

Ab-Ort der Bilder. Zum filmischen Oeuvre Evgenij Jufits

Barbara Wurm, Leipzig

Die Menschen leben heute nicht in der Welt. Sie leben nicht einmal in der Sprache. Sie leben vielmehr in ihren Bildern, in den Bildern, die sie sich von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht haben, die man ihnen von der Welt, von sich selbst und von den anderen Menschen gemacht hat. Und sie leben eher schlecht als recht in dieser imaginären Immanenz. Sie sterben daran. Es gibt beim Höchststand der Bildproduktion massive Störungen. Es gibt Bildstörungen, die das Leben in den Bildern und das Sterben daran enorm zweideutig werden lassen. Ein Zustand wie ‚Lebend-Totsein‘, wie ‚abgestorbenes Leben‘ breitet sich aus. Diese Unentscheidbarkeit, ob man noch lebendig oder schon gestorben ist, haftet den Bildern an, zumindest seit dem Zeitpunkt ihrer Referenzlosigkeit.¹

Wasser als zentrales Mythologem St. Petersburgs ist der archetypische Topos, im doppelten Wortsinn: Formel und Ort. Wasser ist hier Grund und Untergrund, keine „bodenständige Kultur“, die Hans Belting im koreanischen Reisfeld wiederfindet,² kann sich da etablieren, höchstens eine wasserständige. Der Wasserstand ist der nächste, sich aufdrängende Topos, Überschwemmungskatastrophen, die in der Geschichte der Stadt zyklisch wiederkehren und an das verdrängte Element gemahnen, bloß um selbst wiederum zum Mythos zu werden.

Während so die Sinnflut als apokalyptisches Ende der Menschheit zur letzten Konsequenz einer in ihren mythisch-topographischen Zuschreibungen und Verortungen gefangenen Stadt wurde, existierte Petersburg aber trotzdem weiter und überlebte als Leningrad scheinbar noch viel größere Notstände. Es ist einem gewissen historischen Zynismus geschuldet, dass auf den Überlebenden die Last der Rechtfertigung zu liegen scheint. Der Überlebende ist der Untote, die Widerstandskraft seines Organismus bedarf der Explikation.

Einen möglichen Weg zeichnet Nikolaj Anciferov vor:

„Es reicht nicht aus, die Gestalt es historischen Organismus in einer bestimmten Epoche zu verstehen, man braucht eine Vorstellung davon, wie er geboren wurde und sich entwickelte, mit vielen Erfolgen, Fehlschlägen und Neugeburten, es geht also darum, das Schicksal seines Kampfes um ein historisches Sein zu verfolgen. Welchen Organismus soll man für diese Aufgabe auswählen? [...] Welcher kulturhistorische Organismus öffnet seine Seele am leichtesten und vollständigsten? Ihn zu finden ist nicht schwierig. Es ist die eigene Stadt.“³

Schon Dostoevskijs „Podrostok“ („Der Jüngling“) jedoch hatte der Seele, dem Unbewussten einen Namen gegeben: „Wie aber, wenn dieser Nebel verflöge und in die Höhe stiege? – würde dann nicht mit ihm zusammen auch diese ganze modrige, sumpfige Stadt emporsteigen und wie Rauch verfliegen? Und was zurückbliebe, wäre dann nur der frühere finnische Sumpf [...]“. ⁴ Dieses Zitat ist auch das Motto, das die St. Petersburger Kunstkritikerin Olesja Turkina der von ihr kuratierten Ausstellung „Tod im Venedig des Nordens“ voranstellt.⁵

„Zurück in den Sumpf“ könnte dementsprechend das Motto für die Bild- und Filmkunst Evgenij Jufits lauten, der

gemeinhin als Begründer und theoretischer Kopf des Nekrorealismus gilt – einer Anfang der achtziger Jahre die Leningrader Subkultur dominierenden künstlerischen Bewegung,⁶ die auch im Zentrum der genannten Grazer Ausstellung stand. Neben Jufit waren es in den ersten wilden Jahren rund um die *Novye chudožniki* (Neue Künstler) v.a. Oleg Kotel'nikov, Andrej „Mertvyj“ („Der Tote“) Kurmajarcev, Evgenij „Debil“ („Der Debile“) Kondrat'ev, Jurij „Cirkul“, („Der Zirkel“) Krasev und Aleksej „Trupyr“ („Die Leiche“), die die ersten nekrorealistischen Aktionen lieferten – Expeditionen in Vorortwälder, in denen vornehmlich von jungen Männer in Matrosenjacken, Arztkitteln oder auch ohne wirkliche Bekleidung Schlägereien inszeniert wurden, die nebenbei auf Celluloid gebannt wurden. Ende der achtziger Jahre schlossen sich diesem Verbund Konstantin Mitenev, Igor' Bezrukov, Vladimir Kustov, Sergej „Serp“, Vladimir Maslov und Aleksandr Anikeenko an, 1993 löste sich die Kollektivität anlässlich höherer Weihen Jufits, Serps und Kustovs im bildnerischen Sektor (u.a. Ausstellungen im Amsterdamer Stedelijk-Museum und in der Düsseldorfer Kunsthalle)⁷ in Autonomie auf.⁸

