

Oksana Sarkisova (Moskau)

Grenzprojektionen: Bilder von Grenzgebieten im sowjetischen Film

Der sowjetische Film, der mittlerweile schon ein Phänomen darstellt, das der Vergangenheit angehört, hat ein beachtenswertes Erbe hinterlassen, das bei den verschiedenen Generationen noch immer die Unmittelbarkeit von Kindheits-, Jugend- und Lebenserinnerungen wachruft – und damit den Blickwinkel des unvoreingenommenen Betrachters in Frage stellt. Mit dem Hochhalten „öffentlicher Tugenden“ und der Geißelung „privater Laster“ prägte der Film Identitäten nicht nur dadurch, dass er Horizonte und Standpunkte festlegte, sondern auch durch semantische Substitutionen und Auslassungen. „Grenzen im Kopf“ bestimmten sich so im selben Maß über das zu Sehende wie über das Nichtzusehende. Der sich wandelnde Grenzgebetsdiskurs legte, zugleich räumlich und mental, nicht nur die Grenzen der individuellen Identität fest, sondern begründete auch einen Raum der kulturellen „Mehrsprachigkeit“. Als relationale Kategorie mit einer sich verändernden Semantik pendelte er hin und her zwischen dem Begriff des „Randgebiets“, das durch seine Entfernung vom Zentrum definiert war, und dem der „Grenze“, welche sich auf ein strukturelles Element in der Identitätskonstruktion bezog. Durch die Visualisierung von Grenzgebieten reflektierte der sowjetische Film sich verschiebende kulturelle, politische und ästhetische Kontexte und beeinflusste dabei gleichzeitig die in der Öffentlichkeit vorherrschenden mentalen Bilder von Landschaften. Die für die Identitätsbildung konstituierende Rolle räumlicher Koordinaten wurde durch die sich im Lauf der sowjetischen Geschichte ständig verändernde und manchmal „unberechenbare“ Beschaffenheit von Vergangenheit und Zukunft noch mehr hervorgehoben.

Von der Annahme ausgehend, dass die Bilder von Grenzräumen in der sowjetischen Kinetographie durch eine lange und kontroverielle Entwicklung charakterisiert sind – sowohl semantisch als auch visuell –, versuche ich, ihre Ausformungen im Lauf der sowjetischen Jahre nachzuzeichnen, mit Augenmerk auf die fortlebenden Kontinuitäten und wachsenden Divergenzen innerhalb des postsowjetischen Raums. Das „pulsierende“ Auftauchen von Grenzgebetsdiskursen im sowjetischen Film bedingt den Aufbau dieses Artikels, der in loser chronologischer Reihenfolge strukturiert ist und charakteristische Beispiele aufzeigt, die entweder diskursiven Wandel einleiteten oder bei der Darstellung divergenter Räume und Kulturen einen dominanten Diskurs auf sehr einheitliche Weise visualisierten. Um die Essentialisierung des Grenzgebietbegriffs zu vermeiden, muss dieser im Hinblick auf seine Bedeutungsänderungen kontextualisiert werden. Ursprünglich vom und durch das Zentrum aufoktroiert, wurde das Konzept des Grenzgebets von den lokalen Traditionen angefochten.

Diese boten alternative Selbstdarstellungskonventionen an und untergruben so durch die Vielzahl der Erfahrungen das unilineare sowjetische Modell.

Eroberung der Grenzgebiete durch den Film und ererbte Konventionen

Der ehrgeizige Anspruch der Sowjetunion, ein Sechstel der Erde zu repräsentieren, führte dazu, dass der sowjetische Film es sich zur Aufgabe machte, die Vielfalt der auf diesem Territorium lebenden Völker darzustellen. Die ersten sowjetischen Filmschaffenden setzten ihre spärlichen kinematographischen Ressourcen dazu ein, die Unterstützung aller Republiken und Gebiete zu bekommen, und unterstrichen die kulturelle Divergenz, die von der neuen Einheit umschlossen wurde. Während der Staat in seinem Bestreben, sich zu legitimieren, nationale Eliten in den Staatsapparat einband und eine nationale Selbstregierung institutionalisierte, machte sich der Film, der für die Konstruktion der neuen sowjetischen Identität mobilisiert wurde, an die Darstellung ethnischer und kultureller Verschiedenheit in visuellen Erzählungen (Youngblood 1990).

Die frühe sowjetische Rhetorik, die die Klassenideologie mit jener der nationalen Befreiung verband, fand ihre beste Visualisierung in dem Montagefilm *Velikij put'* (Der große Weg, 1927), der in linearer Weise die turbulente frühe Periode der sowjetischen Geschichte erzählt. In zahlreichen Filmchroniken fasste Ėsfir' Šub die Ausweitung der territorialen Kontrolle durch das Regime in Bilder: den Fernen Osten, befreit von japanischen Besatzern; die Ukraine, gerettet vor deutschen Aggressoren; den Kaukasus, erlöst von den Interventionen der Entente. Der Film zeigte, um es auf den Punkt zu bringen, die frühe sowjetische Haltung gegenüber den – sowohl territorial als auch kulturell definierten – Nationalitäten und schuf die Vision einer sich auf der Grundlage des Klassenkampfes entfaltenden Universalgeschichte. Inspiriert durch die Ästhetiken des Futurismus und die Hoffnungen auf eine Weltrevolution, wurde die sowjetische Welt als über politische Grenzen hinausreichend und die Revolten der schwer arbeitenden Massen in Deutschland und China als erste Schritte in Richtung Eroberung der ganzen Welt dargestellt. Die unbestimmte räumliche wurde durch eine klare zeitliche Differenzierung ausgeglichen, welche „alte“, nationalistische und „neue“, revolutionäre Elemente einander gegenüberstellte. Der starke temporäre Vektor und die großen Hoffnungen auf das Schwinden nationaler und ethnischer Unterschiede bestimmten die Wahrnehmung der Grenzgebiete in der frühen sowjetischen Kultur als Räume der Befreiung.

