

Ханс Гюнтер, Сабине Хенсген (ред.): *Советская власть и медиа. Сборник статей*. Санкт-Петербург: (Академический проект) 2006. 620 S.

Der im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte“ an der Universität Bielefeld entstandene Sammelband stellt sich die Aufgabe, eine vergleichende Analyse der Medien in der Sowjetunion der 1920er/1930er Jahre mit dem besonderen Akzent auf Kino, Radio und Fotografie anzuregen. Er vereint 38 internationale Beiträge von Literatur-, Kunst-, Musik- und Medienwissenschaftlern sowie von Historikern, die in Anknüpfung an die erste deutschsprachige Publikation zu theoretischen Aspekten der Funktionsweise der Medien in der frühen Sowjetunion („Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre“, München 2003) ein breites Spektrum verschiedener medialer Technologien entwerfen. Dabei orientiert sich die Analyse der medialen Infrastrukturen an einem Kommunikationsbegriff, der die Veränderungen der apparativ-technischen Grundlage in Verbindung mit der strukturellen Veränderung des Systems der kulturellen Werte reflektieren soll. Dieser Untersuchungsansatz erlaubt es, die Materialität und die Medialität in deren Einwirkung auf die politische Botschaft mit der Absicht so zu beschreiben, dass sich die sowjetische Massenkultur nicht einseitig als ideologische Manipulation oder als Einwirkung der politischen Macht herausgebildet hat, sondern eher als gegenseitige Einwirkung verschiedener Faktoren von 'oben' und von 'unten'.

In ihrem Vorwort verweisen der/die Herausgeber/in zunächst auf die eingeschränkte Funktion der Printmedien bei der Propagierung der kommunistischen Ideologie, weil deren elitäre Kommunikation nicht die Massen erreicht habe. Dieser in der ersten Hälfte der 20er Jahre registrierte Funktionsmangel (auch bedingt durch den hohen Prozentsatz an Analphabeten in der Bevölkerung der Sowjetunion) sei durch die ideologiewirksame Rolle der Literatur in den 30er Jahren teilweise aufgehoben worden. Eine weitaus markantere Position in den sich entwickelnden visuellen Medien der 20er Jahre haben, so Günther/Hänsgen, Fotografie und Fotomontage seit dem Ende der 20er Jahre eingenommen. Noch wirksamer bei der Herausbildung eines unfizierten Kommunikationsraumes seien Radio („Sprachrohr der Revolution“) und Kino (nach Lenin „die wichtigste aller Künste“) gewesen. Vor allem das Kino habe in seiner performativen Dimension die politischen, kulturellen und didaktischen Aufgaben der kommunistischen Partei erfüllt. Mit der Durchsetzung des Tonfilms zu Beginn der 30er Jahre verstärkte sich nicht nur die multimediale Einwirkung auf das Massenpublikum. Die zu diesem Zeitpunkt bereits eingeleitete Verdrängung der experimentellen Verfahren der Avantgarde (D. Vertov, S. Ėjzenštejn u.a.) durch das narrative Kino des sozialistischen Realismus führte zu einer Folklorisierung der Sowjetkultur, die als „sekundäre Oralität“ die technischen Medien auf traditionelle mündliche Muster festlegte. Diese These belegen die Herausgeber mit dem Verweis auf eine Reihe von Phänomenen, wie die umfassende Verbreitung des folkloristischen Lieds im Kino der 30er Jahre und die Umsetzung von Verfahrensweisen des amerikanischen Revuefilms im Stil eines sowjetischen Hollywoodfilms, der als trivialisiertes Gesamtkunstwerk (vgl. B. Groys „Gesamtkunstwerk Stalin“) das ideologisierte Abbild einer verkitschten Machtkultur wird. Ein ebenso wesentlicher Faktor des zu schaffenden Sowjetmenschen sei dessen psychophysische Umgestaltung mit Hilfe solcher technologischer Mittel wie Psychotechnik und wissenschaftliche Arbeitsorganisation gewesen. Das Kino als

Vehikel eines solchen psychomechanischen Modells habe dabei - analog zur politischen und ökonomischen Durchsetzung des GOELRO-Planes - zur Schaffung des „kollektiven Körpers der revolutionären Masse“ beigetragen. Die Umkodierung der alten Medien und traditionellen Kunstgenres sei dabei mit Hilfe des Kinos und der reproduzierten Kataloge und Zeitschriften abgelaufen. Sie habe die Medialisierung der Literatur, des Theaters und der musikalischen Genres bewirkt, ein von oben gesteuerter Prozess, der bei der Durchsetzung der sozialistischen Ästhetik mittels einer oktroyierten „unmittelbaren Kommunikation“ wesentliche Schützenhilfe geleistet habe.

