

Historische Politikforschung

Herausgegeben von Wolfgang Braungart, Neithard Bulst,  
Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt und Willibald Steinmetz

Band 1

*Ute Frevert* ist Professorin für deutsche Geschichte an der Yale University, USA.  
*Heinz-Gerhard Haupt* ist Professor für Sozialgeschichte an der Universität Bielefeld und lehrt zurzeit am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz.

Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt (Hg.)

# Neue Politikgeschichte

Perspektiven einer historischen Politikforschung

Campus Verlag  
Frankfurt / New York

Dieser Band ist im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 584 »Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte« an der Universität Bielefeld entstanden und wurde auf Veranlassung des SFB unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.  
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.  
ISBN 3-593-37735-7

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Copyright © 2005 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main  
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Druck und Bindung: PRISMA Verlagsdruckerei GmbH  
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.  
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.campus.de](http://www.campus.de)

## Inhalt

Neue Politikgeschichte: Konzepte und Herausforderungen <i>Ute Frevert</i> .....	7
Das Zeremoniell als politischer Kommunikationsraum: Inthronisationsfeiern in Preußen im »langen« 19. Jahrhundert <i>Jan Andres, Matthias Schwengelbeck</i> .....	27
Augusta-Erlebnisse: Repräsentationen der preußischen Königin 1870 <i>Alexa Geisthövel</i> .....	82
Die Familiarisierung des Politischen im Kino der Stalinzeit: Zur Filmkomödie als Genre sowjetischer Populärkultur <i>Sabine Hänsgen</i> .....	115
»Außerparlamentarisch oder antiparlamentarisch?« Mediale Deutungen und Benennungskämpfe um die APO <i>Meike Vogel</i> .....	140
Verfassungsumbruch und Staatsrechtswissenschaft: Die Verfassung des Politischen zwischen Konstitutionalismus und demokratischer Republik <i>Christoph Gusy</i> .....	166
Ungleiche Reifegrade: Die Debatten um Altersgrenzen in der Weimarer Republik <i>Peter Behrendt</i> .....	202

Engagement und Elfenbeinturm: Zur politischen Dimension der Literatur in der frühen Bundesrepublik und der IV. Republik Frankreichs <i>Dagmar Günther</i> .....	241
Politik und Religion: Semantische Grenzen und Grenzverschiebungen in der Bundesrepublik Deutschland 1965–1975 <i>Pascal Eitler</i> .....	268
Historische Politikforschung: Praxis und Probleme <i>Heinz-Gerhard Haupt</i> .....	304
Autorinnen und Autoren.....	314

## Neue Politikgeschichte: Konzepte und Herausforderungen

*Ute Frevert*

Politikgeschichte ist wieder im Kommen. Selbst Historiker, die ihr lange abhold waren, finden an ihr Gefallen. In Bielefeld, das sich seit den siebziger Jahren einen Namen als Himmel – oder Hölle, je nach Standpunkt – der Sozialgeschichte gemacht hat, arbeiten Historiker, aber auch Juristen, Literaturwissenschaftler und Soziologen an einem breit angelegten Forschungsprojekt über »Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte«. Erste Ergebnisse seien hier vorgestellt.

Warum diese Hinwendung zur Politikgeschichte? Was macht sie auf einmal für jene interessant, die bislang eher andere Schwerpunkte setzten? Gibt es Überleitungen, Verknüpfungen, werden Brücken geschlagen? Oder ist hier eine neue Generation von Wissenschaftlern dabei, unbekümmert um die Grabenkämpfe der Älteren frische Segel aufzuziehen und jene Gefilde anzusteuern, die zuvor als fremdes Territorium ausgegrenzt worden waren? Wenn ja, was haben sie im Gepäck? Und was lässt die Reise als lohnend erscheinen?

### I. Gebremste Modernisierung versus Marginalisierung

Ein Blick zurück: In den siebziger Jahren, als ein neuer Wind durch die Universitäten und akademischen Studierstuben wehte, musste auch die Politikgeschichte, bis dahin die weithin unangefochtene Domina der Geschichtsschreibung, Kritik einstecken. Sie sollte, wie es Andreas Hillgruber 1972 auf dem Regensburger Historikertag verkündete, modernisiert werden. Anstatt nach der Devise »Männer machen Geschichte« zu verfahren, hatte sich die politische Geschichte modernen Fragestellungen zu öffnen, systematische Kategorien der Politikwissenschaft zu verwenden und eine Verbindung zur Sozial- und Strukturgeschichte zu suchen. Mit diesem Modernisierungsangebot kam Hillgruber dem wissenschaftlichen und politischen Zeitgeist weit entgegen. Zugleich aber markierte er klare Grenzen. Gesellschaftsgeschichtlichen Integrationsansprüchen, wie er sie in Konzepten des »Sozialimperialismus«, des »Pri-

renden Formulierung »an Augusta«, die übrigens nicht dem Text der Originaldepeschen entstammt:

»Was in Sonetten hundertfach gesungen,/ Als fromm' »Vermächtniß an das Vaterland«/ vom Deutschen Reich, das neu uns auferstand,/ Hat mir im tiefsten Herzen nachgeklungen!// Doch, wird der Kranz zunächst um's Haupt geschlungen/ Den Heldenführern, Fürsten vielgenannt,/ Sei's auch *der* Fürstin, deren Herz und Hand/ In Sorg' und Liebeswerken mitgerungen!// Noch ist uns fest und klar im Sinn geblieben/ Aus jener Zeit, so freud- und sorgenvoll,/ Wie jeder Großthat Botschaft war geschrieben:// Was oft auf Blitzesschwingen uns erscholl,<sup>129</sup> hat »an Augusta« freudig angehoben,/ Den Namen Deutschland's Größe eng verwoben!«

129 Ihrer Majestät der Deutschen Kaiserin. Zum 30. September 1871, Badeblatt für die großherzogliche Stadt Baden, Nr. 153, 30. September 1871.

## Die Familiarisierung des Politischen im Kino der Stalinzeit: Zur Filmkomödie als Genre sowjetischer Populärkultur

Sabine Hänsgen

In der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre lässt sich ein entscheidender Wandel in den massenmedialen Inszenierungen des Politischen beobachten. Diese Neu- bzw. Umdeutung des Politischen in den Formen seiner ästhetischen Repräsentation und Symbolisierung ist als Reaktion auf ein Dilemma zu verstehen, in das die proletarisch-avantgardistische Klassenkultur der zwanziger Jahre mit ihrem Anspruch auf eine umfassende Politisierung der Gesellschaft durch die Entgrenzung des Privaten und Individuellen geraten war. Im sowjetischen Revolutionskino war es das Ziel der linken Avantgarde gewesen, neue ästhetische Formen der Massenwirksamkeit im Experiment selbst zu finden und zu erproben. Dominierend war dabei eine dokumentarisch geprägte Montageästhetik, die nicht nur auf die Repräsentation der revolutionären Masse ausgerichtet war, sondern zugleich auch Prozesse der politischen Bewusstseinsbildung in Gang setzen sollte. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die von der Hieroglyphenschrift inspirierte »intellektuelle Montage«, die Sergej Ėjzenštejn während der Arbeit an seinem Jubiläumsfilm *Oktober* (*Oktjabr'*, 1927/28) entwickelte.

Dieses avantgardistische Kommunikationsangebot wurde allerdings von einer in weiten Teilen noch analphabetischen Bevölkerung kaum angenommen. Die erwünschte Resonanz auf das Revolutionskino blieb aus, denn das sowjetische Publikum zog weiterhin den schwierigen, auf verfremdende Wahrnehmungs- bzw. Bewusstseinswirkungen abzielenden filmischen Verfahren traditionell erzählte Geschichten vor. Im Unterschied zu der als elitär, »formalistisch« und abstrakt-utopisch kritisierten Avantgarde orientierte sich daraufhin in der Kultur der Stalinzeit ein neues *Kino für die Millionen*, das Politik mit Unterhaltung verbinden wollte, gerade an diesem Publikumsgeschmack; es setzte auf die massenwirksame Propagierung sozialistischer Inhalte durch Formen, deren Popularität nicht zuletzt auch durch die Erfolgsfilme des westlichen kommerziellen Kinos erwiesen war.

Das *Kino für die Millionen*, das die Produktion von Filmen forderte, die »von den Massen geliebt und verstanden werden«,<sup>1</sup> ist jedoch nicht eindimensional als eine filmpolitische Initiative von oben zu fassen;<sup>2</sup> die Herausbildung einer populären sowjetischen Massenkultur in den dreißiger Jahren erscheint vielmehr als Ergebnis eines komplexen Zusammenwirkens verschiedener Faktoren »von oben« und »von unten«. Unter dem Aspekt eines Wandels der medialen Erscheinungsformen des Politischen kann dieser Prozess als Suche nach einer anderen kulturellen Inszenierung der Macht betrachtet werden, die die Zuschauer mit ihren Wünschen und Bedürfnissen stärker einbezieht und der Ansprache von Emotionen den Vorrang vor einer Stählung des revolutionären Bewusstseins gibt. Dabei wird die utopisch-sozialistische Politisierung des Privaten auf der Ebene der Repräsentation und Symbolisierung von einer gegenläufigen Tendenz zur Familiarisierung des Politischen überlagert. Diese Tendenz manifestiert sich wohl am deutlichsten in dem Mythos der »Großen Familie«,<sup>3</sup> durch den abstrakte gesellschaftliche Verhältnisse in eine familiäre Konfiguration von Mutter Heimat, Vater Stalin und den heldenhaften Söhnen und Töchtern des Sowjetvolks übersetzt werden.