Der Film wurde als wichtiges Werkzeug zur Verbesserung und Verbreitung der alles überspannenden Erzählung von der Klassenbefreiung angesehen, welche die Dominanz über jene Territorien sichern sollte, die nach dem verheerenden Bürgerkrieg in die Sowjetunion eingegliedert worden waren. Die „bedeutendste Kunst“ – wie Lenin sie genannt haben soll – experimentierte mit verschiedenen Formen der Sichtbarmachung dessen, was ideologisch auf der Tagesordnung stand (Gleason u. a. 1985). Kommerzielle Muster wurden

mit Rücksicht auf die vorgeschriebene Ideologie oberflächlich readjustiert und bedienten sich weiterhin der bekannten Genres und der visuellen Konventionen des schonungslosen Schurken, der exotischen Schönheit und des ausschweifenden Abenteurers. *Minaret smerti* (Das Todesminarett, 1925) von Vjačeslav Viskovskij fällt zum Beispiel in diese Kategorie: Es handelt sich um eine Liebesgeschichte, in der das Paar nach Ausbruch der Volksrevolte, die vom Haupthelden angezettelt wird, doch noch zueinander findet. Während der Film kommerzielle Erfolge feierte, wurde er dafür kritisiert, dass er die Klassenbeziehungen in der Gesellschaft nicht ausreichend berücksichtigt, dass er den „orientalistischen“ Diskurs reproduziere und amerikanische Filme, wie zum Beispiel *The Thief of Baghdad* (Der Dieb von Bagdad, 1924), kopiere. Tatsächlich verwendete *Minaret smerti*, das sich an den Konventionen des Abenteuerfilms orientiert, Zentralasien eher als Kulisse und begründete – in Analogie zu den „Western“ – die Tradition der so genannten „Eastern“, die sich im Verlauf der sowjetischen Filmgeschichte zu einem eigenständigen und kommerziell profitablen Genre entwickeln sollten.

Während Viskovskij jener Generation angehörte, deren professionelle Qualifikation und ästhetisches Credo noch vor der Revolution geprägt worden waren, wurden die Arbeiten junger Filmemacher für ihre Darstellung des Ostens in ähnlicher Weise kritisiert. Der Film von Michail Averbach, *Čadra* (Der Schleier, 1927), von der usbekischen Regierung für den zehnten Jahrestag der Revolution in Auftrag gegeben, wurde hastig und gerade rechtzeitig für die offiziellen Feiern fertig gestellt. Er befasste sich mit dem Problem weiblicher Emanzipation am Beispiel der Abenteurer dreier Protagonistinnen – einer usbekischen Studentin in Moskau, einer örtlichen Komsomol-Aktivistin und ihrer mit einem despotischen Kaufmann verheirateten Schwester. Ohne jegliche Ortskenntnis gedreht – ein Umstand, der in einer darauf folgenden Diskussion vom Regisseur sogar selbst zugegeben wurde –, war der Film bestenfalls die Illustration eines Wunschdenkens und erntete scharfe Kritik, nicht nur für sein niedriges professionelles Niveau, sondern auch für seine Verdrehung von Tatsachen. Averbach gab zu, dass es langwierig gewesen sei, einen „passabel aussehenden“ Frauenklub zu finden, und gestand, dass die Szenen im Film weit von einer Übereinstimmung mit der Wirklichkeit entfernt seien, meinte zugleich jedoch, dass es wichtiger sei, Dinge zu zeigen, die die anderen ansprechend fänden, als uninspirierende Realitäten zu zeichnen (RGALI, ARRK 2494/1, 106/1927). Obwohl der Film rasch aus dem Verleih gezogen wurde, bezeugte er den Trend, das „Grenzgebiet“ als Veranschaulichung zentral geförderter Politik zu konstruieren und dabei den örtlichen Kontext, der den Filmemachern oft gänzlich unbekannt war, außer Acht zu lassen.

Nur wenigen der frühen Filme, die in Asien oder im Kaukasus spielen, gelang es, dem Kreuzfeuer der Anschuldigungen zu entkommen, „bürgerliche Stereotype“ oder schematische *agitki* (Agitationsfilme) zu reproduzieren. Parallel zu den Filmen, die in zentralen Studios gedreht wurden, wuchsen die örtlichen Kader und begründeten die Tradition nationaler Kinematographien. Die Arbeiten dieser Regisseure erhielten für gewöhnlich bessere Rezensionen, selbst wenn sie wegen „Missverstehens“ der Rolle der Klassenkonflikte oder wegen der Verwendung kommerzieller Klischees für den Aufbau der Erzählung getadelt wurden.

Natella (1926), ein früher Film Amo Bek-Nazarovs, dessen spätere Werke den „ungeschminkten Osten“ zeigten, erzählt eine tragische Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Kampfes gegen die Türken und örtlichen Landeigentümer in der im heutigen Georgien gelegenen Provinz Mingrelien. Hier wurden die tragische Geschichte eines schönen georgischen Mädchens, das an einen Harem verkauft wird, und die Geschichte ihres Geliebten, der für die Unabhängigkeit seines Landes und seine Liebe kämpft, miteinander verflochten. Trotz der melodramatischen Handlung ist das Bild von Georgien und seinem Streben nach Unabhängigkeit ein frühes Beispiel für den Diskurs kultureller Bodenständigkeit, der von der offiziellen Rhetorik unter der Voraussetzung akzeptiert wurde, dass die „Guten“ und die „Bösen“ mit den vorgeschriebenen Klassenunterschieden übereinstimmten.

