

# „If the song wants to be honest, it has to be an abyss just like this“

Über Ivette Löckers *Wenn es blendet, öffne die Augen*

Bevor ich *Wenn es blendet, öffne die Augen* sah, war der Film in meiner Fantasie einer dieser Filme gewesen, über die ich bereits alles zu wissen schien. Seine Realisatorin Ivette Löcker, die in *Nachtschichten*, ihrem Film davor, einen Reigen von Figuren vorführte, deren Gemeinsamkeit in ihrer mal genossenen, mal erduldeten, mal abzudienenden, mal erlittenen „Einsamkeit“ begründet lag (was auch Ungestörtheit, Unantastbarkeit, Unabhängigkeit etc. meint, die sie alle während ihrer grundverschiedenen berlinerischen Nachtaktivitäten empfinden mögen), erzählt mir über ihren neuen Film, dass sie anfänglich auch hier ein kaleidoskopisches Prinzip wirksam werden lassen wollte, um Einblicke zu ermöglichen in das Leben der „verlorenen Generation Perestroika“. Die sah sich nach dem Zusammenbruch/der Öffnung des Ostblocks mit einem plötzlichen Angebot aller Arten von Drogen abseits des in Russland omnipräsenten Alkohols konfrontiert – und langte kräftig zu.

Doch Löcker fällt gemeinsam mit ihrem Cutter, dem Filmemacher Michael Palm, im Schnitt die Entscheidung, sich nur auf *ein* Sankt Petersburger Paar – Schanna und Ljoscha, zwei einander hassliebende, vor der Zeit gealterte Substitutabhängige – zu konzentrieren, womit jedwede Generalaussage zur Lage der Nation verunmöglicht ist. Vielmehr wird das, was der Film zu sagen hat, durch die Blickverengung auf Schanna und Ljoscha auf eine interessantere, weil existenziell erfahrbarere Ebene gehoben und dadurch vielleicht überhaupt erst hinterfragbar.

Ich erzähle Löcker über den starken Eindruck, den die hinter einem „schonungslosen Realismus“ *versteckte* Dramaturgie ihrer dokumentarischen Inszenierung bei mir hinterlassen hat. Dabei stürze ich mich förmlich auf einen einzigen ganz bestimmten Schnitt, eine an sich simple Zeitraffung, die ich als ein Indiz begreife für Löckers Absicht, aus einem dokumentarischen Kammerspiel über den (vorletzten?) Abschnitt des gemeinsamen Leidenswegs von Schanna und Ljoscha, die mit Ljoschas Mutter eine winzige Plattenbauwohnung teilen, etwas

anderes, *Spekulativeres* zu machen als eine bloße Bestandsaufnahme der Dinge, die eine vergeudete Existenz ausmachen. Dazu später mehr.

Prinzipiell gelingt es Löcker in ihrem Film, ihren vom selbstzerstörerischen Lebenswandel gezeichneten Protagonisten „Würde zu verleihen“, eine wirklich ärgerliche Redewendung, die mir da in den Kopf kommt und der ich misstrauere, die ich verbraucht und unscharf finde. Niemand sollte es nötig haben, von einer Filmemacherin, einem Filmemacher „Würde verliehen“ zu bekommen. Und doch bleibt die Gewissheit, dass *Wenn es blendet, öffne die Augen* allen Widrigkeiten zum Trotz vor allem von der menschlichen Errungenschaft der Sanftheit im Umgang miteinander handelt, die vielleicht nur durch den Film offen zutage treten kann und sonst, selbst von den Protagonisten, unbemerkt bleiben würde. „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“<sup>1</sup>

Im selben Moment ist das eindringliche Interesse Löckers (eine katalysatorische, Ereignisse herbeiführende Kraft), ihre die feinsten Nuancen registrierende Kamera, die sich Zugang verschafft in beengte räumliche und beengtste persönliche Verhältnisse, nicht auszuhalten, weil dies alles (Schannas besorgniserregender körperlicher Zustand, ihre selbstzerfleischende Redesucht, Ljoschas autodestruktive Koabhängigkeit, sein kaum zu ertragendes Warten auf einen Ausbruch, der nicht kommt) nicht mit anzuschauen ist.