Diese thesenartig antizipierten Einsichten in herrschaftsdominierte kommunikative Prozesse exemplifiziert der voluminöse Band in zwei großen Kapiteln, unterteilt in je fünf thematische Komplexe, unter Berücksichtigung bestimmter Ordnungsprinzipien. Die „allgemeinen Aspekte medialer Kommunikation“ behandelt Jurij Murašov, der unter dem Stichwort 'Elektrifiziertes Wort' die Entwicklung des Mediums 'Radio' in der Sowjetunion der 20er und 30er Jahre untersucht. Ausgehend vom Radioapparat als „Sprachrohr der Revolution“, der in den frühen 20er Jahren eine rasche Vermehrung erfuhr, untersucht M. die unterschiedlichen Konzepte einer radiophonen Kunst, die das poetische Wort als Verkörperung einer klingenden Antenne (vgl. Vladimir Majakovskij, „Dritte Internationale“) in einen Funktionskontext mit Technik bringen sollte. Die sich dabei abzeichnenden drei Entwicklungsphasen (Radio in Verbindung mit visuellen Medien; Radiophonie als dominierendes Medium gegenüber den Künsten; Schaffung einer Transmedialität mit der Orientierung auf Sujethaftigkeit) münden nach M. in „eine mythologisierte Radiofiktion von Kunst und Literatur“ (27), die die Geburt des sozialistischen Realismus aus dem Geist der Radiophonie ermöglichte. Dass dieser zwischen 1928 und 1934 ablaufende Prozess nicht nur programmgerecht ablief (vgl. Nikolaj Ostrovskij, „Wie der Stahl gehärtet wurde“), sondern auch vereinzelt satirische Stimmen aufwies, verdeutlicht M. an Andrej Platonovs „Kotlovan“. Wie sich der „Rote Oktober“ hinter den Kulissen der Revolution im Denken eines unorthodoxen Linksintellektuellen entfaltete, beleuchtet Michail Ryklin mit seiner Analyse des Moskauer Tagebuchs von Walter Benjamin. Er bescheinigt dem mit kritischem Wohlwollen gegenüber der Sowjetunion Eingestellten eine bestimmte Abstinenz gegenüber staatlicher Gewalt und schablonenhafter Ideologie. Seine von Selbstzensur geprägte Sicht auch auf die mediale Repression sei ein Muster deskriptiver Phänomenologie, in der die Sache selbst nicht zum Gegenstand der Betrachtung werde. Wie „Stalin als Medium“ zu einem Mittel hypertrophisierter Mystifikation von Macht wird, verdeutlicht Sven Spieker am Beispiel von Telefon und Telegraf. Sie stellten in sowjetischen Filmen das Sinnbild des „sowjetischen Äthers“ dar, in dem der „Vater aller Werktätigen“ als alleiniges Symbol und als Verkörperung der „Dialektik der historischen Entwicklung“ funktionalisiert wurde.

Mit der Wirkung der Hörmedien und deren propagandistischen Aufgaben setzt sich eine Reihe von Beiträgen auseinander, die das Radio und das soziokulturelle Milieu der 20er und 30er Jahre thematisieren (Taťjana Gorjaeva), die Produktion von Schallplatten und deren Einsatz in Rundfunkprogrammen (Vladimir Koljada) beschreiben, eine Analyse der Rundfunksendungen unter dem Aspekt der gegenseitigen Beeinflussung der deutschen und russischen Hörkulturen leisten (Aleksandr Šerel'). Zwei Aufsätze in diesem Abschnitt rufen ein besonderes Interesse hervor, weil sie die inneren Mechanismen des medialen Umschwungs beleuchten. Anna Novikova beschäftigt sich mit der Herausbildung der sozialen Maske des „Sowjetmenschen“ im Radiotheater und der Radio-

