

Hans J. Wulff:

Musik und Bild in Sergej Loznitsas Dokumentarfilm *Segodnja my postroim dom* (*Heute bauen wir ein Haus*, Rußland 1996)

1. Die Verkehrung dokumentarischer Relevanz

Man könnte den Film, den es hier zu behandeln gilt, mit einer Anekdote einleiten. Etwa wie folgt:

Es war einmal, da kamen Marat Magambetwo aus Kasachstan und Sergej Loznitsa aus der Ukraine nach Moskau und begannen, an der russischen Filmhochschule VGIK zu studieren (v.a. bei der georgischen Regisseurin Nana Dschordschadse). Irgendwann blickten sie aus dem Fenster der Wohnung von Magambetow und sahen eine Baustelle. Passend zur Situation ihres eigenen Lebens beschlossen sie, einen Film zu drehen, nannten ihn *Heute bauen wir ein Haus* und fanden einen ganz eigenen Stil und Tonfall, der auf vielen Festivals begeisterte und – neben mehreren anderen Auszeichnungen – die „Goldene Taube“ auf dem Dokumentarfilmfestival in Leipzig und den „Bronzenen Drachen“ auf dem Filmfestival in Krakau (1997) erlangte.

Man könnte die Anekdote erweitern und behaupten, die Dreharbeiten hätten nur einen Tag gedauert (was nicht stimmt, auch wenn das mehrfach ertönende Donnergrollen zeitliche Kontinuität andeutet). Und man könnte die Anekdote auf den komödiantischen Charakter ausdehnen den Films als „Geschichte einer Baustelle, auf der nichts passiert, außer dass nichts passiert“ zusammenfassen (was auch nicht stimmt) und sie auch noch in die nachsowjetische Zeit der Krisen, der Häme und des Spotts einreihen und sie als Geschichte, „wie sie so wohl nur im Osten und in Schilda entstehen konnte“, bezeichnen – und auch dieses stimmt nicht [1].

All dieses beschreibt den Film, ohne seinen Charme und seine listige Dramaturgie zu erfassen und schon gar nicht, das ihm so eigene poetische Programm zu erkennen. Es geht um *Segodnja my postroim dom* (*Heute bauen wir ein Haus*, Russland 1996, Sergej Loznitsa, Marat Magambetov) [2], einen Film, der ohne Worte auskommt, sowohl auf Dialoge oder auf ein Voice-Over verzichtet. Ein „Film der Beobachtung“, könnte man meinen; doch er geht weit über die nackte Registratur dessen, was am Ort des Geschehens passiert, hinaus, etabliert einen eigenen Standpunkt gegenüber dem Geschehen, der sich aus den Interessen löst, die Themen wie einen Hausbau sowohl dokumentarisch-filmisch wie in der Rezeption dominieren.

Es ist nötig, weiter auszuholen und über die Konjunktion dokumentarischen Films und Musik nachzudenken. So verbreitet die Rede vom „kontrapunktischen Gebrauch“ der Musik im Film und insbesondere im Dokumentarfilm auch sein mag, so bunt und vielgestaltig sind die Beispiele, die im Lauf der Geschichte entstanden sind. Der Verzicht auf jede Art von Ton, der nicht als O-Ton gewonnen werden kann, ist nur eine Programmatik, die für ein schmales Zeitfenster der Dokumentarfilmgeschichte über die Produktion von einzelnen Filmen oder einzelnen Filmemachern hinaus gegolten hat – eigentlich hat die Begleitmusik das dokumentarische Arbeiten von Beginn an begleitet. Sei es zur Unterstützung des Lokalkolorits, sei es als Artikulation einer Gegenstimme, sei es als eigene dokumentarische Form der Referenz auf die Zeit und ihre Umstände. Ton und Musik können selbst das Historische aufrufen (so, wie die Weltkriegsaufnahmen in Truffauts *Jules et Jim* (1962) Mobilmachung und das Soundscape des Ersten Weltkrieges repräsentieren).

Segodnja my postroim dom (1996), der erste Film des ukrainischen Dokumentaristen Sergej Loznitsa, den er zusammen mit seinem Freund, dem kasachischen Cutter Marat Magambetov realisierte, geht einen anderen Weg. Schon der Titel *Heute bauen wir ein Haus* benennt das Thema des Films, der in einer nicht weiter benannten Stadt entstand (es ist Moskau, doch ist das kein Thema des Films und nur zu wissen, wenn man die Entstehungsgeschichte kennt). Ein simples Thema, das auf „Arbeit“ verweist, einen Prozess, der Anfang und Ende hat, der in den weiteren Kontext von Planung, Finanzierung usw. verweist. Ein Prozess, der in dem Film kaum eine Rolle spielt, allenfalls im Hintergrund präsent bleibt. Die Prozesshaftigkeit des Hausbaus gibt eine Zeitordnung vor, der die filmische Dramaturgie folgen könnte – vom Aushub der Erde über die

Entstehung des Rohbaus, das Einrüsten der Baustelle, die Errichtung des Dachstuhls und das Decken der Ziegel bis zur endgültigen Fertigstellung des Baus und des Abzugs aller Maschinen und Materialien, die für den Bau nötig waren. Oder – weil es sich beim Haus des Films nicht um einen Neubau, sondern um die Renovierung eines offenbar schon stehenden Hauses handelt – in anderer Auflösung des Geschehens, den Schritten der Erneuerung folgend.