Über die positive Bestätigung der sich neu konsolidierenden staatlichen Ordnung hinaus sollte von den sowjetischen Massenmedien eine optimistische, lebensbejahende und den Alltag transzendierende Stimmung erzeugt werden, die ein intensives Erlebnis von Gemeinschaft entstehen lässt. Mit der These vom Sieg des Sozialismus und der Verfassung von 1936 war der Klassenkampf für beendet erklärt worden und der dialektische Prozess der Geschichte gewissermaßen suspendiert. Der erreichte gesellschaftliche Zustand wurde in einem allumfassenden Spektakel der Freude gefeiert. Stalins Aufforderung zum allgemeinen Fest des Glücks ist mit seiner Äußerung vor Stachanov-Aktivisten im Jahre 1935 kanonisiert: »Es lebt sich jetzt besser, Genossen. Es lebt sich jetzt froher.«<sup>4</sup>

Boris Šumjackij, der nach einer Parteikarriere in den dreißiger Jahren die zentralisierte staatliche Filmindustrie leitete, stellt in seiner Programmschrift *Kino für die Millionen* die Filmkomödie als eines der populärsten Genres beim

1 Boris Šumjackij, *Kinematografija millionov. Opyt analiza*, Moskau 1935, S. 7.

2 Zur Filmpolitik in der Stalinzeit vgl. Richard Taylor/Ian Christie (Hg.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, Cambridge, Mass. 1988; Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*, Cambridge 1992 und Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*, St. Augustin 2001.

3 Zum Mythos der »Großen Familie« in der sowjetischen Kultur vgl. Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago 1981, das Kapitel: *The Stalinist Myth of the »Great Family«*, S. 114–135.

4 Iosif Stalin, Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanowleute (17. November 1935), in: ders., *Werke*, Bd. 14, Dortmund 1976, S. 38.

Publikum in den Dienst an der Kultivierung eben dieses neuen Lebensgefühls: »[...] in diesem Land hat die Komödie – außer der Aufgabe der Entlarvung – noch eine andere, viel wichtigere und verantwortungsvollere Aufgabe: die Schaffung eines frohen und munteren Schauspiels.«<sup>5</sup> Und weiter heißt es: »Die siegende Klasse will freudig lachen. Das ist ihr Recht, und dieses freudige, sowjetische Lachen soll das sowjetische Kino dem Zuschauer geben.«<sup>6</sup>

Aus den Passagen seines Buches, in denen er die filmischen Ausdrucksmittel der Komödie näher beschreibt, sind die Antithesen zu den Positionen des Avantgardekinos deutlich herauszulesen. Einer Exponierung des kollektivistisch-mechanischen Montageprinzips wirft Šumjackij mangelnde »Inhaltlichkeit« vor und fordert dagegen einen dramaturgisch klaren Handlungsaufbau mit individualisierten Figuren. In grundsätzlicher Weise betont Šumjackij die Bedeutung des neu entstehenden Tonfilms für die Profilierung von Heldenfiguren, die sich den Zuschauern zur Identifikation anbieten:

»Es ist ganz offensichtlich, dass wir bei der Schaffung der sowjetischen Komödie einen anderen Weg beschreiten müssen. Wir müssen auch in der Komödie eine realistische Verteilung der Kräfte erreichen, tiefe und bedeutsame Charaktere vorstellen, wir müssen lernen, ein starkes komisches Sujet zu bauen (und das ist viel schwieriger als im Drama), soviel wie möglich Posse, Epigramm, Monolog und Dialog zu verwenden, wir müssen den Trick mit sowjetischem Inhalt kultivieren und besondere Aufmerksamkeit auf die schauspielerische Ausführung, auf virtuose Meisterschaft, auf den Ton und die Arbeit mit dem Ton lenken.«<sup>7</sup>

Die Umsetzung der ästhetischen Postulate des sozialistischen Realismus (Parteilichkeit, Volkstümlichkeit, Optimismus und Heroik)<sup>8</sup> fand im filmischen Medium unter besonderen technologischen Bedingungen statt. Anfang der dreißiger Jahre markiert die Einführung des Tons eine wichtige mediengeschichtliche Zäsur und leitet grundlegende Veränderungen im Dispositiv des sowjetischen Films ein. Im Zusammenspiel von Bild und Ton entstehen neue Möglichkeiten einer multimedialen Einwirkung auf die Rezipienten. Die Entwicklung des Lichttons, eines technischen Verfahrens, das den Ton als Lichtschrift zusammen mit dem Bild auf ein und demselben Filmstreifen aufzeichnet, ermöglicht die vollständigere Repräsentation eines organisch vereinigten

5 Šumjackij, *Kinematografija* [wie Anm. 1], S. 247.

6 Ebd., S. 249.

7 Ebd., S. 255–256.

8 Vgl. die Diskussionen auf dem 1. Schriftstellerkongress 1934: *Pervyj vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej 1934. Stenografičeskij otčet*, Moskau 1934 (deutsch: Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hg.), *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt 1974). Zur Adaption der sozialistisch-realistischen Postulate für den Bereich des Films und zu einer Abrechnung mit den ästhetischen Prinzipien des Avantgardekinos auf der Schöpferischen Allunionskonferenz der Arbeiter der sowjetischen Kinematographie vgl. *Za bolšoe kinoisustvo*, Moskau 1935.

Körpers, das heißt die Herstellung einer überzeugenden filmischen Illusion von real sprechenden Menschen in den so genannten *talkies*. Auf diese Weise gewinnt der Film – wie Jonathan Crary in seiner wahrnehmungs- und medientheoretischen Umsetzung des Foucaultschen Ansatzes formuliert – eine machtvollere Autorität über den Betrachter, die von ihm eine grundsätzlich andere Aufmerksamkeit erzwingt: »The full coincidence of sound with image, of voice with figure, not only was a crucial new way of organizing space, time, and narrative, but it instituted a more commanding authority over the observer, enforcing a new kind of attention.«<sup>9</sup> Aus einer solchen Perspektive erscheint das komplexe audiovisuelle Medium Film im sowjetischen Kontext als Bestandteil eines alle Medien umfassenden staatlichen Gesamtkunstwerks,<sup>10</sup> das auch die Errungenschaften Hollywoods zu einer faszinierenden, die verschiedenen Sinne ansprechenden Inszenierung der Macht aneignet.

## I. Sowjetisches Hollywood

Die Geschichte des sowjetischen Films ist seit den ersten Anfängen von einer ambivalenten Beziehung zum erfolgreichen Hollywood-Kino geprägt. In der Auseinandersetzung mit der kapitalistischen, auf populäre Unterhaltung ausgerichteten Filmkultur Amerikas suchte das neu entstehende sowjetische Kino nach einer eigenen kulturellen Identität.<sup>11</sup> Von staatlicher Seite wurde dem Film in der frühen Sowjetunion eine zentrale Rolle bei der Propagierung revolutionärer Ideale zugeordnet, wobei mit der Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung zugleich Forderungen nach radikalen Veränderungen in der Infrastruktur der künstlerischen Medien verbunden waren: 1919 unterschrieb Lenin das Dekret zur Verstaatlichung der Filmindustrie, 1922 formulierte er im Gespräch mit dem Volkskommissar für Aufklärung Anatolij Lunačarskij den

9 Jonathan Crary, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, in: *October. The Second Decade, 1986–1996*, hg. v. Rosalind Krauss, Cambridge, Mass. 1997, S. 415–425, hier: S. 420.

10 Vgl. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988 und Hans Günther, *Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk*, in: ders., *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart 1993, S. 184–197.

11 Eine Überblicksdarstellung zum Amerikanismus in der Geschichte des sowjetischen Films vgl. Denise J. Youngblood, *Americanitis. The Amerikanshchina in Soviet Cinema*, in: *Journal of Popular Film and Television* 19 (Nr. 4, Winter 1992), S. 148–156.

später kanonisierten Satz über den Film »als wichtigste aller Künste« und begründete damit den Vorrang der politischen Funktion im sowjetischen Kino.<sup>12</sup> Allerdings haben wir es in den zwanziger Jahren faktisch noch nicht mit der Situation eines verstaatlichten Kinos zu tun. Parallel zur Entwicklung einer revolutionären Avantgarde wurde der Import ausländischer Filme, insbesondere aus Deutschland und aus Hollywood, fortgesetzt.<sup>13</sup> Im Zuge der Neuen Ökonomischen Politik entwickelten sich Formen einer Koexistenz von staatlicher und privater Filmwirtschaft. Während im Westen Filme über die Revolution gefeiert wurden, erzielten in der Sowjetunion selbst bis zum Ende der zwanziger Jahre ausländische Unterhaltungsfilme große Erfolge beim Publikum. So wurden die Hollywoodstars Douglas Fairbanks und Mary Pickford bei ihrer Reise nach Moskau im Juli 1926 von einer begeisterten Menge empfangen, und ihre Porträts schmückten die Titelseiten sowjetischer Filmzeitschriften.<sup>14</sup>

Erst mit dem ersten Fünfjahrplan (1928–1932) begann die Einschränkung der freien Unternehmertätigkeit im Filmsektor. Die staatliche Kontrolle über das Filmwesen wurde verstärkt, wodurch es zu einer deutlichen Reduzierung des Imports ausländischer Filme kam, bis schließlich überhaupt keine ausländischen Filme mehr eingeführt wurden. Aber auch nach der Monopolisierung des sowjetischen Filmwesens durch den Staat blieb – zumindest indirekt – der Einfluss des amerikanischen Kinos spürbar. Boris Šumjackij konzentrierte an der Spitze der sowjetischen Filmindustrie seine Anstrengungen zunächst darauf, durch beträchtliche Investitionen den Ausbau des sowjetischen Kinos weiter voranzutreiben und die technische Rückständigkeit unter den Bedingungen des aufkommenden Tonfilms zu überwinden. Im Sommer 1935 wurde eine Delegation aus sowjetischen Filmschaffenden in westliche Filmstudios entsandt, um die industriellen Standards der Filmproduktion zu studieren. Inspiriert vor allem durch die Erfahrung Hollywoods, plante Šumjackij daraufhin sogar die Errichtung einer Filmstadt auf der Krim.<sup>15</sup>

12 Zu Lenins Äußerungen über den Film vgl. *Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin i kino*, Moskau 1973.

13 Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992, S. 50–67.

14 Vgl. zur Reaktion auf den Moskaubesuch der Hollywoodstars auch Sergej Komarovs Film *Der Kuss der Mary Pickford* (Poceluj Meri Pikford, 1927).