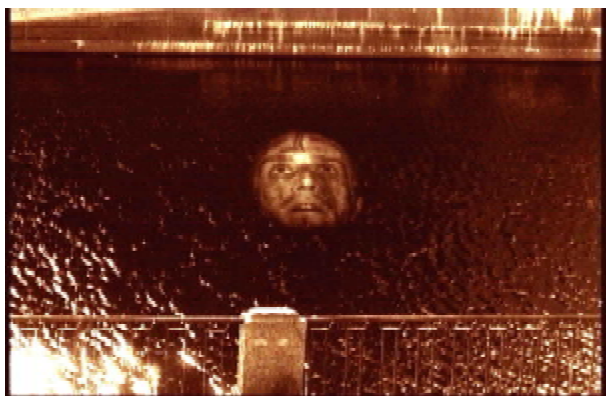
An filmischen Nekro-„Dokumenten“ existieren neben den Kurzfilmen Jufits – „Sanitary-Oborotni“ („Werwolf-Sanitäter“, 1984), „Lesorub“ („Holzfäller“, 1985), „Vesna“ („Frühling“, 1987 – m. Andrej Mertvyj), „Vepri suicida“ („Selbstmörderische Wildschweine“, 1988) und „Mužestvo“ („Tapferkeit“, 1988) – u.a. auch Arbeiten von Andrej Mertvyj („Močebujcy-trupolovy“/„Urin-spritzende Leichenfischer“, 1988), Igor' Bezrukov („Čelovek kak poslednee ubežišče goroda“/„Der Mensch als letztes Obdach der Stadt“, 1988; „Gost' iz Afriki“/„Der Gast aus Afrika“, 1989), Aleksandr Anikeenko („Sokrušitel' sfinktera“/„Der Zerstörer des Sphinkter“, 1992; „Zadumčivaja ptica“/„Der nachdenkliche Vogel“, 1996; „Azbuca“/„Das ABC“, o.J.; „Jajco“/„Das Ei“, o.J.) sowie Filme von Evgenij Kondrat'ev.⁹

Was für die Ewigkeit bestimmt ist, kommt ins Museum – Evgenij Jufits Langfilme, die sich im Tempo (statt Slapstick Turbo nun elegische Langsamkeit) und stilistisch deutlich von den frühen Arbeiten unterscheiden, weisen ein gewisses Faible für Musealisierung auf und werden auch vorwiegend in Kinematheken und (Film-)Museen gezeigt und gesammelt. Neben dem Stedelijk Museum, dem Russischen Staatlichen Museum und den Anthology Film Ar-

chives ist es vor allem das New Yorker Museum of Modern Art, das sich der Aufarbeitung dieses außergewöhnlichen filmischen Oeuvres widmet; in Deutschland fanden Retrospektiven in Berlin und München statt.¹⁰ Das Museum als letzter Zufluchtsort einer bewusst nicht-lebendigen Filmkunst – das gab es schon einmal, als „Night of the Living Dead“ (1968) von George A. Romero (der gewissermaßen ein Nekro-Ahnherr Jufits ist), in die Sammlung des MoMA aufgenommen wurde. Anlässlich des ersten abendfüllenden Films „Papa, umer ded moroz“ („Papa, Väterchen Frost ist tot“, 1991) schrieb der Filmkritiker Sergej Dobrotvorskij:

„Den beschützenden Kreis aus Aufruhr und Skandal verlassend, beschritten Jufit und sein Ko-Autor Vladimir Maslov sofort einen engen, halbbetretenen, aber noch ganz differenzierbaren Weg der kinematographischen Tradition. Einen Weg, den vor relativ kurzer Zeit der junge David Lynch und der geheimnisvolle Ungar Jim Jarmush beschritten haben. Allgemein ist ‚Papa, Väterchen Frost ist tot‘ einem nächtlichen Albtraum Bressons am Ähnlichsten, nachdem er Romeros ‚Night of the Living Dead‘ flüchtig gesehen hat.“¹¹

Musealisierung und Mumifizierung gehören zum unerlässlichen Repertoire postmoderner Kunst. Als Zwischenreiche sind Museen besonders geeignete Orte für die Themen und Bilder Jufits: Mumien und Vampiren gleich – „Papa, umer ded Moroz“ basiert auf der Erzählung Aleksej Tolstojs „Upyr“ („Vampir“) –, zwischen Tod und Leben, Unsterblichkeit und Lebensmüdigkeit, organischem und anorganischem Zustand schwanken die Sumpf-Wesen aus dem Reich des Nekrorealismus, jener (film-)ästhetischen Bewegung, die nur in der Wasserstadt Sankt Petersburg, vielmehr in den alternativen Kanälen des Leningrader Undergrounds entstehen konnte, zu einer Zeit, als mit „Realismus“ nur noch eine sinnlose Worthülle gemeint sein konnte war, oder ein letzter Überrest der mit stolz geschwellter Brust verkündeten (Über)Lebens!-Schreie sozialistischer Helden-Legenden. „Der Sozialismus ist tot, es lebe der Nekrorealismus!“, hieß es anfangs. Auch wenn die Euphorie und das Provokationspotenzial einer gewissen metaphysischen Schwere gewichen ist – „In die einstige



Ubitye molnief/Vom Blitz erschlagen, 2002

Kakophonie mischten sich schwere, tönerner Noten: das spärliche Pathos homosexueller Begierde, die Poesie der sinnlosen Heldentat und die Bewegung im geschlossenen Kreis.¹² – immer noch ist es ein Kino der (Un-)Toten und hat vermutlich deshalb als eine der wenigen Formen des subkulturellen, subversiven russischen Films überlebt.