Diesen „schonungslosen Realismus“ (oder doch wohl hoffentlich eher die Problematik seiner dokumentarischen Inszenierung) wollte Löcker eigentlich schon im Titel ihres Films ansprechen, bis sie sich auf eine ausweichende, paradoxe Titelwahl festlegte. Das initiale Motto ist jedenfalls noch prominent vertreten:

„A bench, night, a needle, the abyss  
The evening bares its teeth with a song  
If the song wants to be honest,  
It has to be an abyss just like this!“<sup>2</sup>

Mit diesen Lyrics sagen es die *Last Tanks in Paris* für Löcker laut und klar, die mit ihren mitreißenden Aufritten, die den Film interpunktieren, so etwas wie eine Kommentarfunktion erfüllen: Ihre bündigen Songs sind im Gegensatz zum petrifizierten Stillstand des Familienlebens eine *ideale* Zeit. Schön konstruiert daran ist außerdem, dass auf jede Nacht, in der dem Publikum Wahrheiten entgegengebrüllt werden, ein Tag folgt, an dem die Welt wieder anders aussieht: Ljoscha lernen wir im Film erst nach dem ersten Song kennen – und ein bisschen ist es so, als ob wir uns an seiner Stelle an die vergangene Nacht, an ein lautereres, wilderes, schöneres Leben, erinnern. Ljoscha aber hat dies alles weit hinter sich gelassen, auch wenn die Erinnerung noch stark sein mag.

Wir begegnen ihm in seiner Funktion als Streetworker im Spritzenbus am Straßenrand irgendwo im winterlichen Sankt Petersburg, und schnell ist klar, dass Ljoscha sehr gut ist in dem, was er tut, weil er über ein Einfühlungsvermögen verfügt, das ihm unter anderen Umständen, wenn die Welt wieder anders aussieht, hinderlich sein muss.

Wir folgen Ljoscha – auf einem Hausbesuch? –, bis wir verstehen, dass er in seinem eigenen Zuhause angekommen ist, bei Schanna, und uns Löcker und Ljoscha und Schanna in



sixpackfilm

einen Abgrund blicken lassen, weil sich Ljoscha, nachdem er Schanna das Substitut gespritzt hat, selbst den ersten Schuss dieser Nacht setzt.

Aber ist dieser Abgrund wirklich ein Abgrund? Ljoscha, der Helfer, der sich selbst nicht zu helfen weiß, hat sich gemeinsam mit Schanna in seinem Zustand (man möchte meinen, dauerhaft) eingerichtet. So schwach Ljoscha und Schanna in ihrer Veränderungsunwilligkeit sein mögen, so stark sind sie in ihrer Beharrlichkeit, am Leben zu bleiben.

Dies alles *zeigt* uns Löcker, indem sie, nachdem sich Ljoscha seinen Schuss gesetzt hat, still wird, wegdriftet, auf Schanna schneidet, die in ihrer unnachahmlichen Art ständig die Klappe offen hat und Ljoscha Kontra gibt, *um nach dem nächsten Schnitt (während man Schanna nun aus dem Off hört) wieder auf Ljoscha zu sein – so als wäre während seiner „Absence“ viel weniger Zeit verstrichen als in Wirklichkeit.* Und Ljoscha, *so alert wie immer*, weiß Schannas fast amüsant zu nennende Nörgelei geistreich wie immer zu erwidern ...

Ähnliche, auf den ersten Blick gar nicht wahrnehmbare, sich aber *inhaltlich* auswirkende Raffungen, Verknappungen ziehen sich durch den ganzen Film und etablieren seine im Grunde so einfache wie unmögliche Aussage: Schanna und Ljoscha sind nicht bemitleidenswerte Solipsisten, sondern in vielem bessere Menschen, als wir es je sein werden.

Eine schöne Figur auf Ljoschas zuvor erwähntes Wegdriften möchte ich beschreiben: Öfters hört Ljoscha dem, was die anderen sagen, scheinbar in sich selbst versunken, dabei aber höchst konzentriert zu, um sich plötzlich mit scharfem Kommentar zurückzumelden. Anhand der Beobachtung, *wie* diese und ähnliche Szenen im Film in Stellung gebracht sind, kristallisiert sich für mich ein zweites Thema heraus: Es ist nichts Geringeres als die Zeit selbst, in, wenn schon nicht allen, so doch mehreren ihrer erlebbaren Formen. Mit der Verlagerung von einer „reinen“ Beobachtung (Löcker ist sich der Gefahr des bloßen Voyeurismus natürlich bewusst) darauf, *wie* mit den verschiedenen Ausformungen von Zeit filmisch hantiert wird, bricht *der Film die Petrifizierung* auf.