15 Vgl. Richard Taylor, *Ideology as Mass Entertainment. Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s*, in: Richard Taylor/Ian Christie (Hg.), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London 1991, S. 193–216 und Hans-Joachim Schlegel, *Das stalinistische Hollywood. Zu Grigorij Aleksandrov's Musikfilmkomödien*, in: Malte Hagener/Jan Hans (Hg.): *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*, München 1999, S. 138–149.

Auch wenn dieses sowjetische Hollywood als architektonisches Ensemble nie realisiert werden sollte, so spielte doch die Ausrichtung an Genremustern und narrativen Formeln des amerikanischen Kinos beim ästhetischen Paradigmenwechsel vom revolutionären Avantgardefilm zum sozialistisch-realistischen Unterhaltungsfilm eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die von Šumjakkij entwickelte Konzeption eines *Kinos für die Millionen* ist kennzeichnend für die spezifische Form einer staatlich produzierten Massenkultur, die in der Sowjetunion jenseits des internationalen Markts geschaffen wurde.<sup>16</sup>

Während die Entwicklung der populären Massenkultur in den westlichen Gesellschaften vor allem durch Prozesse der Kommerzialisierung motiviert war, sind in der Sowjetunion andere Beweggründe entscheidend: Über die neuen technischen Medien sollte eine allgemein zugängliche und über das Prinzip der Unterhaltung eine allgemein verständliche Vermittlung politischer Ideen in einem vereinheitlichten Kommunikationsraum erreicht werden.

## II. Subversives Lachen versus affirmatives Lachen

Die Medialisierung des Politischen im sozialistisch-realistischen Unterhaltungsfilm der dreißiger Jahre lässt sich auf anschauliche Weise an dem Œuvre eines der führenden sowjetischen Regisseure im Genre der Filmkomödie nachvollziehen. Im Jahre 1934 realisierte Grigorij Aleksandrov, der ehemalige Assistent und Co-Autor Sergej Ėjzenštejns, der seinen Lehrer auf dessen Reisen in den Westen begleitet hatte und dort auch die Filmproduktion von Hollywood kennen lernte, die Jazz-Komödie *Lustige Burschen* (*Vesele rebjata*) mit der Musik Isaak Dunaevskijs<sup>17</sup> und des wohl zu jener Zeit bekanntesten sowjetischen Jazz-Musikers, Leonid Utesov, auf den die Hauptrolle des Films zugeschnitten war.

Als Übergangsphänomen zwischen der Avantgardekultur der zwanziger Jahre und einer sich entwickelnden Ästhetik des sozialistischen Realismus war *Lustige Burschen* besonders umstritten. Erst durch das Eingreifen Maksim

16 Zur Tradition einer populären Massenkultur in Russland und der Sowjetunion vgl. Richard Sites, *Soviet Popular Culture. Entertainment and Society in Russia since 1900*, Cambridge, Mass. 1992 und James van Geldern/Richard Sites (Hg.), *Mass Culture in Soviet Russia (1917–1953)*, Bloomington 1995.

17 Zu der Zusammenarbeit von Grigorij Aleksandrov mit Isaak Dunaevskij vgl. Matthias Stadelmann, *Isaak Dunaevskij – Sänger des Volkes. Eine Karriere unter Stalin*, Köln 2003.

Gor'kij's, der eine Vorführung vor den Mitgliedern des Politbüros arrangierte, konnte der Film nach einem zeitweiligen Verbot durchgesetzt werden.<sup>18</sup>

Eine Geschichte ist in *Lustige Burschen* kaum entwickelt, es handelt sich eher um eine locker verbundene Abfolge musikalischer Nummern. Und wie im amerikanischen Filmmusical, dem so genannten *back-stage musical*, sind die Hauptfiguren vor allem darum bemüht, ihre Musik in der Metropole mit Erfolg auf die Bühne zu bringen.<sup>19</sup> Der Hirte Kostja Potechin kommt aus dem Süden, von der Krim, nach Moskau, gerät dort beinahe zufällig in die Music Hall und kann schließlich mit seinen Freunden sogar im Bol'soj-Theater auftreten.

Im Vorspann des Films folgen auf die Porträts Charlie Chaplins, Harold Lloyds und Buster Keatons die ebenfalls wie auf einem Plakat gezeichneten und animierten Porträts der Schauspieler, die »im Film mitspielen« – darunter Ljubov' Orlova, die zu einer der bekanntesten Repräsentantinnen eines sowjetischen Starkinos werden sollte. Mit diesem Filmtrick visualisiert Aleksandrov sein Selbstverständnis im Spannungsfeld zwischen West und Ost, sein filmisches Credo im Kontext einer internationalen Filmkultur.

Auf dem 1. Schriftstellerkongress 1934 wurde diese Orientierung an amerikanischen Vorbildern von dem Dichter Aleksej Surkov als »Limonadenideologie«, als »Apotheose der Vulgarität« sowie als misslungene Interpretation des sozialen Auftrags zum Lachen kritisiert: »Indem sie eine ungereimte Mischung aus einer Hirtenpastorale und einem amerikanischen Erfolgsfilm schufen, dachten die Autoren wohl, dass sie auf ehrliche Weise den sozialen Auftrag zum Lachen umsetzten.«<sup>20</sup>

Tatsächlich bewegt sich der Film zwischen einer exzentrischen *slapstick comedy* und der optimistischen, fröhlich-heiteren Stimmung einer sozialistisch-realistischen Idylle, und gerade die Spannung zwischen diesen beiden Polen macht die verschiedenen Funktionen des Lachens in der sowjetischen Kultur zwischen Subversion und Affirmation deutlich.

Die subversiven Verfahren der Exzentrik wurden in den zwanziger Jahren von Vertretern einer avantgardistischen Ästhetik vor allem an amerikanischen Beispielen analysiert, wobei es um eine genaue Bestimmung der Filmspezifik in Abgrenzung zum Theater und zur Literatur ging.<sup>21</sup> Die in der Theorie be-

18 Grigorij Aleksandrov, *Ėpocha i kino*, Moskau 1976, S. 183f.

19 Vgl. Herbert Eagle, *Socialist Realism and American Genre Film. The Mixing of Codes in »Jazzmen«*, in: Anna Lawton (Hg.), *The Red Screen*, London 1992, S. 249–263.

20 Zitiert nach Aleksandrov, *Ėpocha* [wie Anm. 18], S. 188.

21 Adrian Piotrovskij nennt in seinem Aufsatz »Zur Theorie der Filmgattungen« (1927) drei zentrale Verfahren der Stummfilmkomödie: 1) akrobatischer Trick, 2) exzentrische Verwen-

schriebenen komischen Verfahren, wie etwa die unerwartete Veränderung einer Situation, die nicht funktionsgemäße Verwendung von Dingen oder übertriebene Körpermotorik kommen in *Lustige Burschen* zur Realisierung, als eine Musikprobe plötzlich in eine Schlägerei ausartet. Die Musiker benutzen ihre Instrumente als Waffen, schlagen sich mit Pauke, Blasinstrumenten, Banjos, brechen Tasten aus den Instrumenten, schießen mit den Bögen usw. An die Inszenierung dieser slapstickartigen Szene schließt sich die Fortsetzung der Probe auf der Straße an. Die Musiker bewegen sich mit einer Trauergemeinde hinter einem Leichenwagen her. Während die Milizionäre zuschauen, spielen sie einen Trauermarsch, sobald jene aber fortschauen, fangen sie an, Jazz zu spielen und zu tanzen. Dieses fröhliche Umspielen des Abschiedsrituals mit einer Verkehrung des Marsches in Tanzmusik trägt karnevaleske Züge.<sup>22</sup> Durch das spontan-anarchische Verhalten erfahren die staatlichen Autoritäten eine Relativierung, und in dem Nebeneinander von feierlichem Ernst und unterhaltendem Jazz wird die Hierarchie von elitärer und populärer Kultur aufgehoben.<sup>23</sup> Wie die Stummfilmkomödie zeichnet sich auch der Jazz durch eine exzentrische Körperlichkeit aus: Es ist eine Musik, die spontane Improvisation, Dissonanzen, Synkopen und Lärm zulässt.<sup>24</sup>

Die sowjetische Kritik richtete sich in erster Linie gegen eine solche – die Macht subversiv unterlaufende – Verwendung exzentrischer Verfahren, die als »formalistisch« abgelehnt wurden.<sup>25</sup> Positive Anerkennung fand dagegen die filmische Inszenierung des Lieds »Marsch der lustigen Burschen« (»Marš veselich rebjat«), in der sich bereits eine neue sozialistisch-realistische Filmästhetik der dreißiger Jahre manifestiert. Das Medium Film wird nun nicht mehr in Abgrenzung zu anderen Medien definiert, sondern verwandelt sich älteren medialen Formen an. Das Lied als literarisch-musikalische Mischgattung spielt

dung des Dinges, 3) clowneske Masken-Figur des komischen Filmhelden, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetik des Films*, München 1974, S. 108f.

22 Vgl. dazu die Konzeption der Karnevalskultur, die Michail Bachtin in der Reaktion auf die Monopolisierung des sowjetischen Kommunikationsraums durch die Einführung des sozialistischen Realismus entwickelte. Der Karneval wird von Bachtin als Gegenkultur verstanden, die sich gegen jeglichen Dogmatismus, Autoritarismus und einseitigen Ernst wendet: Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt 1987, S. 143.

23 Zur karnevalesken Realisierung eines Trauerzuges vgl. den Film *Entr'acte* (1924) von René Clair, auf den sich Aleksandrov hier bezieht.

24 Zur Geschichte des Jazz in Russland vgl. S. Frederick Starr, *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*, New York 1983.