Sein provokativer Ursprung fiel zusammen mit dem Zeitpunkt des Zugrundegehens eines Imperiums, seiner Ideologie und seiner einst renommiertesten Kunstform: „Der Tod des Kinos und der Tod im Film trafen sich an der Leiche der sowjetischen Kinematographie.“¹³ Fäulnis und Verwesung, Sterben und andere Metamorphosen des (lebendig-toten) Körpers waren die Themen dieser Film-*arriëre-garde*, pathologische und physiologische Schwellenbereiche wurden abgetastet, – erst allmählich sorgte die stilistische Behutsamkeit und Coolness der späteren Langfilme Jufits für das schrittweise Ergehen und Abgrasen der Landschaft des ‚Post‘, des allgemeinen *After history*, des Endes der großen Utopien und Erzählungen, des Todes, auch jenes der Kunst und jenes der Stadt. Was bleibt, wenn die als Illusion entlarvte Textur der Stadt verdampft, ist der finnische Sumpf und die Fossilien und Knochen, die über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg an den Grund verdrängt waren und zyklisch wiederkehrend an die Oberfläche gespült werden, dem Blick freigegeben und das historische, schwache Gedächtnis an Urzeiten mahndend.

Filmhistorisch leitet Jufit dieses Hinausgehen aus der Stadt, dieses beharrliche Gegenhalten gegen Wachstums- und Fortschrittsphantasien, diesen Schritt aus der Sphäre des Symbolischen heraus, aus der russischen Tradition ab, und das quasi in einem einzigen, langsamen Schwenk: „Rycari podnebesja“ („Ritter des Firmaments“, 1989), ein zwanzigminütiger Film, der chronologisch und ästhetisch deutlich eine Zwischenposition im Gesamtoeuvre einnimmt – das surreale Parodieren und Karikieren sozialistischer narrativer Folien der Kurzfilmphase (hier: der Heldenmythologien) verbindet sich mit langen Einstellungen, sich minimal verschiebenden Sequenzen und verschiedenen passagen, die keine wirklichen Übergänge sind –; „Rycari podnebesja“ setzt ein mit einer überfluteten Schilflandschaft, von der aus die Kamera auf ein Tableau schwenkt, gemalt vom nekrorealistischen Mitstreiter Trupyr. Dieses Bild stellt zwei deformierte Matrosengesichter dar, deren Hals deutlich Messerspuren aufweist, ihre Büsten recken sich aus naiv skizzierten Wellen hervor, im Hintergrund Schilf. Olesja Turkina und Viktor Mazin haben mehrmals darauf hingewiesen, dass es sich hier um eine Anspielung auf jene Szene aus Tarkovskijs Film „Ivanovo Detstvo“ („Ivans Kindheit“, 1962) handelt, in der der junge Ivan auf dem Gebiet der Nazis Aufklärungsarbeit verrichten und auf dem Weg dahin einen Sumpf durchwaten muss, in dem ihm zwei gehenkte Leichen im Matrosenshirt begegnen.

Mit der Annäherung des nekrorealistischen Schaffens an den heimlichen Meister des sowjetischen Kinos – Trupyr’s

Bild ist auch eines der Logos des von Jufit 1985 gegründeten ersten sowjetischen unabhängigen Filmstudios Mžalalafil'm – gelingt Jufit gleichzeitig aber die entscheidende Abkehr: Das Sterben im Kampf, die spezifisch kriegerische Feindschaft der Soldaten, die in der Historie oder in einer anderen Sujetlogik verankerten Sehnsüchte und Triebe, Ängste und Heldentaten – all das interessiert Jufit nicht. Der „Tod im Venedig des Nordens“ wird hier als zeitlose Konstante behandelt, um auf der kulturellen Null-ebene der Wasserlandschaften und ihrer undeutlichen Grenzen, ihrer Ausläufer und Zonen der Mischvegetation ganz eigene, idiosynkratische mythologische Bild-Räume zu etablieren. Die Sumpflandschaft wird zum zentralen, existenziell und prähistorisch verstandenen Habitat der Protagonisten Jufits. Darüber hinaus trägt sie aber auch ganz spezifische Züge einer metaphorischen Klimazone, des Territoriums des „Stillstands“, das die Zeit des „Tauwetters“ zurückgelassen hatte. Diese Strategie steht in einem gewissen Widerspruch zur SozArt, der wohl dominantesten Form des künstlerischen Anti-Establishments der Ausläuferjahre der Sowjetunion: „Anders als in der SozArt, einer anderen sowjetischen Kunstrichtung“, schreibt Jule Reuter, „die sich besonders mit der visuellen Propaganda auseinandersetzt, verwenden sie [die Nekrorealisten] keine originalen Bildmuster, sondern schaffen eigene Bild-Welten, Gegen-Welten. [...] Die Toten werden oft im Zustand der Verwesung gezeigt, wobei der Eindruck des Abstoßenden, Makabren, Grauenhaften bewusst inszeniert ist. Sie sind zentral ins Bild gesetzt, in menschlere Räume mit weitem Horizont, über dem ab und an der Mond, ‚die Sonne der Toten‘ scheint.“¹⁴