Als erste Stufe der Verlagerung von „reiner“ Beobachtung zu einem Nachspüren von *Zeitformen* verstehe ich die zuvor beschriebenen *Zeitraffungen*, die qua Schnitt *intervenieren*.

Als zweite Stufe Ljoschas *plötzliches Aus-der-Versenkung-Auftauchen* („aus eigenem Antrieb“ – vgl. das Zitat von Andrew Lugg in Endnote 1).

Als dritte Stufe die Kraft der Erinnerung, die wach wird/alles beherrscht, wenn Ljoschas Mutter (die ihrerseits selbst oft Situationen aufbricht, wenn sie etwa ihren *beiden* Kindern heiße Hühnersuppe bringt, quasi als Stärkung vor dem Schuss; fast könnte man meinen, als Aperitif) sich anhand von Familienfotos an eine noch länger zurückliegende Zeit als die *ideale* Zeit, für die die *Tanks* stehen, erinnert, als Ljoscha noch ein Kind war. Dabei fällt mir auf, dass auch *der Eindruck* der Petrifizierung sorgfältig filmisch konstruiert ist – und damit das (realiter stillstehende? Von Löcker stillgestellte?) Familienleben nicht mehr oder weniger durchdringt als alle anderen mal aus einem trägen Fluss herausgelöst, mal selbst träge vergehenden Momente/Stimmungen dieses Films!

Der Ansatz Löckers und ihres Cutters Palm, den ich so bemerkenswert finde und den ich mit Rainald Goetz *spekulativ*<sup>3</sup> nennen möchte, ist, dass man zu solchen und ähnlichen Einsichten – über das Gute in diesen zwei Menschen, ihre angesichts der Härte ihrer Lebensrealität irritierende Sanftheit – vor allem durch die sorgfältige Montage dieses Films kommt, sozusagen *gegen den Realismus des Dokumentierten*, also gegen die Aufzeichnung der „Realität“ der sich selbst genügenden, nach außen abschottenden Mesalliance einander verzweifelt Verfallener.

1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main 1963, S. 40 (4.1212); dazu Andrew Lugg: „Für Wittgenstein ist der Gegenstand der philosophischen Übung die Preisgabe der Illusion, die wir für uns selbst weben, und zu erreichen, dass wir unsere Denkgewohnheiten aus eigenem Antrieb ändern.“ Andrew Lugg, *Der Ficker*, No. 2, hg. v. Benedikt Ledebur, Wien: Schlebrügge, Editor 2006, S. 188.

2 Im Original:

Скамейка, ночь, укол, бездна,  
Так вечер скалиться своей песней,  
Но если песня хочет быть честной,  
она должна быть такою же бездной!

3 „Spekulation, reine Spekulation, nein, angewendete [...] Durch solche Denktivitäten bin ich, auf der Suche nach einer Theorie des Schreibens von Romanen [...] auf die Idee gekommen, dass der Realismus, der mich so unentrinnbar fasziniert [...], sich eben nicht einfach nur in der Faktizität dessen, was ist, erschöpft, sondern erst aus allen Möglichkeiten, die im Gegebenen mitgegeben sind, seinen Sinn bekommt. [...] Der Auftrag wäre es, diesen Reichtum des Potentiellen spekulativ zu erschließen: spekulativer Realismus. [...] Was könnte eine dezidiert nicht-fantastische, kaum auch nur fiktionale Literatur dafür leisten, Welt, Mensch und Gesellschaft so zu zeigen, dass sie anders als realisiert denkbar werden? Wie müsste so ein Realismus gemacht sein, dass der Pessimismus der Befunderhebung dauernd umspringt in die Euphorie: ja, so ist es, grausam, Irrsinn“. Rainald Goetz, „Spekulativer Realismus“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 93/2014, „Spekulation“, S. 135–144.