25 Zur Kritik am Formalismus vgl. Rostislav Jurenev, *Sovetskaja kinokomedija*, Moskau 1964, S. 223.

dabei eine wichtige Rolle.<sup>26</sup> Durch ein neues technisches Verfahren, das Aleksandrov bei der Realisierung von *Lustige Burschen* entwickelte, wird die strukturierende Wirkung des Lieds noch unterstrichen. Filmaufnahme und Montage erfolgen nach einem bereits vorgefertigten musikalischen Phonogramm.<sup>27</sup> Mit dieser Produktionsmethode, bei der die filmische Bewegung dem musikalischen Rhythmus des Marsches angepasst wird, löste sich Aleksandrov von den Prinzipien des Kontrapunkts und der Asynchronität, die noch dem gemeinsam mit Sergej Ėjzenštejn und Vsevolod Pudovkin unterzeichneten Tonfilmmanifest von 1928 zugrunde gelegen hatten.<sup>28</sup>

Als weiteres neues Verfahren verwendete der Kameramann Vladimir Nil'sen das so genannte *Panorama*. In einer durchgehenden Fahrt folgt die Kamera der singenden Figur, die sich im Rhythmus der Musik voranbewegt. Einmal nähert sich der Kamerablick der Figur bis zur Großaufnahme, dann wieder entfernt er sich bis in die Totale. Die Panoramaaufnahme ist also nicht auf eine bestimmte Einstellungsgröße festgelegt, sie dehnt den begrenzenden Rahmen der Einstellung und eröffnet den Ausblick in die Weite des Raums, wodurch ein intensives Zusammenspiel zwischen Landschaft und Mensch entsteht.

Das filmische Panorama und die neue Synchronisierung von Bild und Ton stellen eine Gegenposition zum avantgardistischen Montagekino dar, das von einer analytischen Zergliederung der filmischen Sequenz ausging. Entgegen einer Reihung von Fragmenten, aus der sich die Bewegung bzw. eine neue Semantik konstituiert, wird nun in der Orientierung an der menschlichen Figur ein visuelles Kontinuum angestrebt.<sup>29</sup> Diese Ausrichtung auf die menschliche Figur erscheint dabei als eine wichtige Voraussetzung für die Darstellung der neuen sowjetischen Helden. In dem Lied, das vor dem Hintergrund einer ausgesprochen harmonisch-idyllischen Landschaft erklingt, ist das so formuliert: »Wenn unser Land befiehlt, dass wir zu Helden werden,/ Dann wird ein jeder bei uns zum Held.«<sup>30</sup>

26 Speziell zur Funktion des Lieds vgl. Sabine Hänsgen, *Film als Erbe anderer Medien. Das Lied in den Filmkomödien Grigorij Aleksandrows*, in: Jurij Murašov, Georg Witte (Hg.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München 2003, S. 187–209.

27 Vgl. Aleksandrov, *Ėpocha* [wie Anm. 18], S. 176.

28 *Die Zukunft des Tonfilms. Ein Manifest*, in: Sergej Eisenstein, *Das dynamische Quadrat*, hg. v. Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth, Leipzig 1991, S. 154–156.

29 Zum filmischen Panorama als Anti-Montage-Verfahren vgl. Jurenev, *Kinokomedija* [wie Anm. 25], S. 216.

30 *Marš veselich rebjat*, in: Vasilij Lebedev-Kumač, *Stichotvorenija i pesni*, Leningrad 1950, S. 37.



Sehr treffend hat Isaak Dunaevskij, der Komponist, nach dessen Musik Vasilij Lebedev-Kumač den Text verfasste, die Ästhetik des optimistisch gestimmten, sowjetischen Lieds als »Lyrisierung politischer Losungen« beschrieben:

»Mit dem »Marsch der lustigen Burschen« nimmt der neue Typ des sowjetischen Lieds seinen Anfang: das Lied-Plakat, die Lied-Losung. Musikalisch handelt es sich um einen munteren Marsch mit einem federnden Rhythmus, vom Wort her handelt es sich um nicht durch ein Sujet verbundene Strophen patriotischen Inhalts, die in den Filmen Aleksandrovs eine lyrische Färbung erhalten.«<sup>31</sup>

Der Marsch selbst verkündet ebenfalls das neue ästhetische Programm. Es ist ein Lied über die Bedeutung des Massenlieds im allumfassenden Ritual der Freude. Die alte Sprachmagie von Beschwörungsformeln klingt in der Losungsyrik nach und initiiert einen Kreislauf der permanenten Selbstbestätigung – nicht zuletzt durch die tautologische Wiederholung des Voranschreitens im Zirkelschluss zwischen Bild und Ton: »Uns hilft das Lied zu bauen und zu leben,/ Es ruft und führt uns wie ein Freund,/ Und wer mit einem Lied durch das Leben schreitet,/ Der wird nie und nirgends untergehen.«<sup>32</sup>

Der »Marsch der lustigen Burschen« hatte auch über den filmischen Zusammenhang hinaus einen hohen Bekanntheitsgrad: Er wurde gemeinsam von den Delegierten auf dem Stachanov-Kongress (1935) und auf dem 10. Kom-somol-Kongress (1936) gesungen. Seine besondere Massenwirksamkeit konnte das neue sowjetische Lied jedoch gerade aufgrund der spezifischen Wechselwirkung zwischen unmittelbarer Aufführung und Verbreitung über die technischen Medien von Film und Radio gewinnen.<sup>33</sup>

31 Isaak Dunaevskij über den Marsch, in: Aleksandrov, *Èpocha* [wie Anm. 18], S. 286.

32 Lebedev-Kumač, *Stichotvorenija* [wie Anm. 30], S. 37–38. Zum selbstreferentiellen Charakter des Liedes vgl. Svetlana Boym, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, Mass. 1994, das Kapitel: *Soviet Songs: From Stalin's Fairy Tale to »Good-Bye, Amerika«*, S. 110.

33 Zur Inszenierung des Politischen im Spannungsfeld zwischen dem traditionellen Kunstmedium der Literatur und dem neuen Massenmedium des Radios vgl. Jurij Murašov, *Sowjetisches Ethos und radiofizierte Schrift. Radio, Literatur und die Entgrenzung des Politischen in den frühen dreißiger Jahren der sowjetischen Kultur*, in: Ute Frevert/Wolfgang Braungart (Hg.), *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*, Göttingen 2004, S. 217–245.

### III. Die Große Familie

Im Unterschied zu dem vorhergehenden Film sind in Aleksandrovs melodramatischer Komödie *Zirkus* (*Cirk*, 1936) die akrobatischen Nummern, Lied- und Tanzeinlagen in eine vor allem die Emotionen des Publikums ansprechende Liebesgeschichte eingebettet, die für eine familiarisierende Inszenierung des Politischen genutzt wird. *Zirkus* entfaltet seine Geschichte unter Verwendung von Mitteln des Melodrams, die aus dem Hollywood-Film bekannt sind: Die amerikanische Artistin Marion Dickson, die in ihrer Heimat mit Rassenvorurteilen zu kämpfen hatte und wegen ihres schwarzen Babys dort beinahe gelyncht wurde, kommt zusammen mit ihrem Impresario, einem finsternen Deutschen, der sie mit dem Geheimnis ihres schwarzen Kindes erpresst, zu einem Gastspiel nach Moskau. Hier verliebt sie sich in den Akrobaten Martynov und entschließt sich, in der von Rassismus freien Sowjetunion zu bleiben.

Die Einführung einer solchen melodramatischen Handlungslinie lässt – wie bereits von der zeitgenössischen Kritik festgestellt wurde – einen gewissen »genremäßigen Nonsens« entstehen.<sup>34</sup> Bei den neu kreierte sowjetischen Genres kommt es zu einer Hybridisierung eines ursprünglichen, vor allem nach filmspezifischen Kriterien definierten Genresystems. Unter dem Etikett *Musikkomödie* werden in Hinblick auf den Wirkungseffekt sehr unterschiedliche Traditionen zusammengeschmolzen. In seiner Rezension nach Erscheinen des Films schreibt Béla Balázs:

»Wir lachen, und wir sind gerührt. So reagiert unser naiv-gesunder Instinkt. Aber dabei quält viele von uns ein Zweifel, ob es angebracht ist, einer Manier Beifall zu spenden, die wir in der bürgerlichen Kunst verachtet und ausgelacht haben. Das Genre des Melodrams ist doch für alle Zeiten kompromittiert. Diese Mischung aus Jazz, melancholischem Tango, Sensation, Akrobatik, Revueglanz, Zirkushumor und dazu die krönende Nummer des Stars – das ist doch gerade das, was im Westen »Kitsch« genannt wird! Wie kann ein solcher Film bei uns Erfolg haben? Wie kann er uns gefallen?«<sup>35</sup>

Und am Ende des Artikels gibt er die Antwort auf seine Frage: »Es gibt für uns keine Gründe, einen asketischen Geschmack zu entwickeln. Wir haben nicht vor, der bürgerlichen Kunst das Monopol auf Glanz und Schönheit zu überlassen.«<sup>36</sup>

Mit aufwendigen rhetorischen Mitteln rechtfertigt Balázs die Adaption des bürgerlichen Stils und reklamiert eine für die sowjetische Kultur nach der

34 G. Zel'dovič, *Cirk*, in: *Iskusstvo kino* 7 (1936), S. 39.

35 Béla Balázs, *Novoe rešenie temy*, in: *Iskusstvo kino* 7 (1936), S. 42.

36 Ebd.

Phase revolutionärer Askese neue Dimension des ästhetischen Genusses. Die Melodramatisierung der Musikkomödie ist mit der Wiederentdeckung des Menschen als Gefühlswesen, einem neuen Lyriismus und der Behandlung der ewigen Themen von Liebe und Mutterschaft verbunden.<sup>37</sup>

Bezeichnenderweise gebraucht Balázs zur Charakterisierung der neuen ästhetischen Haltung den Begriff des Kitsches, der seit den dreißiger Jahren dazu dient, das Verhältnis von reflektierend-analytischer Avantgarde und einer an der Wunscherfüllung des Publikums orientierten Massenkultur zu beschreiben. Umberto Eco hat diese Diskussion auf den Punkt gebracht: »Rückt die Avantgarde bei der Kunstproduktion die Verfahrensweisen, die zum Werk führen, in den Mittelpunkt, so hebt der Kitsch die Reaktionen hervor, die das Werk inszenieren soll, und wählt die Gefühlsantwort des Benutzers zum Zielpunkt.«<sup>38</sup>

Im Unterschied zu einer die technischen Verfahren thematisierenden Rezeption der amerikanischen Stummfilmkomödie durch die sowjetische Avantgarde wird im sozialistisch-realistischen Unterhaltungsfilm auf bekannte, erfolgreiche Muster – den Gefühlswert des Melodrams und den Schauwert der Revue – aus dem Interesse an einem abgesicherten Effekt beim Publikum zurückgegriffen. Filmische Stereotypen werden zur möglichst effektvollen Inszenierung einer archetypischen Konstellation eingesetzt.