Heute bauen wir ein Haus: Das benennt ein Projekt (und enthält selbst schon einen Stolperstein – wer wollte schon in einem Tag ein ganzes Haus bauen!). *Projekte* sind *Handlungsrahmen* und definieren, was zu tun ist, um realisiert zu werden. Sie stellen das Handeln der Akteure in einen am Zweck orientierten Zusammenhang; die einzelnen Vollzüge sind intentional definierte *Um-zu-Dinge* – man macht Mörtel, um ihn zu vermauern, und man nutzt die Wasserwaage, um Wände im Lot zu halten. Ein Haus zu bauen, gibt eine Zeitordnung vor (erst kommt der Keller und nicht das Dach!) und umfasst auch eine semiotische Transformation – die Zeichnung des Architekten nimmt das Haus vorweg, und alle Bauleitung achtet darauf, dass die Zeichnung als Anleitung für die Arbeiten dient. Projekte haben dazu noch einen Anfang und ein Ende, der Absicht folgt die Realisierung [3].

So naturgewachsen uns diese Ordnung des Handelns erscheint und so sehr sich auch Dokumentarfilme ihr unterwerfen, so sehr weicht *Heute bauen wir ein Haus* davon ab. Er zeigt diverses Tun, und auch die Pläne des Architekten sind manchmal im Bild; der Kran findet seine Erklärung ebenso wie die Gerüste in dem, was sie zur Erreichung des Ziels leisten müssen. Doch vor allem zeigt der Film Pausen der Arbeitenden, scheinbar sinnlose Tätigkeiten, Gespräche, bei denen die Arbeit ruht. Und immer wieder Hunde, die im Durcheinander des Bauvorplatzes herumstreunen. Ein Film, in dem Arbeit am Bau höchstens am Rande einmal vorkommt. Allerdings: am Ende ist das Haus fertig.

Wie lange die Bauarbeiten dauern, bleibt vollständig im Unklaren. Viele Kritiken des Films nehmen das „heute“ des Titels tatsächlich (wie oben schon erwähnt) als Hinweis auf „einen Tag“, eine Annahme, die angesichts des Fortschritts des Baus absurd ist. Immerhin endet der Film damit, dass das Haus mehrstöckig und riesengroß ist und in neuem Glanz im Bild gezeigt wird.

Doch ist die Dauer des Baus nicht einmal ansatzweise Thema des Films – das, was er zeigt, ist von ganz anderem Zuschnitt. Aus der Logik des Bauprozesses mag sich ein Schema der *relevanten Phasen* und der *signifikanten Übergänge* von einer Phase in die nächste ergeben (einschließlich der Feiern, die die Übergänge markieren). Loznitsa folgt dem Schema nicht. Und auch die Musik des Films ist nicht dem so plausibel und naheliegenden Schema verpflichtet, sondern akzentuiert anderes. Kein Dokumentarfilm kann darauf verzichten, den Prozesscharakter des Vorfilmischen und dessen Zeitordnung zu reflektieren (und meistens auch: zu repräsentieren). Die äußere Zeitordnung selbst gibt eine dramatische Struktur, ein Fortschrittsmoment, das in den Übergängen kulminiert; dementsprechend liegt auch nahe, der Darstellung des Geschehens einen *akzelerativen Rhythmus* einzupflanzen, eine Beschleunigung und dramatische Zuspitzung, die auf *Höhepunkte* hinausläuft.

Loznitsa verfährt anders. Er verhält sich sozusagen *anti-prozessual* und *anti-dramatisch*. Schon die Auswahl der Aufnahmen, die den Hausbau folgen, löst sich konsequent vom Fortschritt des Baus. Sein Thema werden die Phasen der Nicht-Arbeit, die Pausen, die Unterbrechungen des Essens und Szenen, die zwar an der Baustelle angesiedelt sind, die aber mit dem Bau-Projekt nichts (oder nur mittelbar) zu tun haben. Das Nebensächliche wird zu einer Art *Inversion* der vom Titel ableitbaren Szenen der Arbeit und des Fortschritts. Es entsteht eine Dramaturgie des Nicht-Vorgehens des Projekts, eine radikale Veränderung des Gesichtspunkts der *Relevanz*, der den Blick auf das Haus organisiert. Am Rande sei vermerkt, dass das Programm, dem der Film folgt, auch eine Kritik an der erwartbaren (und im Kontext der Sowjetunion wohl auch üblichen) Konzentration auf das Projekt, des damit einhergehenden Pathos des Gelingens und der Heroisierung der Arbeitenden (die auch musikalisch herausgestellt werden können) sowie der finalen Vollendung des Hausbaus darstellt.