publizistik, wobei sie detailliert den allmählichen Prozess der Verfertigung des neuen „Helden“ untersucht. Noch spannender erweist sich Elena Petrušanskajas Beitrag über die „musikalische Galvanisierung des gesellschaftlichen Optimismus“ am Beispiel der Radioaufklärung. Es handelt sich dabei um eine sog. Galvanotherapie, mit deren Hilfe das „klingende Radio auf die Psyche der Masse“ (125) einwirken und ähnlich einer psychotherapeutischen Heilung mittels eines ständigen elektrischen Stromes eine pseudoreale Tonaurea erzeugen sollte. Der dadurch erzeugte gewaltsame musikalische Optimismus erwies sich nach einer kurzen Phase der Begeisterung insofern als kontraproduktiv, als er eine wachsende Abneigung gegenüber Musiksendungen in den gleichgeschalteten Sendern hervorrief.

Die Betrachtung der visuellen Medien leitet Rosalind Sartorti mit „Fotokultur II oder das ‚wahre Sehen‘“ ein. Es ist ein fundierter Beitrag, der unter Verweis auf V. Papernyjs Abhandlung „Kultura II“ (Moskau 1996) den langwierigen Prozess um die Eliminierung der avantgardistischen Fotokunst in den 20er Jahren bis in die Nachkriegszeit mit eindrucksvollen Belegen verfolgt und in der Nachkriegszeit eine Wiederbelebung der sog. II. Kultur in der Fotokunst entdeckt. Die Position der Kultur I in der „glückverheißenden“ Fotokunst als Propagandamittel beleuchtet Galina Orlova in „Mit eigenen Augen sehen wir“. Sie zeichnet minutiös den Wandel auf, den die Gattung der publizistischen Fotografie als geschöntes Abbild eines Staates durchläuft, in dem alle Blicke auf Stalin gerichtet sind und diejenigen zu „Blinden“ erklärt werden, die die strahlenden Idole nicht wahrnehmen wollen. Dass diese Perzeptionsprozesse durchaus transmediale Dimensionen erreichten, zeigt Ekaterina Degot' in ihrem Aufsatz zur Funktion der Utopie in der Malerei des sozialistischen Realismus in einer überraschenden kunsttheoretischen Reflexion. Unter Verweis auf R. Krauss („A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post Medium Condition“, London 2000) liefert sie eine methodologische Reflexion über die Modernität einer Auftragskunst, die eine „besondere Sprache des Positiven, der Nähe und der Anteilnahme“ (207) ohne kritische Auseinandersetzung mit den wesentlichen Kunstströmungen des 20. Jh. entwickelte. Boris Groys konzentriert sich in seiner Skizze zur „Fotografie im Kontext des Textes“ weitgehend auf die Soc-Art und den Konzeptualismus der 70er und 80er Jahre. Er untersucht, ausgehend von der Fotokunst der 20er Jahre (Rodčenko, Ključic, Lisickij), die Funktion der Fotografie in den konzeptualistischen Arbeiten von Kabakov, der Gruppe „Kollektive Aktionen“, bei Boris Michajlov wie auch in den literarischen Texten von V. Sorokin und D. Prigov.

Im Abschnitt „Print-Medien“ liefert Jeffrey Brooks eine umfassende Analyse des sowjetischen Pressewesens, das „eine lange Serie von Metamorphosen vom Bürgerkrieg bis zum Gorbačevschen Versuch, eine Glasnost in den 80er Jahren einzuführen“, (229) durchlief. Brooks Einsicht, dass in allen drei grundlegenden historischen Umbruchphasen (Krieg, Stalins Tod und Machtergreifung Gorbačevs) die diskursiven Konventionen der sowjetischen Presse nicht genühten, um einen nachhaltigen Effekt zur Durchsetzung von Pressefreiheit zu erreichen, verdeutlicht die repressive Medienpolitik Putins nach 1999. Dass eine solch wichtige Publikation zur Geschichte der sowjetischen Medien unter den fehlenden Abbildungen in dem Sammelband leidet, zeigt Maja Turovskajas spannender Vergleich zwischen den Massenblättern „Ogonek“ (Moskau) und „Berliner Illustrierte Zeitung“ in den 30er und beginnenden 40er Jahren. Aus diesem Grunde kann der gencigte Leser die zahlreichen ikonographischen Vergleiche zweier im Geiste des Totalitarismus wirkenden Illustrierten nur in der Imagina-