Ein weiteres „zweideutiges“ Territorium, das in der symbolischen Darstellung „erobert“ werden konnte, war die sowjetische Ukraine, die in revolutionären Abenteuerfilmen oftmals als „Schlachtfeld“ diente. Der erste sowjetische „Knüller“, *Krasnye d'javoljata* (Die roten Teufelchen, 1923) von Ivan Perestiani, spielt in der Ukraine der frühen zwanziger Jahre und erzählt die Geschichte eines jungen Partisanen, der gegen den Antikommunisten Machno kämpft und später der Roten Armee beitrifft. Seine abenteuerliche Handlung und der dynamische Schnitt machten diesen Film in Sowjetrußland zu einem mit den amerikanischen Erfolgen jener Zeit vergleichbaren Kassenschlager. Ein weiterer Film, der auf ähnliche Weise Abenteuerhandlung und prosowjetische Erzählung kombinierte, war *Ukrazija* (Ukrasien, 1925), dessen Titel auf ironische Weise die Ukraine und Asien zu einem unberechenbaren Raum mit losen geographischen Koordinaten verschmolz. Der Film über einen Bolschewiken, der verkleidet in das Hauptquartier der weißgardistischen Offiziere eindringt, verwendete eine hart gesottene Handlung und eine traditionalistische Bildsprache. In Summe gesehen stellten die frühen Abenteuerfilme diese Territorien als „angestammte Grenzgebiete“ dar, die, wenn auch erst nach langem Kampf, ganz „natürlich“ unter die Schirmherrschaft des sowjetischen Staates gekommen waren.

Das Vermessen des Grenzgebietes: Polyphonie versus Potpourri

Mit zunehmender Festigung der Staatsgrenzen wurde der „Eroberungsdiskurs“ um die fortwährende Erfindung von Räumen, Kulturen und Ethnizitäten ergänzt, vor allem in den kinematographisch „unterbelichteten“ Grenzgebieten. Zahlreiche Expeditionsfilme über ethnische und nationale Gruppen wurden in den zwanziger Jahren produziert, und zwar mit der Absicht, das Territorium zu erforschen und Völker mit höchst unterschiedlichen Lebensformen und auf verschiedensten Entwicklungsstufen „auf die Landkarte zu bringen“: *V gorach Kavkaza* (In den Bergen des Kaukasus, 1927), *Kryša mira – Pamir* (Das Dach der Welt – Pamir, 1927), *Serdce gor – Svanetija* (Das Herz der Berge – Swanetien, 1927), *Lesnye ljudi* (Waldmenschen, 1928), *Po Burjat-Mongolii* (Durch die Burjato-Mongolei, 1929), *Vorota Kavkaza* (Die Tore des Kaukasus, 1929), *Po Kamčatke i Sachalinu* (Auf Kamtschatka und Sachalin, 1929), *Po Samarkandu* (Durch Samarkand, 1930), *U beregov Čukotskogo*



Abb. 22: Szenenfoto aus dem Film *Vorota Kavkaza* (Die Tore des Kaukasus, 1929); RGAKFD (Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov), Krasnogorsk.

morja (An den Ufern des Tschuktschen-Meeres, 1934), *Čečnja* (Tschetschenien, 1929). Der „kartographische“ Trend in der Darstellung der Grenzgebiete legte Zeugnis von der Existenz alternativer Diskurse ab, die von der Hervorhebung von Rückständigkeit (mit oder ohne Berücksichtigung authentischer örtlicher Gebräuche und Traditionen) bis zur Darstellung von autonomen, aber unterdrückten lokalen Kulturen reichten, welche der Befreiung und Förderung bedurften. Nachdem der Lobgesang auf die Rechtmäßigkeit der neuen Einheit wichtiger war als der kommerzielle Erfolg, konnte die neue Generation an Filmemachern sowohl mit der Form als auch mit dem Inhalt experimentieren, indem sie „Fiktion“ und „Realität“ in solch innovativen Werken wie *Šestaja časť mira* (Ein Sechstel der Erde, 1926), *Arsenal* (Das Arsenal, 1929), *Zemlja* (Erde, 1930), *Džim Šuanté* (Das Salz Swanetiens, 1930) und *Turksib* (dt.: Die Stahlstraße, 1929) vermischte. Sie profitierten von der kurzen Zeit, in der das Regime Nachsicht walten ließ, und leiteten so auch einen diskursiven Wandel in der vorherrschenden Repräsentation von Grenzgebieten ein.

Mit dem Argument, dass das „Kameraauge“ das „Leben so, wie es ist“, wahrnehmen und darstellen könne, trat Dziga Vertov für ein Kino ohne Schauspieler und Umkleidegarderoben ein, das einerseits ein Bild der vielfältigen Gegenwart und andererseits der sich entfaltenden Zukunft zeichnen sollte (Petrić 1987). Sein Film *Šestaja časť mira* beschrieb einen bestimmten Teil der Welt als zukunftsweisend für den ganzen Planeten. Vertov verwandelte das dokumentarische Filmmaterial in ein lyrisches Essay und visualisierte die ungeheure Weite des Raumes als eine neue Einheit, die sich „vom Kreml bis zur chinesischen Grenze, [...]“

vom Leuchtturm jenseits des arktischen Kreises bis zu den kaukasischen Bergen erstreckt“. Der Film stellte nur weit entfernte Territorien und Kulturen ohne klar definiertes Zentrum dar und konstruierte – durch die Verbindung von sozialistischem Aufbau mit vormodernen Alltagspraktiken (wie zum Beispiel dem Waschen der Wäsche mit den Füßen) und „Freizeitaktivitäten“ (dem Aufschlitzen einer Ziege bei lebendigem Leib oder dem Hetzen von Wild) – eine „Union der sowjetischen Grenzgebiete“. Jeder noch so kleinen ethnischen Gruppe wird eine Rolle für den künftigen Fortschritt zugeschrieben. Die Samojuden, die weit im Norden an einem halbmythischen Ort leben, „wo die Sonne ein halbes Jahr lang am Himmel steht und wo das nächste halbe Jahr über Nacht herrscht“, verbessern demnach die Zukunft, indem sie mit Fellen handeln, die später gegen für die Entwicklung des Landes nötige Maschinen und Ausrüstung eingetauscht werden. Ihr Leben, das als von äußerer Versorgung vollkommen abhängig dargestellt wird, ist zugleich auch unentbehrlich für das Gemeinwohl. Dem Konzept des Grenzgebiets fehlt hier eine präzise territoriale Zuweisung, es bleibt ein futuristisches Projekt, in welchem sich die sowjetische *mission civilisatrice* als „unsichtbare Hand“ darstellt, die die Entwicklung und den Wohlstand von Volksgruppen und Kulturen sichert. Diese nichtterritorialisierte Beschreibung der Grenzgebiete war eine einmalige Erscheinung im sowjetischen Film, der sonst dem nationalterritorialen Prinzip folgte, welches auch charakteristisch für die Nationalpolitik der zwanziger Jahre war. Die Unterstützung der Politik der *korenizacija* („Einwurzelung“) zielte auf die Förderung von Titularnationen in den Sowjetrepubliken ab, um die Zusammenarbeit mit den Eliten vor Ort zu sichern und den Republiken mit bestehenden nationalen Traditionen einen neuen Ansporn für lokale „Kulturrenaissancen“ zu geben (Smith 1999). Indem den örtlichen Filmemachern eine Stimme verliehen wurde, wurde eine Neuformulierung des Grenzgebietsdiskurses angeregt, die die von außen auferlegten Konnotationen in Frage stellte.