Das Moment der *Arbeit*, der menschlichen Beteiligung an der Produktion der Objekte, tritt bei einem solchen Vorgehen in den Hintergrund und wird zu einer kontingenten Bedingung, nicht aber zum eigentlichen Thema. Auch Loznitsa zeigt nicht Arbeit, spart auch sie weitgehend aus. Es sind die Phasen zwischen den Phasen der Arbeit. Das bleibt immer klar, weshalb die Arbeit und die Bemühung wie eine Leerstelle zwischen den Szenen, die der Film zeigt, immer zu ergänzen ist.

So faszinierend diese *Umkehrung der Relevanzkriterien*, denen die Auswahl der Szenen gehorcht, als dramaturgische Entscheidung ist, so sehr hat sie eine ganze Reihe von Rezensenten dazu verleitet, den Film als Parabel auf das postsowjetische Rußland auszulegen. Auf der Homepage des *East European Film Bulletins* [4] wird der Film in Verbindung gebracht mit der ökonomischen Krise, die das Land nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion erfasst hatte und vor allem in der Bauindustrie Wirkung zeigte – die Baustelle sei fast leer, die Arbeiter alt, der Baufortschritt schleppend; zudem kämen veraltete Gerätschaften zum Einsatz. Das Komische des Films würde erst durch Ton und Musik in den Film importiert. Geradezu gegensinnig heißt es auf der Homepage des Linzer Festivals *Crossing Europe* [5], der Film sei ein „filmischer Entwurf über die Freuden der Baustellenarbeit und [...] gleichzeitig ein süffisanter Kommentar über die Makel der [in Rußland] aufblühenden Baubranche“. Manchmal wird ein nochmals anderer Akzent gesetzt und sogar auf die im Film ausgestellten Arbeitstugenden aller Russen ausgegriffen; im Katalog der 1997er Katalogs des Leipziger Festivals heißt es, der Film locke den Zuschauer auf die „falsche Fährte“ – auf jene des „Klischees vom trägen russischen Menschen“.

Die Sehnsucht der Kritik nach dem *tieferen Sinn* eines Films wie *Heute bauen wir ein Haus* scheint ungebrochen, und der Krisenkontext des Rußlands der 1990er bildet einen probaten Hintergrund, auf dem sich „textueller und kommunikativer Sinn“ ausrechnen lässt. Und doch setzen sich alle diese Äußerungen über die *poetischen Qualitäten* des Films hinweg, unterstellen ihm eine kritische, satirische oder auch nur dokumentarische Intention, die es zu befragen gilt. In diesem Sinne heißt es in einem Programm des *Harvard Film Archive* (2014):

Free of any kind of voice over or explanatory devices, Loznitsa's short documentaries are instead pure cinematic poems whose subtle arguments are made through careful montage and arresting imagery which captures both the quickening pulse of Russia in the midst of the profound political and socio-cultural transition, and the deeper echoing rhythms of history. The lyricism and lasting melancholy of Loznitsa's early films define a different, subtler mode of political cinema... [6]

Einen anderen Blick also auf Filme wie *Heute bauen wir ein Haus* gewinnen [7], nicht unter Vorgabe eines dominant dokumentarisch-realtätsverbundenen Dokumentarismus, sondern mit Blick auf die Herausarbeitung von ästhetischen Strukturen des Alltäglichen, gestützt auf Bild und Rhythmus, auf Ton und Musik mehr als auf das Nur-Inhaltliche; und nicht auflösbar in einer Rhetorik der Präsentation von Realia.

2. Bilder, Soundscapes und Von Uni- und Polysonanz

Also einen anderen, nicht am Inhaltlichen festgemachten Standpunkt finden. Loznitsa äußerte in einem Interview:

Ich bestehe darauf, dass jeder Dokumentarfilm ein Kunstwerk ist, mit künstlerischen Mitteln konstruiert nach den Regeln der Kunst, und insofern eine absolute Fiktion darstellt, wenngleich unter Verwendung dokumentarischen Materials. Dokumentarfilme bilden keine Bestätigung dessen, was wirklich geschehen ist, obwohl sie Elemente dieser Wirklichkeit in sich tragen. Das gilt im Übrigen für jeden Film. Es beginnt bei der Auswahl des Materials, die einen fiktionalen Akt konstituiert. In diesem Sinne ist das dokumentarische Kino sehr listig. Es prätendiert darauf, ein Abbild der Wirklichkeit zu sein, ist es aber nie [8].