Die Zivilisation ist an ihre Ursprünge im Sumpf und ihre evolutionären Wurzeln in der Zoologie zurückverwiesen. Kannibalen sind hier anzutreffen, und in Jufits neuestem Film auch Neandertaler. Die NekroGesellschaft ist herkömmlichen sozialen Spielregeln nicht unterworfen, sie generiert ihre eigenen; diese gehorchen jedoch einer Logik, die nur noch vom Genre selbst vorgegeben scheint. Insofern, so Jufit selbst, als seine Filme überhaupt kein soziales Moment implizieren, seien sie in vielem humaner als das „Gut-Kino“ der „Gut-Menschen“ – auch wenn die morbide Bezeichnung eher auf das Gegenteil schließen lie-



Derevjannaja komnata/Das hölzerne Zimmer, 1995

ße. Tatsächlich hat diese Ästhetik wenig mit Horror-Trash oder einer Nekroromantik à la Buttgerit zu tun, gewisse Gothic-Elemente sind hingegen durchaus bewusst gesetzt. Gewalt und Aggression haben in dem absurd-hypertrophen nekrorealen Kontext eine ganz andere Wirkung, als beispielsweise in Action-Movies oder realistischen Settings.

Durch die bewusste Inszenierung eines Dahinvegetierens überschreitet Jufit die vorgezeichneten religiös-metaphysischen Grenzen der russischen Filmkunst-Landschaft ebenso wie die moralischen Tabus diesseits und jenseits der offiziellen Kultur. Seine Helden sind die wahren Dissidenten, a-soziale (im Sinn von: keine sozialen Gefüge kennend, nicht: asozial), sadomasochistische Irre, homosexuelle, kindische Hüpf- und Kriechfiguren, besessene Wissenschaftler oder Vampire:

„Man kann das Nekro-Narrativ auch als Imitation des totalitären Systemen eigenen Totenkults, des falangistischen ‚Viva la muerte!‘ auffassen. Eines Kults, welcher Rituale, theatralische Aktionen und Handlungen hervorbringt. Der Kult des Handelns, der den Kult der Vernunft, des Denkens verdrängt, manifestiert sich im Nekro-Film als Kult funktionsloser Übersprungshandlungen.“¹⁵

Der Verfall der menschlichen Zivilisation, des Geistes und des Körpers wird weder beklagt noch von einem Pathos des Spirituellen oder gar einer „absoluten Kunst“ überdeckt. Vielmehr wird die Degeneration zum Kultakt und konvergiert mit dem Absterben vermeintlicher ästhetischer und technischer Errungenschaften des Mediums – der Rest sind oft stumme und in Schwarz/Weiß oder Sepia gehaltene Film-/Körper-Versatzstücke, die Randzonen, Wälder, Lichtungen und Sümpfe erschließen und sich weniger mit ihrem Gesichtssinn, als vielmehr schmeckend und riechend vorantasten. Die Augen, wenn sie nicht ohnehin die einer Leiche sind, sehen kaum und blicken meist ins Leere. Auch sie selbst sind leer und tot, Wühlmaus-Augen gleich oder den Augen ausgestopfter Tiere.

Stilistisch und formal greift Jufit Grundtendenzen des russischen ‚alternativen‘ Films, auch seine etablierten Spielformen (Tarkovskij, German, Sokurov, Balabanov) auf. Züge, die sich dort abzeichneten, die Neigung zum Morbiden und Skurrilen beispielsweise, aber auch die Vorliebe für eine ganz eigene Langsamkeit – sie lassen sich besonders in den gemeinsam mit Vladimir Maslov konzipierten Filmen „Derevjannaja komnata“ („Das hölzerne Zimmer“, 1995) und „Serebrjanye golovy“ („Silberköpfe“, 1998) sowie in Jufits letztem Film „Ubitye molnjej“ („Vom Blitz erschlagen“, 2002) erahnen. Dieser Zeitlichkeit des gemächlich-zähen Kräuselns entspricht das langsame Fließen des Wassers, der klebrige Rhythmus des Watens im Sumpf; ihr entsprechen Bilder, die nun gestochen scharf fotografiert sind und dennoch scheinbar wenig Konturen haben, viele dunkle Flecken aufweisen und deren Faktur auf magische Weise unendliche Interpretations- und Imaginationsräume öffnen.