Aleksandr Dovženko, eine aktive Figur der kulturellen Renaissance in der Ukraine in den zwanziger Jahren (Shkandrij 1992: 91) und auch einer der Gründungsväter der sowjetischen Kinematographie, zeichnete folgendes Bild seines Heimatlandes: traditionell, jedoch nicht-nationalistisch; ländlich, aber im Prozess der Modernisierung begriffen; Teil einer größeren Union und dennoch ein autonomes Gebiet. Sein *Arsenal* thematisiert die Widersprüche zwischen der Loyalität gegenüber Nation und Klasse, in die der Hauptheld Timoš – ein ukrainischer Arbeiter, der von der Westfront nach Kiew zurückkehrt – verwickelt wird. Als er zwischen Unterstützung und Ablehnung der ukrainischen Unabhängigkeit wählen muss, gibt er sich folgende Identität: „Was bist du? Ukrainer?“ – „Ja, ich bin Arbeiter.“ Die Episode der Osterprozession, eines grotesken Porträts nationalistisch-romantisch-orthodoxen Wahnsinns, bezeichnet die Unabhängigkeit der Ukraine als illusorisch. Die Priester, die Bohdan Chmel’ nyc’kyj [Bogdan Chmelnitzki] verehren; die feurigen Redner, die sich am Podium abwechseln und deren Ansprachen in ein einziges ekstatisches „Lang lebe!!!“ münden; und eine Konversation zweier träger Jugendlicher: „Weißt du, wer dieser Chmel’ nyc’kyj war?“ – „Irgendein ukrainischer (*chochol*¹) General“: all diese karikaturhaften Bilder untergraben

¹ Abwertend für „Ukrainer“.

die Unabhängigkeitsgedanken, die von den nationalen Intellektuellen unterstützt wurden. In seiner Argumentation gegen die nationalromantischen Traditionen und für die Aufnahme der Ukraine in eine größere Einheit versuchte Dovženko auch, den russischen Diskurs über die Ukraine als ein „Anhängsel“, als eine ländliche Randregion ohne eigenständige Traditionen, in einen Diskurs über eine autonome Kultur umzuwandeln, die ihre Wahl unabhängig trifft und einer größeren politischen Einheit beitrifft, während sie gleichzeitig aber ihre Identität bewahrt.

Dovženkos berühmter Film *Zemlja*, als Propagandastück für die Kollektivierung in Auftrag gegeben, überschritt bei weitem die vorgeschriebenen Grenzen, indem er sowohl den um den gewachsenen Lebensstil der Bauern zentrierten romantischen Kanon als auch den „Randregion“-Diskurs weiter unterließ. Die zyklische, pantheistische Welt der Bauern in *Zemlja* wird von der herannahenden Moderne abrupt unterbrochen: dem ersten Traktor im Dorf. Aber die Technologie zerstört nicht den inneren zyklischen Lebensrhythmus, sondern wird – durch ein Opfer – Teil des Gemeinschaftslebens. Sowohl die „städtischen“ als auch die „ländlichen“ Bilder in Dovženkos Filmen nähren sich aus ukrainischer Folklore und nationalem Erbe, geben aber dennoch dem universalen Fortschrittsdiskurs den Vorzug und ergänzen das Konzept der „Randregionen“ durch jenes der nationalen und kulturellen Autonomie.

Michail Kalatozovs Film *Džim Šuanté* formulierte einen alternativen „Ruf nach Einheit“: Er zeigt die Gemeinschaft des kaukasischen Gebirgsvolkes der Swanen und argumentierte dafür, dessen Isolation von der restlichen Welt zu beenden. Kalatozov verband ethnographisches Expeditionsmaterial mit Ausschnitten aus seinem verbotenen Spielfilm *Slepaja* (Die Blinde, 1930, unvollendet) und verwischte so die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Diese visuell eindrucksvolle Geschichte über eine Gemeinschaft, die ein fast mittelalterliches, autarkes Leben im Dorf führt, trotz genauen Genredefinitionen, indem es radikal linke Ideologie, plakative Zwischentitel, avantgardistische Montagetechniken und ethnographische Dokumentationen vormoderner Lebenspraktiken miteinander verschmilzt. Die Erzählung hebt das raue Klima und die spärlichen natürlichen Ressourcen hervor, die das Leben für die Swanen extrem hart machen: Sie sind zeit ihres Lebens von Steinen umgeben, die ihnen als Betten, Gräber und Friedhofskreuze dienen. Unabhängigkeit impliziert Armut, Rückständigkeit und Leiden: Die Abgeschiedenheit der Region birgt weitreichende Nachteile in sich. Nachdem die Isolation das Überleben bedroht, plädiert der Film für die Aufnahme Swanetiens in die neue Einheit, für ein Aufbrechen der traditionellen Lebensmuster, einen Sieg über die Natur und dafür, dass die „Gefangenen des Kaukasus“ zu einem Teil des „Sechstels der Welt“ werden.