Es ist produktiv, Loznitsas Rede vom „fiktionalen Akt“ ernst zu nehmen. Er lokalisiert den *Akt* schon in der Zuwendung zum Vorgefundenen. Gemeint ist der Übergang vom nur-registrierenden Blick zu einem anderen, der die besonderen ästhetischen Qualitäten des Gesehenen registriert – als ein Blick, der sich des Blickens

bewusst ist [9]. Loznitsa bedient in seinen frühen Filmen selbst die Kamera. Und die Aufnahmen versammeln sich unter einem deutlich ausgeprägten Gespür für das Komödiantische, manchmal gar Groteske des Vorgefundenen.

Neben den Pausen der Arbeit und wenigen Bildern, die tatsächlich Arbeitende zeigen (darunter eine füllige Maurerin, die ein Mauerstück verputzt), sind es *Nebenszenen* des Arbeitens, die der Film registriert – Baubesprechungen (deren Detailsinn verborgen bleibt), Aufräumarbeiten, Transport von Baumaterialien, immer wieder Aufnahmen der Arbeit eines Kranes, der auf der Baustelle steht. Sieht man Arbeitende, so tun sie Dinge, deren Sinn oft verborgen ist (wie ein Mann, der Bohlen von einer Stelle zur anderen trägt, ein paar Bilder weiter von der anderen zur einen zurückbringt), die von ausgesetzter Langsamkeit und vom Ungeschick gezeichnet sind (wie die Bemühungen eines Mannes, der einen Korb, in dem Materialien auf das Dach transportiert werden, von einer Stelle zur anderen zu rollen), oder die an die Grenzen des Slapsticks geraten (wie die Bilder eines Mannes, der Bohlen vom Gerüst holt und sie vorher so umdreht, dass er mit Garantie unter die Staubwolke gerät, die er dabei aufwirbelt). Es sind vor allem die Hilfskräfte, deren Tätigkeiten der Film verfolgt, nicht die Verantwortlichen wie Architekten, Bauleiter, Maurer etc. Eine Ausnahme ist die Kranführerin, die man in ihrem Fahrersitz an der Spitze des Krans sieht; ihre längste Szene zeigt sie allerdings gar nicht im Führerhaus, sondern wie sie die endlos erscheinende Leiter zum Führerhaus erklimmt.

Manchmal sind es gar Szenen, die mit dem Bau selbst nichts zu tun haben – wie etwa Bilder von Hunden, die im Regen auf dem Vorplatz herumstreunen (während die Arbeit offensichtlich ruht).

Das Verfahren trägt gewisse Züge eines spartanischen Umgangs mit den Möglichkeiten der visuellen Auflösung und Dynamisierung dessen, was zu sehen ist. Loznitsa behauptete in mehreren Interviews, dass Magambetov und er die Kamera ans Fenster gestellt und eine Baustelle aufgezeichnet hätten – basierend auf der Annahme, dass es „eine der besten Methoden, die Sprache des Kinos zu erlernen, nicht die Konstruktion einer eigenen Welt [...], sondern die Beschäftigung mit seiner unmittelbaren Umgebung [sei], indem man eine Kamera nimmt, dreht, ausprobiert“ [10]. Ein Bekenntnis also zu einer *rigorosen Beobachtung* als Zugang zum äußeren Geschehen, so reduziert wie möglich, ohne eine Chance zu haben, durch die Anwesenheit des Filmteams oder der Kamera das Geschehen zu beeinflussen. Die Behauptung stimmt allerdings nicht ganz, nicht alle Aufnahmen sind aus der einheitlichen Perspektive des Fensters aufgenommen.

Es ist gerade der Minimalismus des Verfahrens, der dem Film Kontur gibt und der die Grundlage für eine *Rhythmisierung* abgibt, in der die Musik eine entscheidende Rolle spielt. O-Ton, die erste Aufnahme des Films nach der Titeltafel: der Donner eines Gewitters, Aufblende auf dunkle Wolken / eine Pfütze, Regentropfen kräuseln die Wasseroberfläche / ausschnittshafter Blick auf die Vorderfront des Hauses; am Rand steht ein Mann mit Regenschirm; erneuter Donner / ein Hund im Regen, der sich auf einem Stapel von Kartons zusammenrollt; dazu ein Schwenk auf das Durcheinander der Baustelle / zwei Männer, die den Vorplatz begehen, als suchten sie etwas; dazu immer noch die Geräusche des Windes sowie die Schrittgeräusche der beiden / der Aufstieg des Krans, die Kranführerin steigt nach oben, die Kamera schwenkt mit, bis sie die Kanzel erreicht hat (dazu Geräusche des Windes, als sei das Mikrophon mit ihr zusammen in die Höhe gestiegen)... Als sei das Gewitter ein Vorspiel seiner Geschichte, skizziert *Heute bauen wir ein Haus* in minimalen Bildern nicht nur ein aus lauter kleinsten Ausschnitten zusammengesetztes Szenario, sondern setzt auch schon den dramaturgischen Rhythmus (wenn es regnet, pausiert die Arbeit; und wenn es aufgehört hat, geht es weiter – die Kranführerin setzt ein klares Signal).