tion nachvollziehen! Dirk Uffelmanns Beitrag zur Literatur und Literaturkritik als Instrument der sozialen Kontrolle verdeutlicht am Beispiel der medialen Kanonisierung von Nikolaj Ostrovskij („Wie der Stahl gehärtet wurde“, 1935) und dessen Identifikationsfigur Korčagin, auf welche Weise Romanfiguren aus christlichen Vorbildern zu Idolen des sozialistischen Realismus literarisch und filmisch „umgeschmiedet“ wurden.

Die beiden Aufsätze aus dem thematischen Bereich „Der Körper im Theater“ setzen sich zum einen mit der sog. „Theatralisierung des Lebens“ als Strategie der Politisierung der Kunst“ (Igor Čubarov), zum anderen mit dem Gegensatz von Biomechanik (Mejerchol'd) und Psychotechnik (Stanislavskij) unter dem Titel „Theater und Affekt“ (Oleg Aronson) auseinander. Sie verarbeiten den grundlegenden methodischen Gegensatz zwischen Lebensfähigkeit der Kunst versus Theatralität des Lebens (Čubarov) am Beispiel der Theaterinszenierungen von Nikolaj Evreinov und den mediënübergreifenden Inszenierungen von Mejerchol'd, in denen die Körper nicht mehr einer Psychologisierung unterworfen werden. Im Bereich „Körper im Kino“ untersucht Oksana Bulgakova die Veränderungen des „körperliche(n) Verhaltens in der sowjetischen Gesellschaft, soweit es sich im Kino zwischen 1924 und 1939 abgebildet hat“ (307). Dabei gelangt sie zu einer Fülle von anthropologischen Merkmalen, die auf ideologisierte Raster zurückzuführen sind.

Im Teil II des Sammelbandes, der Laut und Mündlichkeit (1), der Dramaturgie (2), Motiven und Genres (3), Sergej Ėjzenštejns Werk (4) und Russland und Amerika (5) im Medium Kino gewidmet ist, überwiegen die ästhetischen Fragestellungen im technologischen Kontext. Sabine Hänsgens Aufsatz, der unter dem Stichwort 'Audio-Vision' die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis im frühen sowjetischen Tonfilm an der Schwelle der 30er Jahre untersucht, greift technologische Probleme bei der Einführung des Tons im Spielfilm auf, indem er – im Hinblick auf die parallele Produktion von Stumm- und Tonfilm – auf die Polarität von Synchronizität und Asynchronizität verweist. In diesem Zusammenhang stellt Hänsgen auch die methodischen Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Stimme in der filmischen Handlung dar. Andere Beiträge setzen sich mit dem Problem der Vielsprachigkeit im frühen sowjetischen Tonfilm (Evgenij Margolit) auseinander oder werten Filme in „kleiner Form“ (Lied-Filme) als Vorläufer der Fernsehära (Aleksandr Derjabin). Im Bereich 'Dramaturgie' zeichnet der Aufsatz von Il'ja Kukuj „Zwischen der Scylla der Kinematographie und der Charybdis der Literatur“ am Beispiel des Filmdrehbuchs „Aufstand der Dinge“ von Lev Lunc nach, wie der in der Kunst der Drehbuchgestaltung nicht bewanderte Lunc einen typologisch spannenden Stoff (Revolte der Maschinen gegen die Welt der Menschen) in einen wirksamen Kinofilm umsetzte. Anke Hennig setzt die Ergebnisse ihres Forschungsprojektes über die sowjetische Kinodramaturgie der 30er Jahre in einen methodologisch sehr ertrageichen Beitrag über die Herausbildung einer Dramaturgie der Künste um, deren einzelne Schritte an dieser Stelle nicht kommentiert werden können. Im dritten Abschnitt liefert Schamma Schahadat mit ihrem Aufsatz über die Figur des Dritten im sowjetischen Kino zwischen 1920 und 1960 („Gegner, Parasit, Retter“) eine typologisierte Analyse einer medialen Figur, die zwischen der ersten und zweiten einerseits Versöhnung, andererseits Zerstörung symbolisiert. Ihrer psychoanalytisch fundierten Darstellung gelingt es, eine übergreifende Typologie in wichtigen Filmen dieser Ära zu entwerfen. Zwei Beiträge zum Werk Sergej Ėjzenštejns setzen sich mit der Darstellung der Menschenmasse auseinander. Valerij Podoroga analysiert unter dem Leitgedanken einer Theorie des Pathos 38