Zusammen mit den kinematographischen Argumenten für die Umwandlung der Rand- in kulturell autonome Grenzgebiete kam in den zwanziger Jahren noch ein weiterer Diskurs auf – jener nämlich über den sorgfältigen „Haushälter“, der die Verwendung der Reichtümer des Landes rationalisiert. Der Film *Turksib* von Viktor Turin stellt das Grenzgebiet zwischen Zentralasien und Sibirien als überbordend von für die Wirtschaft des Landes notwendigen natürlichen Ressourcen dar. Er zeigt zwei „Nachbarn“: das Land der sengenden Hitze und

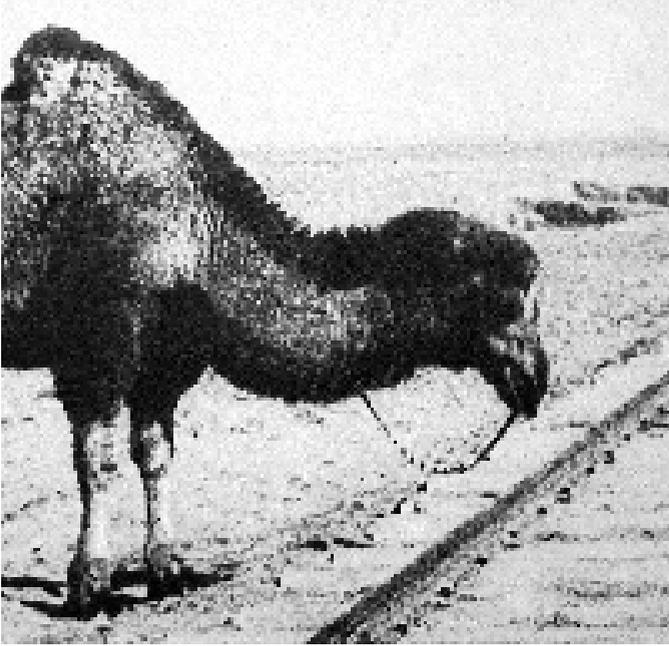


Abb. 23: Szenenfoto aus dem Film *Turksib* (dt.: Die Stahlstraße, 1929); Muzej Kino, Moskau.

vereinten das koloniale Muster mit dem sowjetischen Fortschrittsdenken, indem sie es in den futuristischen Diskurs des unilinearen Fortschritts einfügten. Die eingesessene Bevölkerung wird als in einem prähistorischen Raum lebend gezeigt, ihr kommt die Rolle von Beobachtern, Lehrlingen und Hauptnutznießern des nahenden Fortschritts zu. Vom rationalen Management des Zentrums aus und von außen auf Zentralasien blickend, steht dieser Diskurs in scharfem Kontrast zu Dovženkos und Kalatozovs Grenzgebetskonzepten, während er die Motive von Einheit und Vielfalt beibehält. Die kinematographische Vermessung der Landkarte zielte darauf ab, dem sowjetischen „geistigen Auge“ neue Territorien vorzustellen und diese, unter Berücksichtigung der ihnen zugewiesenen „Mission“, in eine größere Gemeinschaft mit einzuschließen.

Grenzgebiete jenseits der Grenzen: Die Revolution wird exportiert

Der Fokus auf die „inneren“ Grenzgebiete in Turins Erzählung bildete einen Kontrast zur „expansionistischen“ Rhetorik vieler anderer früher sowjetischer Filmemacher. Zahlreiche Filme der zwanziger Jahre weiteten das Konzept des Grenzgebets über die Staatsgrenzen hinweg aus, in der Hoffnung, die Revolution in die benachbarten Territorien zu „exportieren“. So verbanden *Goluboj Ekspres* (Der blaue Express, 1929), mit Schauplatz in China, und *Chas-Puś* (1927), in Persien gedreht, Dokumentations- und Montageästhetiken und zeigten die örtliche Bevölkerung anstelle von professionellen Schauspielern. Diese Filme stellen die lokalen Revolten als Auftakte zur Weltrevolution dar und zeugen so von der

Unbeständigkeit der Begriffe „Grenze“ und „Grenzgebiet“ in der frühen sowjetischen Kultur. Eine ähnliche Flexibilität von Grenzgebietsidentitäten findet sich in dem Film *Potomok Čingiz-Chana* (dt.: Sturm über Asien, 1928), der einen symbolischen Kampf zwischen den sowjetischen Partisanen und den englischen Besatzern (sie stehen für die Kolonialmächte der Welt) um das Leben, die Erinnerungen und die Zukunft der eingesessenen Kultur inszenierte, personifiziert in der Figur eines „erwachenden“ Mongolen.

Inspiziert durch einen Roman über den Partisanenkrieg gegen Kolčak [Koltšchak] in Sibirien, verwandelten Vsevolod Pudovkin und Osip Brik den Kampf um Land in einen um Identität. Ein Jäger namens Bair wird von den Engländern gefangen genommen und listigerweise zum „Erben Dschingis Khans“ erklärt, in der Hoffnung, dass sie so die örtliche Bevölkerung für sich gewinnen können. Die vorgetäuschte Identität verwandelt den Helden jedoch von einem stummen Statisten in einen gefährlichen Kämpfer, der sich erhebt, um seine Landsleute zu befreien und ihnen ihren alten Ruhm wiederzugeben. „Wiederentdeckte“ Identität und „aufgeklärtes revolutionäres Bewusstsein“ stehen in einer Reihe und verbinden die mongolische Steppe symbolisch mit Sowjetrußland. Eine frühe Version des Drehbuchs endete mit einer Szene, in der Bair Tausende seiner Landsleute zu einem revolutionären „Sturm“ erhebt und über die Steppe, die Flüsse und Berge einer als „Fata Morgana“ am Horizont auftauchenden Stadt entgegengaloppiert: „[...] man sieht, dass es Moskau ist. Und der Kreml.“ (Karaganov 1973: 95) Der Verweis auf das Zentrum deutet zwar sich verändernde Darstellungen der Machthierarchie an, sein Ausschluss aus dem Film bestätigt das Grenzgebiet jedoch als einen unbestimmten Raum, dem es an einer klaren Demarkationslinie fehlt, und zeigt die für die frühen sowjetischen Identitätsdiskurse charakteristische Wandelbarkeit von umkämpften Loyalitäten und sich verschiebenden Grenzen.

