische Abdrücke der äußeren Realität aufzeichnet, sondern orientiert sich bei ihrem Einsatz an der Wahrnehmungsperspektive des menschlichen Auges. Die erforschende Durchdringung der Wirklichkeit durch die technische Apparatur wird zugunsten des traditionellen künstlerischen Ideals eines kontemplativen Blicks zurückgenommen.

In der Übertragungssituation zwischen den Medien Malerei und Film reflektiert Sokurov insbesondere das Verhältnis von Fläche und Raum:

Es ist einfach der erste Film [*Mat' i syn* – S. H.], in dem ich Einfluß genommen habe auf die Entwicklung der Farbe wie auf die Entwicklung des Raumes. Ich wollte keine dreidimensionalen Räume schaffen, sondern eine Fläche, ein Bild. Letztendlich wollte ich einmal ehrlich sein und sagen: die Filmkunst lügt, wenn sie deklariert, sie könne einen dreidimensionalen Raum, einen Umfang erschaffen. Ein dreidimensionaler Raum auf der Leinwand ist einfach unerreichbar.²²

Diese theoretische Einsicht hat ihre Auswirkungen in der künstlerischen Praxis. Durch die Verwendung einer besonderen Optik wird das Volumen des Raums zusammengepreßt, und im Filmbild entsteht der simulative Effekt einer malerischen Oberflächenfaktor. In *Mat' i syn* finden sich seltsam flächig anmutende Aufnahmen. Die damit verbundene ungewöhnliche, extrem verzerrende Perspektivik führt zu einer Entdifferenzierung von Figur und Hintergrund, zu ei-

22 Ebd. – vgl. dazu weiter Sokurov, Aleksandr: *Izobraženie i montaž (Besedu vedet Dmitrij Savel'ev)*. In: *Iskusstvo kino* 12 (1997), S. 110–123, hier S. 113:

„Das erste, woran ich denke: wie kann ich den Raum, der von vier Ecken begrenzt ist, in eine Fläche verwandeln. Mich interessiert die Flächigkeit und nicht das Volumen des Raums. Aber wenn ich jemand bin, der nicht aufhört, künstlerische Darstellungsverfahren zu studieren, und gespannt verfolgt, wie sich das professionelle Bewußtsein des Malers entwickelt, dann muß ich in erster Linie die Aufmerksamkeit auf die 'Tiefe der Fläche' richten. Im wesentlichen muß ich alles in eine Fläche verwandeln, und bereits mit der Fläche arbeite ich wie mit einem künstlerischen Fundament.“

«Первое, о чем я думаю: как пространство, ограниченное четырьмя углами, превратить в плоскость. Меня интересует плоскостная, а не объемная характеристика пространства. Но если я считаю себя человеком, который продолжает учиться изображению и напряженно следить за тем, как развивается профессиональное сознание живописца, то я должен в первую очередь обратить внимание на глубину плоскости. По сути, я все должен превратить в плоскость и уже с плоскостью, как с художественным фундаментом работаю.»

ner Auflösung der Konturen zwischen dem menschlichen Körper und seiner Umgebung. Im Prozeß des Sterbens wird der Körper zu einem organischen Bestandteil der Natur. Die faltige Haut der Mutter ist in der Textur einer filmischen Nahaufnahme mit der zerfurchten Oberfläche eines Baumstamms verwoben. Die Problematik des Todes wird auf diese Weise in einer weiteren Dimension der Darstellung als Übergang der körperlichen Gegenständlichkeit in die Sphäre optischer Illusion reflektiert. Mit dem Tod geht die menschliche Figur in dem umgebenden Landschaftsraum auf und wird zum Farbfleck in einem Muster aus Licht und Schatten. Die sterbliche Realität erscheint dabei in einen ästhetischen Ewigkeitswert verwandelt.²³ Der Film *Mat' i syn* entwickelt sich aus der Spannung zwischen der Taktilität einer simulierten Faktur und der Abstraktion der visuellen Repräsentation, aus der Spannung zwischen Tastbild und Sehbild, wie sie Heinrich Wölfflin bei seiner Bestimmung des Malerischen beschrieben hat:

Das einheitliche Sehen ist natürlich an eine gewisse Distanz gebunden. Distanz bedingt aber, daß das körperlich Runde mehr und mehr flach wird in der Erscheinung. Wo die Tastempfindungen auslöschen, wo nur noch helle und dunkle Töne nebeneinanderliegend wahrgenommen werden, da ist der malerischen Darstellung der Boden bereitet.²⁴