Es bleibt verhaltener O-Ton, der all diesem und dem folgenden unterliegt. Die Arbeiter füllen die Betontröge, die der Kran nach oben transportieren wird; leise hört man eine kaum erkennbare Radiomusik, die offenbar die Arbeit begleitet. Doch als der erste Betonkübel angehängt und vom Kran in die Höhe gezogen wird, wechselt die Ton-Bild-Beziehung: Kaum hat der Behälter die Erde verlassen und beginnt, sanft im Wind zu schaukeln, setzt ein instrumental gespielter Walzer ein (offenbar ein volkstümlicher Walzer aus dem

Baltikum [„Kahe viiuli valss“]), der den Tonraum ganz erfüllt. Und es geschieht ein fast magisch anmutender Übergang der Wahrnehmung – als gebe die Musik der Bewegung des Betontrogs einen eigenen intentionalen Anstrich, folgt die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz dem Trog, als vollführe er Eigenbewegungen zum Klang der Musik, als tanze er (und als suche man nach der Synchronisation von Rhythmus der Musik und der Bewegung des Troges im Wind) [11].

Die Suche nach Synchronisation als lyrische Motivation? Werden auch die Bewegungen eines Arbeiters, der mühsam einen Eimer mit Mörtel über den Dachfirst ans andere Ende des Daches zu transportieren sucht, als Ausdruck eines dumpfen Maschinenstumpfens empfunden, als sei er nun Tänzer des Baustellen-Balletts? Andere Maschinengeräusche, deren schnellem Rhythmus die Schritte von Arbeitern auf einer Leiter harmonieren? Gelegentliche laute Rufe oder sogar Schreie indizieren weiterhin die Größe der Baustelle und die Vielfalt der Gewerke, die an verschiedenen Stellen des Baus arbeiten (ohne dass Loznitsa jemals einen Gesamtblick auf die Baustelle gewähren würde).

Wiederum ein musikalischer Eingriff, der die Aufmerksamkeit neu organisiert, als das Bild pausierende Arbeiter durch den Eingang eines Bauwagens zeigt – dazu setzt ein sanftes Volkslied ein (Gitarre und Singstimme, später mit Flöte, Horn und Trompete [„Jahimees“]); ein Arbeiter klopft mit einem Hammer auf eine Blechplatte, doch er ist nicht im Rhythmus des Liedes. In der Mitte des Films bricht die Sonne durch – skandiert von einem fröhlichen Volkslied (offenbar witzige Zweizeiler des Sängers, gefolgt von einem repetitiven Chorus) – nun sieht man einzelne bei der Arbeit, der O-Ton ist dem Lied zugemischt. Und immer wieder Bilder der Lasten, die am Kran hängen und hin und her schwingen. Nach kurzer Pause – man sieht den schon erwähnten Arbeiter, ein Bretter greift uns es auf seiner anderen Seite wieder hinlegt – ein neues Lied, ein schnelles Tanzstück, instrumental auf dem Akkordeon gespielt [„Sauga pulmapolka“]; dazu ein anderer Arbeiter, der Gerüstplatten auf dem Gerüst entfernt, die er zunächst umwirft, so dass er der Staubwolke entfliehen muss, die dabei entsteht / kurze Pause, danach Neueinsatz des Tanzes. Erneute Pause, auch für die Arbeiter: unterlegt mit einem neuen Lied, passend zur Entspannung, die alle zu ergreifen scheint [„Vana arm ei rostata“]; und selbst die improvisierte Leiter, die ein Arbeiter mühsam über den First bugsiert, scheint sich dem langsamen Rhythmus des Liedes anzupassen [12].

Die Frage, warum ein Film, dessen Aufnahmen angeblich in Moskau entstanden, mit der Musik des Baltikums unterlegt ist, kann hier nicht beantwortet werden – immerhin stammen beide Filmemacher aus ganz anderen Regionen der vormaligen Sowjetunion. Allerdings bietet sich das Konzept der *Unisonanz* an, den Effekt zu modellieren, den die Auswahl der Musiken hat. *Unisonance* ist die Bezeichnung einer tiefen sozialen Identifizierung der Musik mit einer Gemeinschaft, die – auch – durch die gemeinsame Musik definiert ist; in *Collins English Dictionary* ist definiert: „the state or quality of agreeing or being identical in sound“. Will man dem folgen, ist es gerade die Musik, die nicht konform ist mit dem Handlungsort des Films, ein Mittel, die Einheit (oder zumindest Kongruenz) von Ort der Handlung und Filmmusik aufzubrechen. Eigentlich müsste man eher von „Polysonanz“ sprechen, weil das Kollektiv, dem die Akteure des Films zugehören, ein anderes als das, dem die Musik entstammt. Dem tritt zur Seite, dass es in den postsowjetischen Staaten des Baltikums zu einer Neu-Popularisierung volkstümlicher Musik kam, die in der Zeit der UdSSR unterdrückt wurde – als Teil einer neu erwachenden, selbstbewußten nationalen Identität [13].