Als man die Hoffnungen auf eine Weltrevolution durch die Rhetorik des „Sozialismus in einem Land“ ablöste, wurden sowohl die Flexibilität der Grenzgebiete als auch deren Abweichen von den Staatsgrenzen nicht mehr

Abb. 24: Szenenfoto aus dem Film *Potomok Čingiz-Chana* (dt.: Sturm über Asien, 1928); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.



länger toleriert (Schmulevitch 1996). Die unmittelbaren diplomatischen Interessen waren stärker als die ideologischen Repräsentationen der Nachbarn und beschränkten die Grenzgebetsdiskurse auf die politischen Grenzen des Landes. Den Versuchen, das vertraute Modell des Klassenkampfes über die Grenze hinweg zu projizieren, wurde mit wachsendem Argwohn begegnet; sie wurden meist zensiert, wie zum Beispiel der Streifen *Plamja gor* (Die Flamme der Berge, 1931), der den Kampf der Holzfäller und Ölarbeiter gegen die polnischen und ukrainischen Nationalisten in den Karpaten darstellt. Der Film wurde auf Geheiß des Außenkommissariats „aus außenpolitischen Erwägungen“ verboten (Margolit, Šmyrov 1995: 24). Zusammen mit der Demarkierung der Grenzgebetsdiskurse rückte zunehmend das Konzept der Grenze in den Vordergrund, das eine Trennlinie zwischen „uns“ und „ihnen“, „Gut“ und „Böse“ zog und somit die frührevolutionären Expansionstendenzen durch fixe räumliche Identitäten ersetzte. Der diskursive Wandel kann nicht nur in den Arbeiten derselben Regisseure verfolgt werden, sondern auch in den Darstellungen bekannter Schauplätze: So wandte sich Il'ja Trauberg, nachdem er den revolutionären Kampf in China zuvor nach sowjetischem Muster entworfen hatte (*Goluboj Express*), Mitte der dreißiger Jahre der Mongolei zu (*Syn Mongolii* [Der Sohn der Mongolei], 1936) und filmte diese als einen Raum, der durch eine unsichtbare, aber vorhandene Grenze in zwei deutlich unterschiedene Teile getrennt war. Der Held seines Films, der wie Bair einen „archetypischen“ Sohn seiner Nation darstellt, macht sich auf den Weg, um magische Früchte zur Eroberung seiner Angebeteten zu finden. Ungewollt überquert er jedoch während eines Sandsturms die Grenze in die Innere Mongolei. Er wird Zeuge der Grausamkeiten und Ausbeutung durch die ansässigen Feudal- und japanischen Kolonialherren, flieht zurück in die Mongolische Volksrepublik, um vor einer möglichen Aggression gegen den Staat zu warnen, und wird natürlich wieder mit seiner Geliebten vereint. In beiden Filmen fordert eine suprapersonale Entität die Loyalität der Protagonisten; die unterschiedliche Form von deren „Erwachen“ zielt jedoch auf die Beseitigung von Zweideutigkeiten in den Grenzgebetsdarstellungen ab.

Das glückliche Gefängnis der Nationen: Die Grenzen werden geschlossen

Die sich wandelnden Grenzgebetsdiskurse waren in ein komplexes System ideologischer Beschränkungen, kultureller Traditionen und individueller Kreativität eingebettet und wurden durch intensive ästhetische Debatten und ein Netzwerk an Zensurinstitutionen geformt (Gorjaeva 1995). Die wachsende Angst des Regimes vor starken nationalen Eliten in den Republiken führte zu einer Rücknahme der Politik der *korenizacija*, zur Schließung vieler kultureller Institutionen in Verbindung mit der Absetzung prominenter Intellektueller. Das Regime schwächte die nationale Rhetorik und förderte eine normative „sowjetische“ Identität. Der „sozialistische Realismus“ wurde zu *dem* ästhetischen Paradigma der Kunst erhoben, obwohl die Meinungen über die Definition dieses Stils auseinander gingen (Robin 1992).

Das Paradigma der sozialistischen Kunst, nämlich „national in der Form und sozialistisch im Inhalt“ zu sein, verband den Grenzgebetsdiskurs mit den zentral „überwachten“ Kulturen der Nationalrepubliken und marginalisierte schrittweise sowohl die radikale modernistische Ästhetik als auch die autochthonen Kulturprojekte (Liber 1992).

Natürlich vollzog sich der Wandel des Grenzgebetsbildes nicht über Nacht und führte auch nicht zum völligen Verschwinden früherer Darstellungsweisen. Wenn auch gewaltsam verzerrt, so überlebten doch am Rande der Kultur einige sich dem Mainstream widersetzende Darstellungen von Grenzgebieten, wie zum Beispiel der Film *Odna* (Allein, 1931) von Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg. Die Idee zum Film lieferte ein kurzer Zeitungsartikel über eine Schullehrerin in einem entlegenen Dorf, die durch die Hilfe der Zentralregierung vor einer lebensbedrohenden Krankheit gerettet wurde, indem man einen Helikopter losschickte, um die Frau mitten aus der Taiga zu holen. Der Hauptkonflikt des Films besteht im Aufeinanderprallen von modernem städtischem Lebensstil und traditionellen Mustern und weist auf einen tiefen Graben zwischen Zivilisationsrhetorik und dem Gewicht der Traditionen hin.

Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Filmen stellt die Ankunft der Heldin im Dorf keinen triumphalen Einmarsch der Zivilisation in die abgeschiedenen Teile der Sowjetunion dar. Das Erscheinen der Lehrerin in der Nomadensiedlung, ihre einsame Figur in der unendlich weiten, verlassenem Steppe und ihre Verwirrung angesichts der getrockneten Haut eines geopferten Pferdes deuten eher auf eine tiefe kulturelle Kluft und ein unsicheres Betreten dieser unbekanntem Welt mit ihren eigenen Regeln. Der Film rührt mit seinen Überlegungen zur Bedeutung von Zivilisation und Rückständigkeit an die beträchtlichen Schwierigkeiten, Zentrum und Peripherie miteinander zu verbinden, sowie an die überwältigende Divergenz zwischen abstraktem Wissen und lokaler Praxis. Die Schlusszene der mysteriösen Rettung harmonisiert nicht mit der überzeugenden Darstellung der radikal abweichenden Lebensgewohnheiten. Der Appell an das heilige Zentrum wird zum einzig möglichen „optimistischen“ Ausweg, diktiert von der Ästhetik eines „immer besseren und glücklicheren Lebens“, wie von Stalin selbst vorgeschrieben. Das Eingreifen des „Himmels“ in das Leben der „Normalsterblichen“, ein charakteristisches Motiv des stalinistischen Films, stellte eine direkte Verbindung zwischen dem Grenzgebiet und dem Zentrum her: Es nahm Ersterem seine räumliche Autonomie und griff auf Klischeedarstellungen von Grenzgebieten zurück, die sich nur durch die ethnographischen Besonderheiten von Trachten und klimatischen Bedingungen unterschieden.