„Das große Bild duldet keine Zersplitterung. Aufgabe des Gedächtnisses ist es, eine kohärente, lückenlose Erzählung über das Ich und seine Umwelt zu konstruieren. In den Filmen von Yufit gibt es diese Art lückenlose Erzählung nicht. Seine Epoche ist die des Zerfalls der Großen Utopien. Seine Geschichten zersetzen sich. Die sich zersetzende Erzählung ist weder von einheitlicher, sich logisch entwickelnder, noch von fragmentarisch-zerrissener Art: sie ist ein Nekro-Narrativ. Sie imitiert die Logik, in dem sie sich zu einer scheinbaren Erzählung anordnet, sie ist eine quasi-Erzählung, eine Erzählung als ob, die virtuelle Erzählung der Paralogik. In Yufits Fotografien bleibt das Subjekt entweder außerhalb des Bildes oder es löst sich in einer verschwommenen Landschaft auf.“¹⁶

Immer wieder begegnen wir zweifach dem Blick auf das Wasser als verunsicherndem, destabilisierenden, grenzenlosen Element: unser eigener Blick richtet sich auf die die Filme meist eröffnenden Sumpf- oder Schilflandschaften, auf Seen oder Flüsse, Bäche und Lachen. Ähnlich geht es auch den Figuren in den Filmen: „Les“ („Wald“) oder „Ozero“ („See“), murmeln sie beim Blick aus dem Zugfenster („Papa, umer ded Moroz“), und viel mehr Worte werden eigentlich auch nicht verloren. Es ist schwierig, das nekrorealistische Zwischenreich zu kartographieren, die Maßstäbe und Orientierungsleisten geraten ins Wanken. Am ehesten bildet es (feuchte) Zonen, die unterschiedliche Formen der Vegetation und der Psychopathologie zulassen. Die Peripherie bildet das Zentrum der Nekrowelt – die Stadt wird entweder bewusst verlassen oder taucht erst gar nicht auf. Mit dem urbanen Raum werden auch sämtliche Implikate der symbolischen Ordnung verabschiedet, allen voran die Sprache. Meist schweigen Jufits Zwitterwesen; den Bibern gleich halten sie sich, ihre eigenen oder fremde Körper polierend, in Teichen auf oder ernähren sich wie Ratten vom Abfall anderer („Derevjannaja komnata“). Nicht nur zoomorphe Wesen jedoch bewohnen den NekroKosmos, auch Kreuzungen mit dem Anorganischen werden unternommen, um den Grenzen des Or-



Leonid Trupyr': Eine schwüle Nacht im Schilf

ganismus und des Lebens auf die Spur zu kommen: der Holzmensch als dystopischer Urtraum („Serebrjanye golovy“). Anstatt zu einer neuen menschlichen Spezies mit übernatürlichen Kräften zu mutieren, verwandeln sich die menschlichen Laborratten in Werkzeuge des Todes; ihre Gehirne sind durch „mysteriöse gefährliche Krankheitserreger“ zerstört worden.¹⁷

Evgenij Jufits Filme zu beschreiben, sie ihrer Wortlosigkeit, ihrer Verschwiegenheit und ihrer damit verbundenen sekundären Rätselhaftigkeit zu entbinden, ist nicht nur ein Ding der Unmöglichkeit. Es hieße auch, sie gewaltsam fortzuzerren in ein Reich, dem die Bewohner des Nekro-Kosmos selbst längst entstiegen sind: der Welt des Symbolischen, der Welt des Realen. So lange sie Erklärungen brauchen und sie suchen – wie jener Biologe aus dem ‚Vampirfilm‘, der eine Arbeit über Wühlmäuse verfassen will, schließlich aber in die Klauen einer gewaltsamen Gruppe älterer Herren in dunklen Anzügen gerät, die ihm buchstäblich die ‚Hosen runterziehen‘, ihm die Brille vom Gesicht schlagen und ihn mit Mull verbinden – so lange sie glauben, Sprache zu brauchen, eine rationale Basis, um zu kommunizieren, miteinander Kontakt aufzunehmen, sich gegenseitig als soziales Gegenüber zu akzeptieren, solange liegen sie auf dem Holzweg. Dem Biologen wird der Mund auswattiert und zugestopft, während der vermeintliche Zahn-techniker ihm eine kleine Lektion erteilt: Man müsse sich mehr bewegen, mehr ‚Brücken‘ schlagen – Brücken schlagen im reinsten Sinn, nämlich im körperlich-sportlichen.