Die asketische Geschichte von *Mat' i syn* – ein junger Mann begleitet pflegend in einem Landhaus seine sterbende Mutter – ist in wenigen Einstellungen wie in filmischen Gemälden kondensiert²⁵, deren Atmosphäre von einer aufwendig im Dolby-Stereoton-Verfahren produzierten minimalistischen Tonspur aus Windgeräuschen, Vogelgezwitscher, leiser Musik und geflüsterten Gesprächsfetzen geprägt ist.²⁶ Die Manipulationen an dem kranken Körper, die Prozeduren der

23 Vgl. Iampolski, Mikhail: Representation – Mimicry – Death: The Latest Films of Alexander Sokurov. In: Beumers, Birgit (Hg): *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, New York 1999, S. 127–143.

24 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel (10. Aufl.) 1948, S. 36.

25 Vgl. Bohn, Anna: Pinsel und Leinwand. Aleksandr Sokurovs gemalte Landschaften in „Mutter und Sohn“. In: *Der Schnitt* 3 (1997), S. 16.

26 Vgl. dazu Sokurovs Statement: „On 'Mother and Son' I was using Dolby sound, but I don't like it because it's commercial. We had to fight the technicians because they always wanted the sound to be louder. I told them, no, it must be softer, softer. Sound is a very important part of my work. I try to arrange my work so the film is a work on two levels. So 'Mother and Son' is two different pictures – one a visual film, the other a sound film. They ought to be able to exist apart from each other. If you listen to the sound on the film, it should be enough on its own.“

Berührung bei der Pflege (Kämmen, Füttern, die tröstende Umarmung) bestimmen das Verhältnis des Sohnes zur Mutter. Müdigkeit, Schlaf, Versunkenheit, der nahende Tod sind wiederum Elemente einer melancholischen Darstellung des Menschen. Die letzten Spuren von Bewegung verweisen auf die Bewegungslosigkeit: die Erstarrung im Tod.



Abb. 3: *Mat' i syn*: „umgekehrte Pietà“

Ian Christie entdeckt in seiner Analyse des Films die Ikonographie einer „umgekehrten Pietà“ – wenn der Sohn seine Mutter auf den Armen durch den Garten trägt (→ Abb. 4) –, oder er legt nahe, die letzte Kommunion mit der Natur – wenn der Sohn seine Mutter an einen Birkenstamm lehnt – als Allegorie der „Mutter Rußland“ zu deuten.²⁷ Solche Einzelbildreferenzen können besonders deutlich werden, da der filmische Parameter der Einstellungslänge über die bedeutungskonstitutive Potenz der Montage dominiert. Das traditionelle Medium der bildenden Kunst dient Sokurov als

Reservoir, aus dem er Anregungen für Bildmotive, für die Komposition der Einstellung sowie für die Perspektiv-, Licht- und Farbgestaltung gewinnt. Zur Vorbereitung der Filmaufnahmen von *Mat' i syn* hat er gemeinsam mit seinem Kameramann, Aleksej Fedorov, verschiedene Museen besucht, um die Traditio-

Zitiert nach: Christie, Ian: Returning to zero. In: *Sight and Sound*. Bd. 8:4 (1998), S. 14–17, hier S. 16.

²⁷ Ebd., S. 17.

nen der russischen und europäischen Landschaftsmalerei zu studieren. Als Inspirationsquelle nennt Sokurov selbst vor allem Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1808/10), ein romantisches Gemälde, das im Sinne einer Metaphysik der Absenz den Menschen in seiner Geringfügigkeit vor der überwältigenden Größe und Unermesslichkeit der Natur geradezu verschwinden läßt: „Der dramaturgische Kontext dieses Gemäldes stimmt mit dem meines Filmes absolut überein.“²⁸