Eine neue „Grenzlinie“, die Luft, schien in Dovženkos Film *Aérograd* (1935) – sowohl als heiliger Ort der Macht wie auch als durch die potentielle Aggression von außen verletzbarer Raum dargestellt – außergewöhnlichen Schutzes zu bedürfen (Liber 2002). Dies war Dovženkos erster Film, der im *Mosfilm*-Studio in Moskau produziert wurde, was ihn als kanonisierten sowjetischen Filmemacher auswies, gleichzeitig jedoch eine striktere Überwachung seiner Arbeit bedeutete. In dem Film ist *Aérograd* der Name einer utopischen Stadt, die an der Küste des Pazifischen Ozeans erbaut werden soll. Das futuristische Projekt war dazu erdacht, die Grenze zwischen „uns“ und den „Fremden“ zu stärken, indem es zur Wachsamkeit sowohl gegen innere als auch gegen äußere Feinde aufrief.

Der Ferne Osten wird als üppiges und großzügiges Land dargestellt, was den Diskurs über Ressourcenknappheit, Rückständigkeit und Abhängigkeit der Grenzgebiete durch jenen von natürlicher Harmonie und Autonomie ersetzt. Um dem Hauptprotagonisten dabei zu helfen, das Land vor japanischen Eindringlingen und reaktionären Altgläubigen zu beschützen, erscheint sein Sohn, ein Pilot, der die volle Kontrolle über moderne Technologien und Ideologien besitzt. Sein alter slawischer Name Vladimir („Weltherrscher“) steht für die jugendlichen, männlichen Kräfte des Staates. Der örtlichen Bevölkerung bleibt nur die Rolle von Lehrlingen und Märtyrern. Der Film endet mit Szenen eines gewaltigen Militärzugs gegen Osten, in dem Tausende Piloten, Soldaten und Marineinfanteristen gezeigt werden, die aus verschiedenen sowjetischen Städten in das Grenzgebiet strömen. Sie kommen in den Fernen Osten, um eine feste Grenzlinie anstelle einer ambivalenten Grenze zu errichten; dabei bringen diese Männer in Uniform die uniforme Identität des neuen Sowjetmenschen mit, der jeglicher persönlicher Eigenart beraubt ist. Die Stärkung der Grenze ging Hand in Hand mit der Eliminierung der Auffassung vom Grenzgebiet als Raum der Kulturmischung; jede räumliche Einheit wurde in ein berechenbares, wenn auch noch so weit entferntes Randgebiet des homogenisierten Staates verwandelt.

Die Fixierung auf die Grenze „inspirierte“ zahlreiche Geschichten über Saboteure und professionelle sowie nichtprofessionelle Grenzwächter, deren Handlung sich glich und in den weißrussischen Wäldern (*Doč' Rodiny* [Die Tochter der Heimat], 1937), im Pamirgebirge (*Džul'bars*, 1936) oder an den fernöstlichen Flüssen angesiedelt war (*Na granice* [An der Grenze], 1938). Die geschlechtlichen und nationalen Unterschiede wurden durch

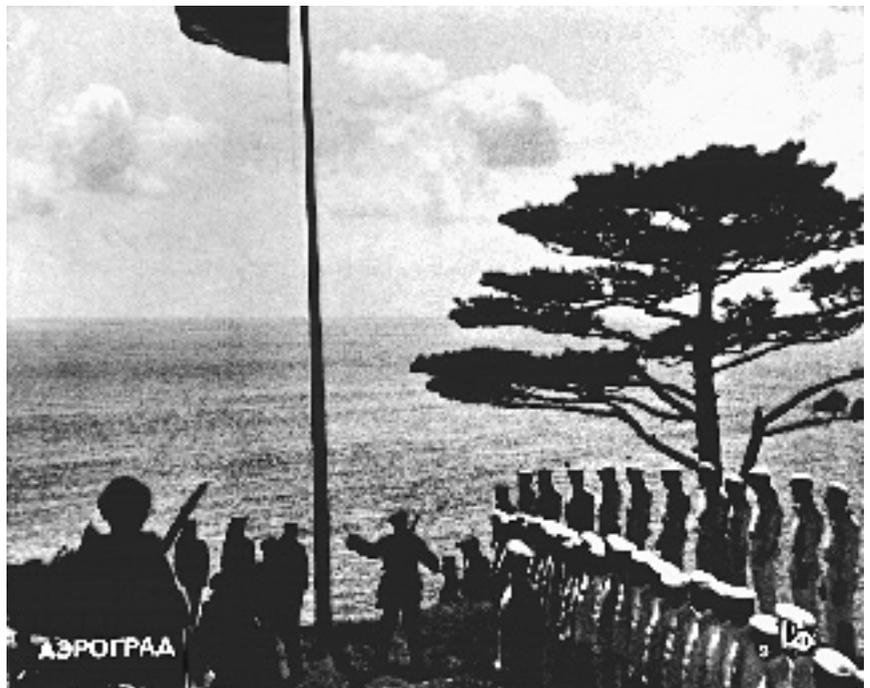


Abb. 25: Szenenfoto aus dem Film *Aërograd* (1935); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.

die universelle Identität der sowjetischen Person ersetzt, deren Patriotismus durch das Verwurzelte an einem Ort gestärkt war. Die territoriale Trennung von „rein“ und „unrein“ ging mit der Zurechtweisung jener einher, die auch nur das geringste Interesse an einer Grenzlinienüberschreitung zeigten. Kinematographisches Reisen wurde in den dreißiger Jahren nur innerhalb des hermetischen sowjetischen Universums gutgeheißen, während man sich mit jeder „Glückssuche“ jenseits der Grenze strafbar machte (*Iskateli ščas'tja* [Die Glückssucher], 1936; *Na Dal'nem Vostoke* [Im Fernen Osten], 1937). Als Parallele zum Militärmarsch nach dem Fernen Osten in *Aërograd* konfrontiert uns *Devuška s charakterom* (Ein Mädchen mit Charakter, 1939) mit einem weiblichen Kreuzzug gegen die östliche Grenze. Dieser wurde jedoch durch die Wahl des leichteren Genres der Komödie verharmlost und jegliches Motiv für den Aufbruch der Protagonistin eliminiert.