Die erzählte Geschichte ist in *Zirkus* von einer Schicht sekundärer Mythisierungen überlagert, die sich vor allem in den Zirkusnummern, den Lied- und Tanzeinlagen entfaltet. Die Problematik der kleinen, bürgerlichen Familie, die mit all ihren Widersprüchen das Narrativ des Melodrams im westlichen Kino bestimmt,<sup>39</sup> wird dabei auf den die sowjetische Kultur prägenden Mythos der *Großen Familie* projiziert und in der harmonischen Konstellation von Heldenkindern, Mutter Heimat und väterlicher Autorität Stalins gelöst.

Die vom Raum des gesellschaftlichen Alltags abgetrennte Zirkusarena stellt geradezu einen Demonstrationsraum für die neue sowjetische Mythologie

37 Zum Paradigmenwechsel vom klassenkämpferischen Ideal zu einem Humanitätspathos, das den Repräsentationsbedürfnissen einer neuen Sowjetintelligenz besser entsprach, vgl. Hubertus Gäßner/Eckhart Gillen, Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein, in: dies. (Hg.), Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 27–59.

38 Umberto Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: ders., Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1990, S. 253. Zu einer ausführlichen Diskussion des Kitsch-Begriffes vgl. Boym, Common Places [wie Anm. 32], S. 15ff.

39 Das Melodram gilt im westlichen Kino als weibliches Genre, das bei der Entfaltung einer Liebesgeschichte aus der Perspektive der Frau auch Kritik an der bestehenden Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft artikuliert. Vgl. dazu Georg Seeßlen, Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams, Reinbek 1980, besonders das Kapitel: Die Politik des Melodrams, S. 42ff.

dar.<sup>40</sup> In elementaren, deutlich wertenden Oppositionen (Sonne vs. Mond, hell vs. dunkel, gut vs. böse) werden zwei Zirkusnummern einander gegenübergestellt. Die westliche Nummer »Flug auf den Mond« ist in der dunklen Sphäre kapitalistischer Ausbeutung und militaristischer Aggression situiert. Die Artistin, im Kostüm eines Glamourstars als weiblicher Fetisch inszeniert, zeigt in einer riskanten Sensationsnummer einen »Tanz auf der Kanone«. Im positiven Kontrast dazu entwickelt sich die sowjetische Nummer zu einer künstlerischen Vorführung des für die dreißiger Jahre zentralen Fliegermythos. Martynov wird in die helle, lichtdurchflutete Zirkuskuppel katapultiert und schwebt mit einer an den avantgardistischen Flugapparat *Letatlin* erinnernden Flügelkonstruktion durch das Zirkusrund.

Die Reminiszenzen an die Avantgardeästhetik dienen jedoch lediglich als Hintergrund für die Präsentation des neuen Helden, des Sohns in der *Großen Familie*, des Rekordfliegers und Bezwinners der Naturelemente, der mit wundersamer Anstrengung die Grenzen von Raum und Zeit überwindet und sich in eine höhere Sphäre jenseits der historischen Realität erhebt.<sup>41</sup>

Das hymnische »Lied von der Heimat« (»Pesnja o Rodine«; V. Lebedev-Kumač/I. Dunaevskij), das sich leitmotivisch durch den Film zieht, die Flugnummer untermalt und die Entwicklung der Liebesgeschichte dramaturgisch begleitet, verweist auf eine zunehmende Bedeutung des emotionalen, mütterlichen Pols in der *Großen Familie* Mitte der dreißiger Jahre: »Weit ist mein Heimatland,/ Dort gibt es viele Wälder, Felder und Flüsse./ Ich kenne kein anderes Land,/ Wo der Mensch so frei atmet!«<sup>42</sup>

Die Heimat wird in einer aus Volksliedern stammenden, traditionellen Landschaftssymbolik besungen. Dabei verstärkt die Aktivierung des mütterlichen Archetyps – die Heimat als Mutter und Braut – im Unterschied zu den das Bewusstsein stimulierenden Verfahren der Avantgarde – die Wirkung auf das kollektive Unbewusste.<sup>43</sup> Die Vorstellung der Heimat (*rodina*) dient zur

40 Zur mythologischen Struktur von *Zirkus* vgl.: Karina Dobrotvorskaja, »Cirk« G. V. Aleksandrova. K probleme kulturno-mifologičeskich analogij, in: *Iskusstvo kino* 11 (1992), S. 28–33.

41 Katerina Clark sieht in dem Fliegerhelden den paradigmatischen neuen Menschen (»The Aviation Hero as the Paradigmatic New Man«): Clark, Soviet Novel [wie Anm. 3], S. 124. Zur Entwicklung des Fliegermythos vgl. darüber hinaus Hans Günther, Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos, Stuttgart 1993, besonders das Kapitel »Stalinsche Falken – der Fliegermythos der 30er Jahre«, S. 155–174.

42 Pesnja o Rodine, in: Lebedev-Kumač, Stichtovorenija [wie Anm. 30], S. 29–31.

43 Zu einer ausführlichen Analyse des mütterlichen Archetyps im sowjetischen Massenlied in der psycho-mythologischen Tradition C. G. Jungs vgl. Hans Günther, Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur, in: Aage A. Hansen-Löve (Hg.), »Mein Russland«. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, München 1997, S. 337–355.

Beschwörung der eigenen Gemeinschaft und wird im Namen des Vaters Stalin mit einem Appell an die kollektive Wehrhaftigkeit verbunden: »Doch Stalin ziehen wir die Augenbrauen zusammen,/ Wenn der Feind uns zerbrechen will, –/ Wie eine Braut lieben wir die Heimat/ Und schützen sie wie eine zärtliche Mutter.«<sup>44</sup>

Genauer möchte ich eine Szene betrachten, in der die Doppelfunktion des Liedes zwischen Melodram und Mythologie deutlich wird. Bei einer ersten Annäherung zwischen den beiden Sich-Verliebenden bringt Martynov – nicht nur Freund, sondern auch Mentor – der amerikanischen Artistin das Lied über seine Heimat bei. Die Initiation der Amerikanerin in die sowjetische Welt findet an einem Konzertflügel im Hotel »Moskau« statt, einem der Luxus-hochhäuser, mit denen sich die Sowjetkultur als neue, bürgerliche Wohlstandskultur präsentiert. Durch das Lied wird die romantische Liebe zwischen Mann und Frau in eine höhere Form der Liebe – die Liebe des Volkes zur Heimat – transformiert, wobei die für die zwanziger Jahre charakteristische Vorstellung des Internationalismus in der neuen Konzeption der dreißiger Jahre, dem *Sozialismus in einem Land*, aufgehoben erscheint.

Doch worin besteht der besondere mythogene Charakter dieser Szene jenseits des ideologischen Sujets? Als gesungene Szene ist sie aus dem gewöhnlichen Redekontext des Films herausgehoben, und durch die Rückbindung an die Musik erfahren die in der Sprache artikulierten Bedeutungen eine Transzendierung. So vollzieht sich die Aneignung des Liedes auch nicht in einem bewussten ideologischen Erziehungsprozess, es handelt sich vielmehr um einen Prozess des Wiedererinnerns, des Wiederfindens universeller, jenseits der nationalen Sprachen allen gemeinsamer archetypischer Muster. Das Lied wird wie in einer mythischen Offenbarung zuteil. Der Mentor spricht den Text zwar vor, doch die Frau – obwohl sie russisch nur mit Akzent spricht – greift ihn bereits singend, als ob sie das Lied schon immer kenne, in einer gehobenen Intonation auf, die Vorgabe in der Ausführung um vieles an Intensität überflügelnd. Noch dazu ist die Szene am Flügel durch eine Rahmung überhöht. Vorgeschaltet ist ein Blick auf den Roten Platz (Totale von oben), und folgende Liedzeilen sind aus dem Off zu hören: »Von Moskau bis zu den äußersten Grenzen,/ Von den südlichen Bergen bis zu den nördlichen Meeren/ Schreitet der Mensch einher wie ein Herr/ Seiner unermesslichen Heimat.«<sup>45</sup>

Im Zusammenwirken von Bild und Ton wird eine sakrale Zone geschaffen. Moskau bildet das heilige Zentrum einer Weltordnung von mythischen Dimensionen. Die vertikale Achse zwischen Himmel und Erde ist aktiviert;

44 Lebedev-Kumač, Stichtovorenija [wie Anm. 30], S. 30-31.

45 Ebd., S. 29.

der Raum öffnet sich gewissermaßen nach oben, und wie in einem rituellen Kommunikationsakt kann sich eine absolute Wahrheit offenbaren.<sup>46</sup>

Am Ende der Szene – der Rahmen schließt sich – ist der Übergang in eine höhere Realitätsdimension durch filmische Mittel hervorgehoben. Die Statusveränderung wird durch Licht- und Spiegeleffekte begleitet. Weißes Licht flimmert und flirrt – woher es kommt, ist nicht genau zu lokalisieren. Das elegante, hell gekleidete Paar steht am Flügel und spiegelt sich im Glanz des Instruments, und als sich das Bild um 180 Grad dreht, singen die beiden Protagonisten bereits nicht mehr selbst, sie sind zu Hörenden und Schauenden geworden (Nah-Einstellung, frontal auf das Paar, leicht von unten aufgenommen). Wiederum aus dem Off erklingt eine pathetische Interpretation des Liedes durch einen Sänger, der von einem Orchester begleitet wird. Woher diese Stimme kommt, ist ebenfalls nicht zu lokalisieren. Der Eindruck eines Mysteriums wird besonders durch die Inszenierung einer Stimme ohne Körper hervorgerufen. Diesen Effekt hat Claude Lévi-Strauss in seinen Studien zur Mythologie folgendermaßen beschrieben: »Wenn ein Mythos erzählt wird, empfangen die Hörer eine Botschaft, die eigentlich von nirgendwoher kommt; dies ist der Grund, weshalb man ihm einen übernatürlichen Ursprung zuschreibt.«<sup>47</sup> In der neueren Filmtheorie wurde von Michel Chion für die Stimme, die man hört, ohne zu sehen, woher sie kommt, der Begriff der »voix acousmatique« geprägt, deren Ursprung Chion in der Tabuisierung der visuellen Repräsentation des Göttlichen durch eine Vielzahl von Riten und Religionen sieht: »[...] cette règle de l'interdit-de-voir, qui fait du Maître, du Dieu, ou de l'Esprit une voix acousmatique, se retrouve bien sûr dans un grand nombre de rites et religions [...]«<sup>48</sup>