Brückenschlagende Menschen gibt es zuhauf in den Filmen der Nekrorealisten, und folgt man der A-Logik des Post- oder Prä-Sozialen, die hier kolportiert wird, so können zwei nebeneinander brückenschlagende Menschen als die höchste Form des erotischen oder gar sexuellen Ausdrucks gewertet werden. Andere Spielarten der sozialen ‚Interaktion‘ sind undenkbar, und wenn es den Anschein erregt, als würden sich hier zwei Menschen begegnen, so reihen sich einander vorsichtig, aber gänzlich unemotionalisiert streichelnde Paare an Gruppierungen, in denen Gewaltexzesse zur Tagesordnung gehören. Tatsächliche Berührungen verleihen den Figuren einen Hauch an Debität; nur spärlich versuchen hier Momente des Kurzglücks zum Durchbruch zu kommen, wie beispielsweise in der liebevollen Umarmung zwischen Großvater und Enkel in „Papa, umer ded Moroz“. In der Verbindung mit anderen Organismen und Substanzen gelingt dieses physiologisch und psychologisch ‚puristisch‘ gedachte Verschmelzen oft besser: so etwa in einer Szene aus „Serebrjanye golovy“, in der die wissenschaftliche Leiterin eines Experiments, bei dem Mensch und Holz gekreuzt werden, sich einen phallusartig von einem Baum abstehenden Ast in die Brust rammt. Auch das grimmig verzerrte Gesicht des ersten Versuchsobjekts jener Experimentalanordnung, sein Stöhnen und Schreien verrät, dass nur im äußersten Schmerz Emotionen möglich sind.

Die primäre Dimension des Enigmatischen liegt aber in den Bildern. In den wenigen Blicken der Protagonisten, die

ankommen, liegt ein enormes Potenzial an Sehlust. Die lustvollsten kommen Obsessionen gleich: einer magischen Faszination am Fetisch Bild oder anderen visuellen Objekten. In „Papa, umer ded Moroz“ hat jeder seinen eigenen Fetisch: Der Jüngling – nicht mehr Kind, noch nicht Mann und dennoch einhundert Prozent Todessehnsucht – erhält von seinem Großvater ein seltsames Spielzeug, eine von einem Tonkegel umklebte Flasche, bespickt mit Zündhölzern; der Vater schnitzt sich einen riesigen Holzpfahl, dessen Verschwinden – seine Frau wirft ihn ins Wasser – er lautstark beklagt; der Vetter (der Biologe) wiederum pflegt sorgfältig die Photographie einer Wühlmaus. In „Serebrjanye golovy“ starrt die Wissenschaftlerin gebannt auf das schmerzverzerrte Gesicht im Videobild, ihr Kollege scheint auf die mikroskopische Darstellung der verschmelzenden Holz- und Mensch-Zellen fixiert. Der Auftraggeber der geheimen Mission hingegen huldigt der Kartographie: seine mentale Landkarte ist unterteilt in Zonen unterschiedlicher Belebtheit.

„Derevannaja komnata“ setzt nicht sofort mit der Wasserlandschaft ein, an der die meiste Zeit des Films verbracht wird, sondern steuert zunächst bewusst den Blick auf sie: Ein Mann legt einen Film in den Projektor. Wir sehen den Kopf eines Mannes von hinten, der seine langen Haare zusammenbindet. Offen liegen sie in Wellen und Strähnen da und geben auch wieder so etwas wie eine zäh dahinfließende Wellen-Landschaft preis. Wie sich herausstellen wird, ist der Mann Kameramann und zieht sich oft zurück, um seine Filme anzuschauen, Studien von Bibern beispielsweise, Lebewesen also, die ausschließlich im Wasser leben. In anderen seiner Filme treiben menschliche Körper – ob lebendig oder tot, weiß man nicht so genau – an den Ufern von Flüssen und Seen entlang. Die (fiktiven oder dokumentarischen) Bilder – welche Spielart des photographischen Realismus ist hier nicht entscheidend, zu weit sind wir entfernt von jeder Kategorie des Realen – werden in „Derevannaja komnata“ auf atemberaubend unaufdringliche, dennoch aber höchst enigmatische Weise in das ‚Geschehen‘ montiert. In zyklischer Retrospektivität werden so in der Logik fiktiver Welten getrennte Sphären einer Vereinigung zugeführt, ähnlich wie sich auch die Spezies des homo sapiens zu Verbindungen und Verschmelzungen hinreißen lässt, die herkömmliche Grenzen des Möglichen überschreiten.

Der Kameramann und Filmemacher kommt den Bildern, genauer, ihrer Materialität sehr nahe. Eine Rezension vermutet hier ein Künstler-Gleichnis: „Es gibt [...] eine Reihe von Hinweisen darauf, dass der Film als abschreckende Geschichte über Künstler zu verstehen ist, die nicht die nötige Distanz zu ihrem Material wahren. Tatsächlich kommt der Filmemacher den von ihm aufgezeichneten Ereignissen so nahe, dass er schließlich keinerlei Abstand mehr hat und selbst zum Objekt und Opfer wird.“¹⁸