Zurück zum Film: Es ist Feierabend. Die Kranführerin verlässt ihre Kanzel. Der Hund aus dem Anfang des Films läuft erneut durch das Bild. Ablende / die Baustelle nachts, von Scheinwerfern angestrahlt; dazu Grillenzirpen, obskures Wolfsgeheul (mitten in der Stadt?) und das höchst irritierende Geräusch eines Babys, das gerade aus dem Schlaf erwacht ist [14]. Ablende auf Schwarz, sodann die finale Aufblende: Ganzansicht des Hauses; dazu der Walzer, der als erste Fremdmusik den Tanz der Betonkübel intonierte. Überblende nach Weiß; es folgen die Schlusstafeln (unterlegt mit einem Walzer [„Täna ma luuletan“]).

Auch wenn sie unmerklich ist – die Gliederung signalisiert „einen Tag“ (wie Loznitsa ja behauptet und viele Kritiker wiederholen), wenn auch nur grob und meist nur in Andeutungen: Gewitter, Schlechtwetter // nach

dem Regen, Aufnahme der Arbeit, die Maschinen gehen in Betrieb // Pause // die Sonne bricht durch, fröhliche Arbeit // Feierabend // Nacht. Eine klare Zeitordnung, die durch den Auf- und Abstieg der Kranführerin angezeigt wird. Und zudem eine Einheit des Ortes, die über die immer anwesenden O-Töne mitangezeigt ist.

Ein beliebiger Tag auf der Baustelle? Aber es folgt das letzte photographische Bild: Der Bau ist fertig. Es kommt aus dem Nichts und geht ins Weiß der Überblende, ein Bild anderer Art – vielleicht das Ziel der mühseligen Arbeiten, aber auch der Sinnhorizont, der das Durcheinander der Baustelle, die Mangelhaftigkeit der Ausrüstung und die körperliche Anstrengung rechtfertigt. Ein anderes tut die Musik, die aus diesem letzten Bild motiviert zu sein scheint – ihre Friedfertigkeit und Sanftheit scheint dem Lebensgefühl der Arbeitenden musikalische Gestalt zu verleihen (und korrespondiert den vielen Bildern, die Arbeiter und Arbeiterinnen im vertrauten Gespräch ebenso zeigen wie die Achtlosigkeit, mit der über die Unfähigkeit mancher hinweggegangen wird).

Was nach der Erstbesichtigung hängenbleibt: der Zauber des Übersprungs des so profanen Geschehens in eine verborgene ästhetische Dimension. Loznitsa setzt die Bilder des tanzenden Betonkübels als erstes Musikstück des so neutral mit Beobachtungen beginnenden Films, als poetische Sensation und als Vorgriff auf das eigentliche Thema des Films jenseits des vorfilmischen Geschehens.

3. Filmzeit, Lyrik und Vom poetischen Dokumentarfilm

Zwei resümierende Bemerkungen – eine zum *Thema* des Films, das nur oberflächlich benannt ist; das eigentliche Thema muss im Subtext des Films erst erschlossen werden; und eine zweite zur *ästhetischen* Leistung von Ton und vor allem Musik, das *Eigentliche* des Films anzuzeigen oder in der Rezeption zu bewirken. Ich hatte oben Loznitsas Film als *lyrisches Poem* bezeichnet – und genau diese Verlagerung vom Stofflichen der Aussage auf die Strukturen der Aussage selbst ist der essentielle Effekt poetischer Struktur. Ich spreche über etwas, aber ich spreche so darüber, dass meine Rede selbst zum Thema der Rezeption wird; das Über-Etwas tritt dabei vielleicht zurück, wird nur das Material, in dem Strukturen und Qualitäten eigener Provenienz greifbar werden.