Nach der Avantgarde, die den kultischen Charakter des Kunstwerks durch dessen technische Reproduzierbarkeit überwunden sah, wird nun nicht zuletzt durch die Aktivierung der medialen Ressourcen der Musik im Massenmedium Film die Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«<sup>49</sup> reinstalled. Die erforschende Durchdringung der Wirklichkeit, die testende Haltung der Apparatur wird zugunsten einer kontemplativen Versenkung in das Mysterium – ein Hören im Licht – zurückgenommen. An die Stelle eines Bewusstseins-effekts durch die Verfremdung der Wahrnehmung in der Avant-

46 Zu diesen Sakralisierungsstrategien vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Frankfurt 1987, besonders S. 23.

47 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt 1976, S. 34.

48 Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982, S. 27.

49 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1. Fassung, in: ders., *Gesammelte Schriften*. I.2, Frankfurt 1974, S. 431–508, hier S. 479.

garde tritt die magische Partizipation an den neuen Mythen aus der »Traumfabrik« des sowjetischen Hollywoods.

#### IV. Das Volk auf der Bühne der Macht

Grigorij Aleksandrows folgender Film *Volga-Volga* (1938) ist eine künstlerische Reflexion über die außerordentliche Bedeutung, die dem Lied als synthetischer Form aus Musik, Körper und Wort für die Identifikationsbildung und Gemeinschaftsstiftung in der sowjetischen Kultur zwischen Folklore und neuen technischen Medien zukommt. Erzählt wird die Erfolgsgeschichte eines Liedes: Am Ende steht der Triumph auf einer Bühne der sowjetischen Metropole, doch auf dem Wege dorthin sind zunächst eine Reihe von Schwierigkeiten zu bewältigen. Anlässlich der Einladung zu einem Laienkulturwettbewerb nach Moskau kommt es in der Provinzstadt Melkovodsk zu einer Auseinandersetzung zwischen den musikalischen Talenten aus dem Volk und dem Bürokraten Byvalov, der eine Entfaltung ihrer Kreativität zu verhindern sucht. Selbstloser Enthusiasmus trifft dabei auf eigennütziges Karrieredenken, und der Bürokrat – sein Name ist ein sprechender Name, der in die Vergangenheit weist – erscheint als eine *alte* Verkörperung der Macht, die es zu überwinden gilt.

Zwei Ensembles rivalisieren miteinander um die Teilnahme an der Moskauer Olympiade: das Volksmusikkollektiv um die Briefträgerin – genannt »Strelka« – und das Orchester um den Buchhalter Aleša, den eine Vorliebe für westliche klassische Musik auszeichnet. Der Bürokrat ergreift Partei für die Klassik und begibt sich zusammen mit dem Orchester auf einem reparaturbedürftigen Dampfer, den der Kritiker Viktor Šklovskij in seiner Rezension einen »Dampfer vom Mississippi«<sup>50</sup> nannte, in Richtung Moskau. Die Volksmusikanten nehmen das Wettrennen mit einem segelnden Floß auf. Während der Fahrt entwickelt sich eine Liebesromanze zwischen den Protagonisten Strelka und Aleša, und damit wird die Lösung des Konfliktes zwischen Volksmusik und klassischer Musik eingeleitet – allerdings unter Zurückdrängung der westlichen Klassik im Sinne einer nationalen russischen Klassik. Die Orchestermusiker studieren das von Strelka verfasste Lied über die Volga ein, das schließlich – nachdem die Metropole erreicht ist – von allen möglichen Ensembles gemeinsam in aufwändiger Instrumentierung und pathetischer Orchestrierung auf der Festivalbühne in Moskau aufgeführt wird.

50 Viktor Šklovskij, »Volga-Volga«, in: ders., *Za 60 let*, Moskau 1985, S. 191.

Das »Lied von der Volga« (»Pesnja o Volge«; V. Lebedev-Kumač/I. Dunaevskij), dessen Autorschaft vom Filmsujet der Briefträgerin Strelka als Medium des Volkes zugeschrieben wird, lässt sich wiederum im Zusammenhang mit der mythologischen Wende in der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre interpretieren. Der Fluss Volga als Realisierung des mütterlichen Archetyps aktiviert die Erinnerung an alte Traditionen und die Formeln der Folklore. In Russland mit seiner dominierenden agrarischen Kultur wurden die großen Flüsse – Lebensadern durch die heimatlichen Weiten – in den Volksliedern als Mütter besungen, wobei die »Mutter Volga« (Matuska Volga)<sup>51</sup> eine herausragende Rolle spielte. Die Thematisierung des Leidens in den traditionellen Liedern erscheint jedoch in den sowjetischen Massenliedern – sozusagen als *neuen Volksliedern* – in eine fröhliche und glückliche Haltung verkehrt: »Viele Lieder sind über der Volga erklingen/ Doch hatten diese Lieder nicht die richtige Melodie:/ Früher wurden die Lieder von unserer Wehmut gesungen,/ Nun aber singt unsere Freude.«<sup>52</sup>

Der bis auf heidnische Vorstellungen der Urslawen zurückreichende Fruchtbarkeitskult der Erde als »Mutter Feuchte Erde« (»Mat' Syra Zemlja«) ist hier mit dem Motiv der alles durchdringenden Freude im Sinne des neuen gesellschaftlichen Rituals verbunden. Interessant ist, dass Aleksandrov bei seiner Bestimmung der positiven Kraft des Lachens auf den Begriff des *Humors* zurückgreift und ihn im semantischen Feld des Feuchten und zugleich Vitalen beschreibt: »Das Wort »Humor« kommt von der lateinischen Bedeutung »Feuchtigkeit«. Als Gegengewicht zu Trockenheit. Geschmeidigkeit als Gegengewicht zu Härte. Ich würde sagen, dass der Humor der Saft des Lebens ist.«<sup>53</sup> Wesentlich geprägt vom neuen Wasserkult sind auch die Entwürfe für ein neues Moskau, das durch Kanalbauten zur Hauptstadt der fünf Meere werden sollte. In *Volga-Volga*, wo sich alles in und um das Wasser herum abspielt, werden zentrale Elemente dieses Projekts in die Inszenierung einbezogen: der Moskau-Volga-Kanal und die besondere architektonische Umrahmung des Wassers in den Ausgestaltungen der Uferanlagen.<sup>54</sup>

Mit der Kanonisierung des sozialistisch-realistischen Postulats der *Volks-tümlichkeit* (narodnost') fand Mitte der dreißiger Jahre – durch die Wiederbelebung von Volkstraditionen einerseits und durch die Empfehlung von Mustern, Formeln und Verfahren der Folklore für die professionelle Kunst andererseits – eine umfassende Folklorisierung der Kultur statt, die eine spezifische

51 Vgl. Joanna Hubbs, *Mother Russia*, Bloomington 1988.

52 Pesnja o Volge, in: Lebedev-Kumač, *Stichotvorenija* [wie Anm. 30], S. 49–51.

53 Aleksandrov, *Épocha* [wie Anm. 18], S. 164.

54 Vgl. Vladimir Paperny, *Kul'tura »dva«*, Ann Arbor 1985, S. 142ff.

Grundlage für die neuen sowjetischen Mythen bildete.<sup>55</sup> Von Aleksandrov wird dieser Prozess bereits in mehrfacher Hinsicht zum Thema gemacht. Im filmischen Medium kommen unterschiedliche Formen der oralen Kommunikation zur Darstellung, die die einzelnen Stimmen zu einem kollektiven Stimmkörper verschmelzen lassen. Auf die vereinende bzw. kollektivierende Wirkung primärer und sekundärer – bereits durch technische Medien vermittelter – oraler Kommunikation haben verschiedene Medientheoretiker aufmerksam gemacht, so etwa Walter Ong: »Das gesprochene Wort verwandelt menschliche Wesen in zusammengehörende Gruppen.«<sup>56</sup> Als noch weitergehend beschreibt Marshall McLuhan diese Wirkung für die sich gerade erst alphabetisierende sowjetische Kultur: »Die Macht des Radios, die Menschen in die Stammesgemeinschaft zurückzuführen, kommt einer fast augenblicklichen Verkehrung des Individualismus in den Kollektivismus gleich.«<sup>57</sup> Durch die Anverwandlung der neuen technischen Medien an die Folklore werden nicht nur populäre Kulturtraditionen beerbt; es geht vor allem darum, auch unter den Bedingungen der modernen Massenkultur, der eine Trennung von Produzenten und Konsumenten inhärent ist, den Effekt einer kollektiven Teilhabe zu erzeugen.<sup>58</sup>

Der Film *Volga-Volga* propagiert eine einfache, an folkloristische Stilistik sich orientierende Liedform, die für das sozialistisch-realistische Musikverständnis kanonisch wurde und auch andere Gattungen wie Oper, Sinfonie oder Kammermusik prägte. Nicht zu übersehen ist die Parallele zu der Kampagne gegen Formalismus und Naturalismus, die mit dem am 28. Januar 1936 in der *Pravda* erschienenen Artikel »Wirrwarr anstatt Musik« (Sumbur vmesto muzyki) ihren Anfang nahm.<sup>59</sup> Dieser Artikel wendet sich gegen die überschwängliche Aufnahme der Šostakovič-Oper *Die Lady Macbeth aus dem Mcensk-Landkreis* (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*) und gibt in scharfer Form eine negative Bewertung des Werkes als »absichtlich ungeordneter, wirrer Strom von Klängen«, »der Gesang sei durch Geschrei ersetzt« und die Musik – das Wort »Musik«

55 Vgl. insbesondere Felix Oinas, *Folklore and Politics in the Soviet Union*, in: *Slavic Review* 32 (1973), Nr. 1, S. 45–58 und Hans-Jürgen Lehnert, *Vom Literaten zum Bard*, in: *Zeitschrift für Slavistik* 36 (1991), Nr. 2, S. 187–195.