Das Verheerende an der Distanz, die uns durch Bildauschnitt, Perspektive und Einstellungsgröße immer wieder aufgezwungen wird, ist, dass wir uns gerade aufgrund des an der Filmoberfläche reduzierten Identifikationsangebotes

in diesen scheinbar radikal Anderen selbst wiedererkennen. Fast alle Filme beginnen auf Knöcheltiefe, überall sickert Wasser durch und bedeckt die Böden, löst sie ab – und wir stehen mitten drin, umgeben von feuchten Schlammmassen. In „Mužestvo“ tummeln sich Männer („Pazifisten“, wie die Filmbeschreibung weiß) in überfluteten Kelleranlagen, „Papa, umer ded Moroz“ setzt im Labyrinth einer Kanalanlage ein. Waren es in den frühen Kurzfilmen tief verschneite Wälder, in denen die Protagonisten zu versinken drohten, so sind es in „Derevannaja komnata“ und den anderen Langfilmen Seelandschaften und Schilfgürtel, die zum Nekro-Bio-Top werden (wobei russ. top (Sumpf) eine Art Resterscheinung der Utopie (uTOPIja) darstellt)¹⁹. Jufit, so Turkina in ihrem Vortrag auf dem Symposium „Wasser – Stadt St. Petersburg“, dekonstruiert die dem Wasser eingeschriebene binäre Opposition Grab – Wiege und damit die grundlegende Ordnung der Wasser-Mythologie. Das nekrorealistische Gewässer ist beides, Grab und Wiege, Geburts- und Todesstätte. Nie droht Gefahr, vielmehr lockt der Untergang – als Übergang, Transgression, Initiation, Transition. Besonders die Jünglinge sind dem Thanatos verschrieben. Ihre *rites de passage* führen irgendwie zurück, ins Jenseits, in Vorwelten.

Jufits letzter Film „Ubitye molnjej“ entlockt der Wasser-Materie schließlich auch eindeutige genderspezifische Zuschreibungen. Diesmal ist es nämlich ein junges Mädchen, das zwischen Mutter (Lehrerin, streng, dem städtischen Gefüge angehörig) und Vater (U-Boot-Kommandant, Phantast, der Insel verschrieben) hin- und hergerissen ist. Das Mädchen ist ganz der Vater, liebt die Märchen und Abenteuer, die er erzählt, liebt die Photographien, die er macht und spaziert einen Kanal entlang, der seinen und ihren Ort der Bilder miteinander verbindet und an dessen Oberfläche das Bild eines Mannes auf-taucht – wo sonst also von einer väterlich-göttlichen Figur weit und breit keine Spur ist, verweist die Erscheinung hier auch auf die Gnade der ‚Sehenden‘. Dennoch bleibt der jungen Frau, die zur Paläoanthropologin wird (also den diskursiv-rationalen Weg zumindest teilweise geht, den ihr die Mutter nahe legt, – Journalistin sollte sie werden), die Welt des Vaters verwehrt: jene außerkulturelle Meerestiefe, jene naiv-idyllische Insel-Nekro-Romantik, nach der in ihrer Vorstellung der Vater wirklich ist. An diesem Ort, der ein Bild-Ort ihrer Imagination ist, entkleidet sich der Vater willkürlich und spielt mit älteren nackten Männern Ball.²⁰ Sie selbst sitzt am Computer und ist über Konferenzschaltung mit anderen Wissenschaftlern verbunden oder erinnert sich, wie sie als Kind durch die Räume des anthropologischen Museums zog (welches übrigens an den Ufern der Neva steht und von Peter I. als Kunstkammer gegründet wurde und deren Sammlung eine Unmenge physiologischer ‚Raritäten‘ und ‚Abarten‘ zu bieten hat, – u.a. jene siamesischen Zwillinge, deren Trennung Jufits „Serebrjanye golovy“ vor-führt).

Jufit sucht nach Repräsentationsformen für das Unrepräsentierbare, den Tod, den Traum, das Kino: „Death in all its paradoxical uniqueness and repetitiveness. It is always

quite a different image. It is always quite a different cinema.“²¹ Bilder höchster Inferiorität stehen am Ende der kurzen Geschichte des Erhabenen made in the USSR: „The all-accepting bottom of the universe swallows the sublime forms and great ideas of previous epochs. They’ve been digested and the expelled as in a lavatory pan and this bottom becomes the top of our reargarde art.“²²

Jufits Filmbilder verhalten sich wie der Anthropologe vor Ort, der zwischen beobachtender Distanz und anteilnehmender Nähe oszilliert. Dieser nicht-museale, ‚natürliche‘ Gedächtnisort, den die verdampfende Stadt und ihre bewegte Geschichte zurücklässt, gleicht dem wiederentdeckten Nicht-Ort, nachdem sich die Wellen zurückgezogen haben. Bild- und Objektgrenzen verschwimmen buchstäblich: häufig kehrt in den Filmen das Motiv des ins Wasser geworfenen Bildes wieder. Während sich die Species homo sapiens aus vermeintlich (zwischen) menschlichen Beziehungsmustern scheinbar spielend zu lösen vermag, breitet sich beim Abschied vom Bezugsbild, bei der Trennung vom Bezugsobjekt durchaus Melancholie aus. Der Fetisch schwimmt dahin, das Wasser zeugt nur neue Formen des anamorphotischen Blicks, der Ort des Bildes zersetzt sich, seine Fixierung, seine Stabilität löst sich auf, – im dunklen Abgrund des Meeres, oder auch nur: in einem der Kanäle der Wasser-Stadt. Im Ab-Ort der Bilder.