Aus einer filmhistorischen Betrachtungsperspektive können Sokurovs Filme jedoch auch vor dem Hintergrund des internationalen Avantgardefilms der sechziger und siebziger Jahre gesehen werden. Als eine Traditionslinie erscheint dann die Schule des strukturalistischen Films, der mit äußerst reduzierten filmischen Ausdrucksformen die Möglichkeiten des eigenen Mediums reflektierte. Michael Snows *Wavelength* (1967) etwa besteht aus einer 45 Minuten langen, von einem ansteigenden Sinuston begleiteten Zoombewegung in einem meist leeren Zimmer, bis schließlich ein Photo von Meereswellen auf der gegenüberliegenden Wand das gesamte Bildformat ausfüllt.²⁹ Eine weitere Rezeptionsfolie bieten die Eine-Einstellungsfilm von Andy Warhol, z. B. der berühmte Film *Empire* (1964), der acht Stunden lang das Empire State Building in New York zeigt.³⁰ Während jedoch die Strukturalisten im Film den subjektiven Faktor der Autorenschaft auszuschalten versuchten und die Pop-Artisten nicht nur im Film die Reproduktions- und Serientechniken der Massenkultur nutzten, sondern diese sogar in die bildende Kunst übertrugen, orientiert sich Sokurov umgekehrt auch noch im reproduktiven Medium des Films an den Idealen der traditionellen Malerei, an der Aura des Kunstwerks und der Handschrift des Meisters. Vehement lehnt er die Avantgarde-Kunst als totalitäres Design ab:

Dieses Jahrhundert ist doch eine Zeit, wo die Menschen überzeugt und in der Lage waren, die Kunst den pragmatischen, alltäglichen Zielen unterzuordnen. Das war der erste Schritt weg von der klassischen, der akademischen Kunst. Die Moderne, die Avantgarde, verschiedene Formen dieser Richtung – sie alle sind Kunst, die keine gedankliche Arbeit erfordern. Es ist letztendlich der Weg, der die Kunst auf das Niveau des Designs bringt. Das ist doch die neue Ideologie: Design. Man kann auch sagen, daß es eine eigene Art des Stalinismus ist, eine

28 *Mutter und Sohn*, Presseheft, o. S.

29 Vgl. dazu Scheugl, Hans/Schmidt Jr, Ernst (Hg.): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt a. M. (2 Bände) 1974, S. 851f.

30 Vgl. ebd., S. 1062f, sowie: O'Pray, Michael (Hg.): *Andy Warhol. Film Factory*. London 1989.

totalitäre Kunst, was wir hier sehen [er zeigt auf eine Unzahl von Reproduktionen – zwei Wände voll mit Marilyn Monroes von Andy Warhol]. Das ist eine andere Form des Totalitarismus, eine Form, die sehr viel tiefer geht, viel energischer ist, viel reicher, aber hundertprozentig totalitär und dabei ein Terror des Mittelmaßes.³¹

In seinen Artikeln und Interviews empfiehlt Sokurov mit einem kulturkritischen Pathos die Orientierung an alten Medien als Remedium gegen die negativen Auswirkungen einer aggressiven zeitgenössischen visuellen Kultur der schnellen, flüchtigen Bilder. Seine Position läßt sich jedoch nicht eindeutig als traditionalistisch bewerten. In Sokurovs Ästhetik treffen wir auf eine ganz eigene Mischung aus Traditionalismus und Experiment; man könnte ihn in Anlehnung an eine paradoxe Formulierung, die Hans-Joachim Schlegel für die Charakterisierung der Tarkovskijschen Position fand, als einen „antiavantgardistischen Avantgardisten“³² bezeichnen.

Auf den Geschwindigkeitskult vom Anfang des Jahrhunderts und auf die Beschleunigungseffekte in der Entwicklung der Medien³³ reagiert Sokurov mit dem demonstrativen medialen Anachronismus seiner langsamen und stillen Bildern, auf eine inflationäre Bilderflut im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit mit dem Angebot zu einer meditativ-entspannten Bildrezeption, auf die computererzeugten Spezialeffekte in der Simulationsästhetik des Neuen Hollywood mit einer geradezu körperlichen Behandlung der Filmbilder. Durch die Minimierung des Filmischen (Film > Photo > Malerei) entsteht in seinen Filmen eine Zone der Interferenz, der Wechselbeziehung zwischen alten und neuen Medien, die zu einer Reflexion über den Status des Bildes in der zeitgenössischen Mediengesellschaft herausfordert.

31 *Mutter und Sohn*, Presseheft, o. S.

32 Schlegel, Hans-Joachim: Der antiavantgardistische Avantgardist. In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): *Andrej Tarkowskij*. München 1987, S. 23–42.

33 Zu einer Ästhetik der Beschleunigung vgl. Virilio, Paul: *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. München 1989, insbesondere das Kapitel „Die Dromoskopie“ (S. 133f).