56 Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987, S. 77.

57 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, 2. erw. Aufl., Basel 1994, S. 460.

58 Die Anverwandlung der Massenmedien an die Folklore ist bereits im Hollywood-Musical zu beobachten, vgl. dazu: Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, Basingstoke 1993, besonders das Kapitel »Mass Art as Folk Art« (S. 1–3).

59 Abgedruckt in: *Protiv formalizma i naturalizma v iskusstve. Sbornik statej i materialov*, Taškent 1936, S. 34–35.

steht in Anführungsstrichen – könne »man sich nicht merken«, wobei gerade die Merkbarkeit als ein wichtiges Kriterium für die Verständlichkeit beim Volk angesehen wird.

Der einfachen, natürlichen und echten Musik, die vom »gesunden Geschmack« des Volkes geprägt sei, wird die »nervöse, zuckende, epileptische Musik« einer »linken Missbildung« entgegengestellt. Die verwendete Terminologie weist sehr deutlich in die Nordausche Begriffstradition der *Entartung*. Unter Berufung auf das Volk werden unliebsame kulturelle Tendenzen (etwa komplexe Formen der Avantgarde und Moderne) als (westlich-)dekadent und krankhaft aus der sowjetischen Kultur ausgeschlossen.<sup>60</sup>

In unserem Diskussionszusammenhang interessiert jedoch noch eine andere Frage: Wie wird in diesem Artikel das Verhältnis von Musik und Wortsprache gefasst? Entgegen einer Komposition abstrakter Klangfolgen, die sich auf die spezifische Materialität des Mediums Musik stützt – als »Spiel mit transmentalischen Sachen« kritisiert –, entgegen dem reinen Selbstaussdruck der Stimme – als »Geschrei« denunziert – wird die Bindung der Musik an die artikulierte Rede, das Wort und die Melodie gefordert.

Wir haben es hier mit einem Restplatonismus in der sowjetischen Kultur zu tun, der für die Medialisierung des Politischen bestimmend ist. Die Argumentation steht in der Tradition der Platonschen Hierarchisierung unterschiedlicher ästhetischer Medien. In Platons *Politeia* erscheint die Sprache als höchste Form, an der sich die anderen Medien zu orientieren haben. Abgelehnt wird die absolute Musik, die sich ausschließlich auf die Klänge konzentriert und auf den Hörsinn verlässt. Die Musik ist bei Platon als Medium, das den Menschen sehr unmittelbar zu ergreifen vermag, auf eine erzieherische Wirkungsdimension ausgerichtet, wobei Melodie und Rhythmus die im Wort artikulierten Vorstellungen unterstützen sollen.<sup>61</sup>

Jedoch lässt sich in der kulturellen Praxis die Funktion der Musik nicht auf eine solche von der offiziellen sowjetischen Kritik geforderte Unterstützung der symbolischen Ordnung des Staates beschränken. Die Musik kann den Logos der Sprache sowohl in einer metaphysischen Dimension überschreiten als auch in einer Dimension präsymbolischer, performativer Körperlichkeit unterschreiten. Die Rückbindung an Archaik, Folklore und Mythos ist in der totalitären Kultur von einem Prozess der Depersonalisierung begleitet, der zu einer Kollektivierung der individuellen Körper führt. In die sowjetische Vor-

60 Vgl. Aleksandar Flaker, »Gesunde« oder »kranke« Kunst?, in: Jürgen Harten/Hans-Werner Schmidt/Marie Luise Syring, (Hg.), »Die Axt hat geblüht ...« Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Düsseldorf 1987, S. 115–121.

61 Zur Diskussion der Platonschen Tradition vgl. Gertrud Koch, *FilmMusikVideo*. Zu einer Theorie medialer Transgression, in: *Frauen und Film* 58 / 59 (Juli 1996), S. 3–23.

stellung eines Kollektivkörpers finden dabei so verschiedene Traditionen Eingang wie das religiös motivierte Gemeinschaftsprinzip der *sobornost'* oder das alles Individuelle überwindende dionysische Mysterium Nietzsches. Wagners Gedanke des Gesamtkunstwerks wirkt – wenn auch in trivialisierter Form – in dem Versuch nach, durch die Kultivierung des Liedgesangs die Erfahrung der Vereinzelung, der Zersplitterung der Welt und des Zerfalls des Mythos zu überwinden.<sup>62</sup>

Im filmischen Medium schließlich findet eine Visualisierung des Gesangs statt, und auf diese Weise wird die Hörerfahrung an das Sehen zurückgekoppelt. *Volga-Volga* endet in einem grandiosen Finale mit der Zurschaustellung eines Kollektivkörpers, mit der Choreographie des singenden, tanzenden und musizierenden Volkes auf der Bühne der Macht. Die Differenz zwischen Staats- und Volkskultur wird dabei in einem allumfassenden Spektakel der Freude aufgehoben.<sup>63</sup> Die Bühne – als abgefilmter, aus Kulissen gebauter Theaterraum gezeigt – ist mit ideologischen Beschriftungen, Emblemen und Wappen überfrachtet und erinnert an eine *sakrale Schaubühne*.<sup>64</sup> Die plakathafte Dekorationen verstellen den Blick auf reale Welten, und der Referenzbezug zu einer konkret erfahrbaren Wirklichkeit ist aufgehoben. Diese Negation einer mimetischen Darstellung der äußeren Natur kann als Reminiszenz an den Bildbegriff des orthodoxen Kults betrachtet werden. Eine säkulare Macht wie der Staat gibt sich in dieser Inszenierung den Glanz von Sakralität und sucht nach emotionaler Verinnerlichung und körperlicher Fundierung im Volk.<sup>65</sup>

62 Vgl. Katerina Clark, *Aural Hieroglyphics? Some Reflections on the Role of Sound in Recent Russian Films and Its Historical Context*, in: Nancy Condee (Hg.), *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*, Bloomington, Indianapolis 1995, S. 1–21, besonders S. 7f.

63 Vgl. dazu den Begriff einer »staatlichen Lachkultur« (*gossmech*) bei Evgenij Dobrenko, *Gossmech, ili Meždu rekoj i noč'ju*, in: *Kinovedčeskije zapiski* 19 (1993), S. 39–45. Die Usurpation durch den Staat hat zur Folge – wie es Renate Lachmann formulierte –, dass uns eine Volkskultur präsentiert wird, »aus der das Volk ausgetrieben und von seinem eigenen Zerrbild verfolgt wird« (Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt 1990, S. 225).

64 Zur Bedeutung der »sakralen Schaubühne« im orthodoxen Kult vgl. Konrad Onasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig 1968, besonders das Kapitel: *Der Kirchenraum als »sakrale Schaubühne«*, S. 32–36.

65 Ich möchte jedoch nicht ausschließen, dass in *Volga-Volga*, zwar nicht durch karnevaleske Verkehrung, wohl aber durch demonstrativ übertreibende Darstellung jenseits des identifikatorischen Rahmens auch eine Perspektive der Reflexion auf die Mechanismen der totalitären Kultur angelegt ist. In diesem Zusammenhang vgl. die »absurde« Entstehungsgeschichte des Films bei Maya Turovskaja: *The strange case of the making of »Volga, Volga«*, in: Andrew Horton, *Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash*, Cambridge 1993, S. 75–82.

## V. Kommunistisches Wunderland

Die Folklorisierung der sowjetischen Kultur bleibt jedoch nicht nur auf die Propagandierung neuer Lieder beschränkt, sie manifestiert sich ebenfalls in den Geschichten, die von den Filmen erzählt werden. Dies wird besonders deutlich in Grigorij Aleksandrovs Märchenkomödie *Lichter Weg* (*Svetlyj put'*) aus dem Jahr 1940, die ursprünglich den Titel *Aschenputtel* (*Zoluska*) tragen sollte. Traditionelle Märchenstrukturen, die über eine Abbildung der Wirklichkeit hinaus das Reale um die Dimension des Gewünschten und Möglichen ergänzen, werden hier für die sowjetische Massenkultur adaptiert. Der Film nutzt das utopische Potential des populären Genres, das den Zuschauern die Gelegenheit bietet, sich über die umgebende Alltagswirklichkeit zu erheben, wobei die Grenzen zwischen Realität und Traum, Fakt und Fiktion aufgelöst werden.<sup>66</sup>

In einem bekannten sowjetischen Lied, dem »Fliegermarsch« (»Aviamarš«), wird eine solche Verschmelzung von Alltagswirklichkeit und Märchen besungen: »Wir sind geboren, um das Märchen wahr zu machen«<sup>67</sup>; bei Aleksandrov manifestiert sich die Vorstellung des realisierten Traums in der phantastischen Aufstiegsgeschichte einer jungen Frau, Tat'jana Morozova, vom analphabetischen Hausmädchen über die Textilbestarbeiterin bis zur Abgeordneten des Obersten Sowjets. Zugleich bezieht sich dieses Sujet auf die gesellschaftliche Bewegung der Stachanov-Aktivistinnen, die – nach dem Vorbild des alle Normen überbietenden Bergarbeiters Aleksej Stachanov – ein neues Heldentum im Bereich der Arbeit forderten.<sup>68</sup>

Im Unterschied zum amerikanischen Musical, bei dem die Erfüllung der Träume in ein goldenes Zeitalter oder in ein exotisches Land verlegt wird, erscheint die Utopie in der sowjetischen Musikkomödie im Hier und Jetzt realisierbar durch eine heroische Arbeitsleistung, die wahre Wunder zu vollbringen vermag. Anstelle reiner Tanznummern werden in *Lichter Weg* Choreographie und Gesang zur Inszenierung von Arbeitsprozessen eingesetzt. Auf diese Weise findet eine Überhöhung des realen Produktionsalltags statt, und es wird der Eindruck erzeugt, als sei die Arbeit leicht und mühelos und verwandle sich schließlich sogar in ein Vergnügen.