Barbara Wurm hat *Russisch, Gemanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft in Wien, Moskau, Innsbruck und München studiert. Arbeitsschwerpunkte sind Literatur-, Film- und Medientheorie sowie kulturwissenschaftliche Themen mit Bezug auf Russland und die Sowjetunion. Derzeit beim Int. Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm tätig; Projekte mit dem Institut für Slavistik der Humboldt-Universität zu Berlin.*

¹ Kamper, Dietmar: Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären. Stuttgart 1994, S. 7.

² Vgl. Belting, Hans: Der Ort der Bilder. In: ders. u. Lydia Haustein (Hg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. München 1998, S. 34–53, 35.

³ Anziferow, Nikolai: Die Seele Petersburgs [1922]. Mit einem Vorwort von Karl Schlögel. Aus dem Russischen von Renata von Maydell. München u. Wien 2003, S. 53f.

⁴ Dostoevski, Fjodor: Der Jüngling. München u. Zürich 1996, S. 216.

⁵ Vgl. Turkina, Olesja: Tod im Venedig des Nordens. In: *cn6.bildende.diskurs.film.rock. Aktuelle Kunst aus Petersburg.* Hg. v. Herwig Höller, Judith Schwentner u. Bernhard Wolf. Graz 2003, S. 10–13.

⁶ Vgl. Mazin, Viktor: Kabinet nekrorealizma: Jufit i. Psicho/Techno. Sankt-Peterburg 1998; Graham, Seth (Hg.): necrorealism. Contexts, History, Interpretations. Pittsburgh 2001.

⁷ Im sächsischen Hellerau kam er sogar zu einer Vorzeigedition mit Sammlerwert: Nekrorealismus in Hellerau. Berlin, Hellerau u. Sankt Petersburg: Edition Maldoror 1994; zur Rezeption des Nekrorealismus im Rahmen der Gegenwartskunst vgl. Reuter, Jule (Hg.): GegenKunst in Leningrad – Szenische Bilder aus der inneren Emigration. München 1990, S. 67–72 sowie: Becker, Kathrin u. Barbara Straka (Hg.): Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute. Selbst-Identifikation. Berlin 1995.

⁸ Vgl. die Einträge zum Nekrorealismus auf <http://www:guelman.ru/frei/macht/vesti67.htm> und Viktor Mazins Beitrag auf <http://www.glazychev.ru/alternativa.msk.ru>.

⁹ Vgl. u.a. Ljalina, Ol’ga: Russischer Film-Underground 1984–1994: Das,Parallele Kino’. In: Balagan 1 (1995), H. 1, S. 132–146; Höller, Herwig u. Bernhard Wolf: Parallel’noe Kino. Drei russische Filmnächte. Wien, Mai 1999; <http://www.cinefantom.org>; die Beiträge in: *Iskusstvo Kino 6* (1989) u.a.

¹⁰ Masha Godovannaya sorgte 2001 für Retrospektiven in Pittsburgh und in den New Yorker Anthology Film Archives; in Deutschland gab es neben vereinzelten Festival-Screenings im Berliner Filmkunsthaus Babylon (anlässlich des Symposiums „Wasser – Stadt St. Petersburg“) eine kleinere, im Münchner Filmmuseum (Januar 2004) eine komplette Retrospektive der Filme Evgenij Jufits. Dank an Bernd Buder, Rosalinde Sartorti (Berlin) und besonders Klaus Volkmer (München) für die großartige und -zügige Unterstützung!

¹¹ Dobrotvorskij, Sergej: Papa, umer nekrorealizm (Papa, der Nekrorealismus ist tot) [1993]. In: ders.: *Kino na oščup’*. Sankt-Peterburg 2001, S. 82–84, hier: S. 83f.

¹² Dobrotvorskij: Papa, S. 82.

¹³ Ljalina: Russischer Film-Underground, S. 138.

¹⁴ Reuter: GegenKunst, S. 68–70.

¹⁵ Mazin, Viktor: Das große Bild verschwindet. Yufit erscheint am Horizont. In: Barsch, Barbara, Kathrin Becker und Ev Fischer (Hg.): *Neues Moskau. Kunst aus Moskau und St. Petersburg.* Berlin 1999, 120–125, hier: 122.

¹⁶ Mazin: Das große Bild verschwindet, 121f.

¹⁷ Evgenij Jufit, zit. n. Mazin: Das große Bild verschwindet, S. 123.

¹⁸ Variety, Film Reviews, August 14–20, 1995, zit. n. Maslov: Das große Bild verschwindet, S. 125.

¹⁹ Auch dieser Wortspiel-Gedanke kommt von Olesja Turkina.

²⁰ Zur Homosexualität in den Filmen Jufits vgl. Campbell, Thomas: *Homosexuality as Device in Contemporary Petersburg Art.* Berkeley 2003 [Typoskript].

²¹ Mazin, Viktor: From Cabinet of Necrorealism: Iufit and. In: Graham (Hg.): *necrorealism*, S. 28–52, hier: S. 28.

²² Postcommunist Postmodernism – An Interview with Mikhail Epstein, zit. n. Berry, Ellen E. u. Anesa Miller-Pogacar: *A Shock Therapy of the Social Consciousness: The Nature and Cultural Function of Russian Necrorealism.* In: *Cultural Critique.* Fall 1996, S. 185–203, hier: S. 186.