Filmsequenzen, deren Ergebnisse er in 18 Erkenntnisschritten ausbreitet, während Wolfgang Beilenhoff in „Affekt als Adressierung. Figuration der Masse in ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, ausgehend von der Selbstreflexion des frühen Kinos bei D. Vertov (Mensch mit dem Kinoapparat), geleitet von drei Kategorien (Aktion, Re-Aktion, Leinwand/Körper), an markanten Szenen die Wechselwirkung von kollektiver Performance und plötzlich aufscheinendem Individuum aufzeigt. Hans Günther widmet sich der Thematik ‚Archetypus der Mutter‘, indem er sie vergleichend in „Die Generallinie“ (Ejzenštejn) und „Die Erde“ (A. Dovženko) untersucht. Komparative Studien greifen alle drei Aufsätze über Kino, Ballet und Musikkomödie in der Neuen und der Alten Welt auf. Sergej Kapterev beleuchtet die von Vorurteilen gegenüber dem amerikanischen Kino markierten Positionen der avantgardistischen Filmemacher, wobei er gleichzeitig auch deren Rezeption im Hinblick auf Komposition und Machart amerikanischer Komödien (L. Kulešov) nachweisen kann. Die spezielle Thematik der amerikanischen Balletkunst auf der sowjetischen Leinwand benutzt Gudrun Heidemann, um am Beispiel des Topos vom ‚glücklichen Kind‘ Charly Chaplins Wirkung auf die Filmgestaltung des frühen sowjetischen Filmes aufzuzeigen. Und last but not more thrilling: Natascha Drubek-Meyers Beitrag über das (Anti)Medium in den zahlreichen sowjetischen Filmkomödien der 30er Jahre. Ausgehend vom ‚film musical‘, das in den USA Ende der 20er Jahre entsteht, untersucht sie an zwei Arten von Musicals, *backstage musical* und *straight musical*, wie einige ihrer Elemente in bestimmten Varianten der sowjetischen Filmkomödien produktiv rezipiert wurden.

Der in inhaltlicher und methodischer Hinsicht stringent aufgebaute Sammelband operationalisiert in der Mehrzahl der Beiträge einen Machtbegriff, wie ihn Michel Foucault in „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses“ (Paris 1975) als Mikrophysik der Macht aufgezeigt hat. Er kommt nicht nur als äußere Form staatlicher Gewalt, sondern auch als innere Form der Umsetzung von Verfügungen, Funktionen und Techniken in Verbindung mit dem Einsatz einer komplizierten medialen Apparatur zur Geltung. Dieser Forschungsansatz vermag vor allem in den Aufsätzen über die Wirkung von Radio und Fotokunst auf Grund der dichten empirischen Daten zu überzeugen. Staatliche Zensurmechanismen und die Einwirkungen der medialen Faktoren verdichten sich in diesen Beiträgen zu einem Wechselspiel von Zwang und freiwilliger Unterwerfung unter die Apparatur. Nicht zuletzt auf Grund solcher – in der vergleichenden Medienforschung der frühen Sowjetunion – innovativen Erkenntnisse ist dieser russischsprachigen Publikation, die auch eine auffällige Umschlaggestaltung aufweist, größte Aufmerksamkeit und hohes Lob zu schenken. Die auf der Grundlage von Gustav Klucis „Radio-Redner. Leinwand“ aus dem Jahr 1922 entstandene farbige Montage des Bucheinbandes setzt Idee und Realisierung auf eine verblüffend eindringliche Weise um. Im Widerspruch dazu steht die drucktechnische Form des Bandes. Augenscheinlich hat der angesehene russische Verlag an Druckkosten gespart, sodass auf den mehr als 600 Seiten ein oft kaum lesbares (oder nur mit Leselupe!) typografisches Gebilde entstanden ist. Deshalb sollte eine zweite Auflage ein prägnanteres Druckbild mit einer größeren Schrifttypografie aufweisen!