66 Zur Adaption traditioneller Märchenstrukturen im Œuvre des zweiten wichtigen Komödienregisseurs im sowjetischen Film vgl. Majja Turovskaja, I. A. Pyr'ev i ego muzykal'nye komedii. *K probleme žanra*, in: *Kinovedčeskije zapiski* 1 (1988), S. 111–146.

67 Aviamarš von P. German, in: *Antologija Sovetskoj Pesni. Vypusk pervyj*, Moskau 1957, S. 116.

68 Zur Geschichte der Stachanov-Bewegung vgl. insbesondere Robert Maier, *Die Stachanov-Bewegung 1935–1938*, Stuttgart 1990 und Lewis H. Siegelbaum, *Stachanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935–1941*, Cambridge 1990.

Durch Stimme und Ausstrahlung der bei einem Rekordversuch an Dutzenden von Webstühlen im Wechsel mit einem Chor singenden Heldin erhält der »Marsch der Enthusiasten« (»Marš entuziastov«; A. D'Aktil'/I. Dunaevskij) auch in Bezug auf die Zuschauer eine appellative Intonation. Er beginnt mit der Vertonung eines Satzes aus einer Stalin-Rede:

»Unsere Arbeit ist eine Sache der Ehre,/ Des Heldenmuts und Heldenruhms!/ Ob Du Dich über eine Werkbank beugst,/ oder ob Du Dich in den Felsen stemmst, –/ Ein wunderbarer Traum, wenn auch noch vage,/ Ruft Dich schon voran.«<sup>69</sup>

Im Rückgriff auf den uralten Mythos der Weberin, aber auch in Anspielung auf die beiden Arbeiterinnen, Dusja und Marusja Vinogradovy, die gemeinsam einen neuen Weltrekord in der Stoffproduktion aufstellten, wird das heroische Bild einer Textilarbeiterin gezeichnet, die einen frauenspezifischen Berufszweig in der sowjetischen Gesellschaft repräsentiert.<sup>70</sup> Es ist eine weibliche Figur, die in *Lichter Weg* die treibende Kraft der Sujetentwicklung darstellt.

Die Musterbiographie der Arbeitsheldin erinnert durch ihre märchenhaften Züge an ein »sowjetisches Aschenputtel«;<sup>71</sup> Glück und Erfüllung findet Tat'jana allerdings nicht in der Errettung durch einen Märchenprinzen, sondern in der Selbstvervollkommnung durch Arbeit und Bildung, die sie zu einem neuen sowjetischen Menschen werden lässt.

Für ihr hohes gesellschaftliches Bewusstsein und die außergewöhnlichen Leistungen wird die Heldin der Arbeit im Kreml' mit einem Lenin-Orden ausgezeichnet, und in der Schlussapothese sind noch einmal die verschiedenen Motive aus der Welt des Märchens versammelt, die die wundersamen Transformationen in ihrer Biographie bewirken: das Schloss, das zum Ort ihrer gesellschaftlichen Initiation wird, der Spiegel, der den Blick in die Vergangenheit und in die Zukunft eröffnet, und die Realisierung des Traums vom Fliegen.

In einem Spiegelsaal des Kreml' begegnet die Ordensträgerin im strahlenden Licht der Kronleuchter singend und tanzend einer ganzen Reihe von Doppelgängerinnen, die die unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung verkörpern. Dabei ist dem Motiv des Spiegels seine Unheimlichkeit in der Konfrontation mit einem *anderen Ich* genommen. Das Spiegelbild verunsichert nicht die Identität, sondern erscheint im Gegenteil als Bestätigung des erreichten

69 Marš entuziastov, zitiert nach: Svetlyj put'. Montažnaja zapis' zvukovogo fil'ma, Moskau 1940, S. 46.

70 Vgl. Rosalinde Sartorti, »Weben ist das Glück fürs ganze Land.« Zur Inszenierung eines Frauenideals, in: Stefan Plaggenborg (Hg.), Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte, Berlin 1998, S. 267–291.

71 Zum »sowjetischen Aschenputtel« vgl. Elena Stišova, Priklučenija Zoluški v strane bol'shevikov, in: Iskusstvo kino 5 (1997), S. 99–108.

Erfolgs. Mit Hilfe der magischen Wirkung des Märchenspiegels kann die Heldin nicht nur ihre Vergangenheit Revue passieren lassen, auf die Frage nach der Zukunft wird sie von ihrer Doppelgängerin zu einer Reise eingeladen: Mit dem Schritt durch den Spiegel beginnt der Flug in die lichte Zukunft, in die Utopie vom besseren Leben in einer zukünftigen kommunistischen Gesellschaft. Am Steuer einer luxuriösen Limousine schwebt das ehemalige Aschenputtel über das Land, über die Metropole und landet schließlich auf der 1939 in Moskau eröffneten Allunionslandwirtschaftsausstellung, einem ideologischen Disneyland, das in unterschiedlichen Nationalpavillons die Errungenschaften der einzelnen Sowjetrepubliken präsentiert.

Auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs trifft Tat'jana dort auch ihren Märchenprinzen wieder, den Ingenieur Aleksej Lebedev, von dem sie vorher der große Unterschied in Bildung und sozialem Status trennte. Erst nachdem sie durch eigene Anstrengung auf seinem Niveau angekommen ist, hat sie ein privates Leben verdient. Die Liebesgeschichte wird allerdings nicht als solche erzählt, sondern bleibt der gesellschaftlichen Karriere untergeordnet. Wie im Märchen sind die Charaktere nicht psychologisch entwickelt; es geht letztlich nicht um eine individuelle Liebe, sondern um die Heirat als Ausgleich zwischen sozialen Gegensätzen. Wenn die Frau zwischen zwei Kandidaten zu wählen hat, so wird der gewinnen, der durch seine Arbeitsleistung überzeugt, und auch Tat'jana muss zunächst durch ihre professionelle Entwicklung beweisen, dass sie ihres Bräutigams würdig ist. Das persönliche Glück wird vorbildlichen Arbeitern wie eine gesellschaftliche Auszeichnung zuteil.<sup>72</sup>

Das Rendezvous des jungen Paares, das gemeinsam durch die märchenhafte Landschaft der Ausstellung spaziert, vorbei an üppig verzierten Palästen, Fontänen und einem Relieffries mit Szenen aus einem überreichen Kolchozleben entbehrt jeglicher erotischer Spannung. Die Erotik ist in eine andere Dimension verschoben, und zwar in die monumentale Fruchtbarkeitssymbolik, durch die sich die Sowjetmacht auch in der Ausstellungsarchitektur im mythischen Bild der »Großen Familie« darstellt. Das Paar erfährt eine vergrößerte Spiegelung in der Skulptur »Arbeiter und Kolchozbäuerin« von Vera Muchina, die ursprünglich den sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1937 krönte und danach am Eingang der Landwirtschaftsausstellung aufgestellt wurde. Die Gruppe der beiden pathetisch nach vorne strebenden Figuren mit den Emblemen von Hammer und Sichel in den Händen steht für das Bündnis von Arbeiterklasse und Bauerntum, für die Synthese von Stadt

72 Vgl. die Analyse des Films *Lichter Weg* bei Marija Encensberger, Skazka i byl' v sovetskoj muzykal'noj komedii (Svetlyj put' G. V. Aleksandrova), in: Kinovedčeskije zapiski 13 (1992), S. 107–119.

und Land, von Technik und Erde, die sich auf eine harmonische Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip gründet. Der alltäglichen Realität wird im architektonischen Ensemble in sinnlich fassbarer Gestalt ein utopisches Ideal gegenübergestellt. Als Ort eines ewigen Fests der Freude erscheint die Landwirtschaftsausstellung in der Gegenwart als das steinerne Reservat eines zukünftigen Reichtums und Glücks.<sup>73</sup>

In einem Aufsatz über das Hollywood-Musical hat der Filmwissenschaftler Richard Dyer das Zusammenspiel von Utopie und Unterhaltung, das nach der Verabschiedung der abstrakt-utopischen Modelle der Avantgarde auch in der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre wirksam wird, als spezifische Form der Codierung von Emotionen charakterisiert:

»Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as »escape« and as »wish-fulfillment«, point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of »something better« to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realised.

Entertainment does not, however, present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Sir Thomas More, William Morris, et al. Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organised. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an effective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production.

This code uses both representational and, importantly, non-representational signs.«<sup>74</sup>

Die emotionale Wirkung wird in den sowjetischen Filmkomödien nicht nur über die Dimension der repräsentierenden Zeichen, das heißt etwa über die Identifikation mit starken Helden in einer klar überschaubaren Handlung erreicht; die Erzeugung einer besonderen, erhebenden Stimmung verläuft gerade über die Dimension der nicht-repräsentierenden Zeichen, wie Licht, Musik,

73 Zur architektonischen Schaffung von Ewigkeitsinseln in der Bewegung der Zeit vgl. Mikhail Yampolsky, In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time, in: Condee, Hieroglyphics [wie Anm. 62], S. 93-112.

74 Richard Dyer, Entertainment and Utopia, in: Genre. The Musical, hg. v. Rick Altman, London 1981, S. 175-189, hier S. 177.

Bewegung, Rhythmus oder Melodie. Die Familiarisierung des Politischen durch Unterhaltung zielt dabei letztlich auf eine »utopische Sensibilität«,<sup>75</sup> ein außerordentliches Gefühl von Überfluss, Energie, Intensität, Transparenz und Gemeinschaft, das den Zuschauern eine Transzendierung der gewöhnlichen Erfahrung von Alltag und Gesellschaft ermöglicht.

75 Vgl. die Merkmale »utopischer Sensibilität« ebd., S. 180-181.