Die sozusagen „quer“ zum Projektcharakter des Hausbaus liegende Auswahl der Szenen des Nichtstuns, des Pausierens, des Gesprächs hat noch einen anderen Effekt – nämlich die Abkehr von der in Projektszenen nötigen Sukzession der Zeit; es sind Bilder der Dauer, nicht des Fortgangs, jene zahllosen Halbnahe-, Nah- oder sogar Großaufnahmen der Arbeitenden, die sie sozusagen „außerhalb der Zeit der Arbeit“ einfangen und so eine eigene Konstitution der *Zeitlichkeit der Bilder* betreiben. Es sei, als verlagere Loznitsa seine Darstellung vom Tun auf die Bilder selbst [15] – sicherlich aus seiner Rolle als Kameramann begründet, der nicht in das Geschehen eintritt (wie in der Stilistik des Cinéma vérité) und sich auch nicht der Dramaturgie der Geschehnisse selbst unterwirft (wie im Direct Cinema), sondern ihnen als äußerlicher Beobachter zur Seite tritt. Am ausgeprägtesten ist der Stil der „Verdauerung der Zeit“ in seinem Kurzfilm *Polustanok* (*Haltepunkt*, 2000) ausgeprägt, der fast ausschließlich Bilder von im Wartesaal Schlafenden zeigt. Die Musik tut ein übriges, diesen Aufnahmen eine Eigenzeit zuzuordnen, die sie in einem ganz anderen emotional-affektiven Rahmen verortet als dem zweckorientierter Arbeit.

Vor allem der anglo-amerikanische Dokumentarfilm folgte meist der Spannung zwischen dem Poetischen und dem Politischen, setzte das eine fast wie eine Antithese gegen das andere. Loznitsas Verfahren – wie andere Filme der vor allem in Riga angesiedelten Schule eines „poetischen Dokumentarfilms“ [16], die sich zutiefst einem humanistischen Ethos verpflichtet sah, die formalen, visuellen und rhythmischen Möglichkeiten des filmischen Materials herausarbeitend. Gerade Loznitsas Arbeiten wurden als Versuche angesehen, „lyrical depictions of ‚the people‘“ [17] herauszuarbeiten, basierend auf tiefem Respekt vor den Protagonisten seiner Filme (und sie dabei, wie in *Heute bauen wir ein Haus*, aus den Zwängen der Ordnung von Arbeit, der Eingliederung in die organisatorischen Gliederungen der projektierenden Kollektive

herauszuberechnen).

Zwei abschließende Bemerkungen also:

1. Der Titel signalisiert ein *Projekt*, aber der Film zeigt eben nicht die Arbeiten des Projekts, sondern nur fast beliebig erscheinende Ausschnitte daraus, neben (allerdings fast immer marginalen) Arbeitsvollzügen die Pausen, Störungen, leerlaufenden Zeiten usw. Allerdings bleibt der Ort der Arbeit durch den durchgängig beigemischten O-Ton präsent.

2. Dazu setzt er Musiken ein, die dem Volksleben zugehören, Ruhezeiten, Freizeiten, Momente der Entspannung. Der Anspannung des Projekts, des Zeitdrucks, der damit verbunden ist, wird auch musikalisch ein ganz anderes Zeiterlebnis entgegengesetzt – was den Blick auf ästhetische und performative Qualitäten des Geschehens vor Ort freisetzt, die in der Kontrolle von Blick und Wahrnehmung durch das Projekt verdeckt sein würden.

Dass sie zudem noch einem Soziotop entstammen, das nicht das der Arbeitenden ist, konstruiert er zudem einen anderen, nicht im Thematischen begründeten Perspektivpunkt, der zur Verallgemeinerung aufruft – und der sich zugleich als essentieller Anker für den „poetischen Realismus“ erweist, der den Film in die so eigene Tradition der Filme der „Riga School“ eingliedert.

Anmerkungen

[1] Die Zitate sind einer kuriosen Beschreibung aus einem Dossier von Ursula Haese entnommen (URL: http://www.ursula-haese.de/fileadmin/downloads/PR_-_MATERIAL_-_S_e_i_t_M_a_m_a-1.pdf, hier S. 16).

[2] 28min, 35mm. IT: *Today We Are Going to Build a House*. Kamera: Wladimir Baschta, Produktion: Russia Studio 'Okno' (Moskau).

[3] Ich habe diese Verklammerung von Projekt und Realisierung unter dem Aspekt der Zeitordnung an anderer Stelle weiter ausgeführt; vgl. Hans J. Wulff: Zeitmodi, Prozeßzeit, Elementaria der Zeitrepräsentation im Film. In: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 12, [2010], URL: <http://www.bildwissenschaft.org/image?function=fnArticle&showArticle=182>.

[4] URL: <https://eeff.org/retrospectives/sergei-loznitsas-segodnya-my-postroim-dom-1996-zhizn-osen-1998-polustanok-2000/>.

[5] URL: <https://www.crossingeurope.at/film/segodnya-my-postroim-dom.html>.

[6] URL: <https://library.harvard.edu/film/films/2014novdec/loznitsa.html>.

[7] Man könnte den Fokus ausdehnen auf die Filme, die Loznitsa für das St. Petersburger Dokumentarfilm-Studio realisierte. Es handelt sich um *Schisn, ossen (Leben, Herbst, 1999*, erneut mit Marat Magambetow) über das Leben einer verstreuten Dorfgemeinschaft nahe Smolensk, *Polustanok (Haltepunkt, 2000)* über den Wartesaal eines russischen Bahnhofs, *Posselenije (Die Siedlung, 2001)* über eine Gemeinschaft von Geisteskranken, *Portret (Das Porträt, 2002)* über die Bewohner der russischen Provinz, *Paysage (Landschaft, 2003)* über eine Bushaltestelle einer russischen Kleinstadt und *Fabrika (Die Fabrik, 2004)* über den Arbeitsalltag in einer Fabrik. Alle diese Filme folgen dem verborgenen Programm von Loznitsas Erstlings, nehmen das Reale als Material für eine poetisch motivierte Auseinandersetzung mit russischem Alltag und der engen Verbindung zu russisch-sowjetischer Geschichte (dem großen Thema seiner langen Dokumentar- und Kompilationsfilme). Vgl. zu den frühen Filmen das Review der DVD-Edition: Ries, Nancy: Russia in Transition: The Films of Sergei Loznitsa [...]. In: *Slavic Review* 67,2, 2008, S. 444-445.

[8] Auf dem Blog der Zeitschrift *Jugend ohne Film*, URL: <http://www.jugendohnefilm.com/tag/segodnya-my-postroim-dom/> [2016].

[9] An gleicher Stelle spricht er vom „unschuldigen Blick“, den man gewinnen müsse, um die Dinge wirklich erschließen zu können.

[10] Andrey Arnold: Kunst und Propaganda: Ein Gespräch mit Sergei Loznitsa. In: *Jugend ohne Film*, 30.1.2016, URL: <http://www.jugendohnefilm.com/tag/segodnya-my-postroim-dom/>.

[11] Die fast unirdische Schwerelosigkeit, mit der die Last des Krans im Wind pendelt, wird später im Film noch einmal aufgenommen, etwa, wenn zwei Arbeiter auf dem Dach dem Flug diverser Papierblätter folgen, die der Wind über die Baustelle treibt.

[12] Als Musik werden die folgenden estnischen Titel im Film ausgewiesen: „Kahe viiula valss“, „Selle laia ilma sees“, „Jahinees“, „Sauga pulmapolka“, „Vana arm et rostata“ (von Text: Kaarel Kilvet, Henno Käo) und „Täna ma luletan“ (Text: I. Vokov, Hando Runnel).

[13] Vgl. Strmiska, Michael: The Music of the Past in Modern Baltic Paganism. In: *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 8,3, 2005, S. 39-58, Boiko, Martin: The Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s. From „Authenticity“ to „Postfolklore“ and Onwards. In: *The World of Music* 43,2-3, 2001, S. 113-118, sowie Smidchens, Guntis: *A Baltic Music. The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia, 1968-1991*. Ph.D. Thesis, Bloomington, Ind., Indiana University 1996.

[14] Das Wimmern des Babys mag eine ähnliche Aufrauung des Bildes (oder der Szene) betreiben wie die Geräusche der Filmcrew, die in einer Szene von Michael Hanekes *Das weiße Band* stehengeblieben sind und sich so gar nicht in die diegetische Einheit der Szene einfügen wollen, wie „Gespenster“ im Off der Szene wirken (wie Loznitsa in dem schon zitierten Gespräch mit Andrey Arnold erwähnt).

[15] Eine ähnliche These vertritt auch Alpert, Erin: The Visual in Documentary: Sergei Loznitsa and the Importance of the Image. In: *Studies in Documentary Film* 7,2, 2013, S. 135-145.

[16] Gemeint sind Filme wie *235 000 000* (Sowjetunion 1967, Uldis Brauns, Biruta Veldre, Buch: Herz Frank) – eine 98minütige Erinnerung an die Revolution von 1917, bestehend aus Filmaufnahmen und Musik, ohne jeden Kommentar, eine Kombination, die für das Verfahren Loznitsas und Magambetovs leitende Vorstellung war, auch wenn beide nicht aus dem Baltikum stammen. Vgl. zur „Riga School“ Bula, Renāte: *Documentary Film-Making in the Baltic Countries (1960-21010)*. Masterarb. Riga, University of Latvia 2013, die einen Überblick mit ausführlicher Filmographie anbietet, sowie Vitols, Maruta Z.: Investigating the Past. Envisioning the Future. An Exploration of Post-1991 Latvian Documentary. In: *A Companion to Eastern European Cinemas*. Ed. by Anikó Imre. Chichester: Wiley-Blackwell 2012, S. 325-343.

[17] Vgl. Helke, Susanna: Sacred, Mundane and Absurd Revelations of the Everyday. Poetic Vérité in the Eastern European Tradition. In: *The Documentary Film Book*. Ed. by Brian Winston. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 247-254, hier S. 253 (A BFI Book.).

Man könnte auch darüber spekulieren, ob die eingangs des Artikels kolportierten Interpretationen des Films aus der Gewohnheit, das Dokumentarische in der Spannung von Poesie und Politik zu lokalisieren – doch sei diese These hier nicht weiter ausgeführt.