Die kinematographischen Repräsentationen des inneren sowjetischen Raums wurden ebenso neu strukturiert; sie rückten das Bild des Zentrums in den Vordergrund und homogenisierten den Rest zur direkt mit dem Zentrum verbundenen und auch von ihm abhängigen „Peripherie“. Vertovs *Tri pesni o Lenine* (Drei Lieder über Lenin, 1934) verband die Textur von Dokumentationsmaterial mit der archaischen Sprache der Folklore und schuf so ein modernes Epos über den verstorbenen Sowjetführer. Die Lieder gedenken Lenins Tod in der Sprache der Steppennomaden und beschreiben ihn als den größten Befreier. Er schläft in der *kibitka*² in der Steppe, und sein Körper verwandelt sich, gleichsam als Opfer, im Nomadenzelt – der Jurte – in elektrisches Licht, in der Wüste in Wasser, in die Emanzipation der Frauen und die Ausbildung der Analphabeten. Sein Charisma und sein „lebendiger Geist“ vereinigen sich und verwandeln den Raum durch Montagesequenzen, in denen eine Frau in einer asiatischen Stadt junge Pioniere durch die Landschaft marschieren „sieht“, während ein alter Mann aus der Wüste auf den Kreml „blickt“. Dieser kinematographische Raum, der das Vermächtnis konstruktivistischer Traditionen wahr, ist zugleich expansiv und hierarchisch gegliedert sowie, in Oksana Bulgakovas Worten, „ganz und gar bedeutungsgesättigt und nicht durch die Montagetechniken, sondern durch den verbindenden Namen geeint“ (Bulgakova 1996: 55). In seinem nächsten Film, *Kolybel'naja* (Das Wiegenlied, 1937), verknüpfte Vertov die Divergenz des Raumes mit dessen starker vertikaler Abhängigkeit: Er stellte Stalin in den Mittelpunkt des Universums und zeigte den unaufhaltsamen Marsch Hunderter von Frauen aus verschiedenen Nationen und Kulturen, verbunden durch ihre gemeinsame Bewunderung für den Führer, in Richtung Kreml.

Die sich ändernden Repräsentationen von Grenzgebieten machten sich nicht nur in den Spielfilmen, auf die sich die zunehmende Starrheit der literarischen *Masterplots* stärker auswirkte (Clark 1981), sondern auch in den Bildungs- und „Kulturfilmen“ bemerkbar, was einen zusätzlichen Einblick in die gegenseitige Abhängigkeit von politischer und kultureller Sphäre gewährt. Die Schließung von *Vostokkino* (Studio „Ostfilm“) im Jahre 1935 zeigt beispielhaft, wie die staatliche Unterstützung für politisch und kulturell „nichtterritoriale“ Institutionen wie auch für „nichtinstitutionalisierte“ Territorien und ethnische Gruppen

² Verdecktes Fuhrwerk.



Abb. 26: Szenenfoto aus dem Film *Solnečnyj Tadžikistan* (Sonniges Tadschikistan, 1937); RGAKFD (Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov), Krasnogorsk.

zurückgezogen wurde, während man die kulturelle Entwicklung „offizieller“ Nationen förderte. Auf institutioneller Ebene waren diese Prozesse von einer Stärkung der zentralen und nationalen Studios, der Monopolisierung des Verleihs und einem zunehmenden Zensurdruck begleitet (Repertuarnyj ukazatel' 1936). Die ethnographischen Expeditionsfilme wurden Schritt für Schritt durch solche ersetzt, die die Eroberung des Raumes feierten und die physische Kraft der Piloten und Matrosen bejubelten: *Podvig vo l'dach* (Heldentat im Eis, 1928), *Dva okeana* (Zwei Ozeane, 1933), *Po Stalinskomu maršrutu* (Auf Stalins Wegen, 1936), *Polet geroev* (Der Flug der Helden, 1937), *Bogatyrj Rodiny* (Die Vaterlandshelden, 1937), *Na Severnom Poljuse* (Am Nordpol, 1937), *Papanincy* (Papanins Kolonne, 1937–1938), *Severnyj Poljus zavoevan nami* (Wir eroberten den Nordpol, 1937), *Sedovcy* (Die Sedov-Expedition, 1940). Von einem Flugzeug oder einem Eisbrecher aus gesehen verwandelt sich der Raum in eine Distanz, die es zu überwinden gilt. Die Darstellung von Bräuchen und Lebensformen wird ersetzt durch den Diskurs der Herrschaft über ein gleichförmiges, in Kilometern gemessenes Territorium. Während die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion immer brüchiger wird, verwandelt sich die politische Grenze in einen streng bewachten Übergang (*Solnečnyj Tadžikistan* [Sonniges Tadschikistan], 1937).

Das Matroschka-Modell³: Die Reproduktion der Masterplots

Die Ersetzung der Grenzgebetsdiskurse durch solche über Herrschaft und starre Grenzlinien vereinheitlichte das Filmschaffen der Nationalrepubliken, an die der frühe sowjetische Staat

³ Russ. *matrjška*: russische Holzpuppe mit jeweils ineinander gesetzten kleineren Puppen.

das „Recht“ auf und die „Verantwortung“ für die Selbstdarstellung delegiert hatte. Trotz staatlicher Subventionen und der Hilfe prominenter sowjetischer Filmemacher bei der Ausbildung der örtlichen Kader begannen die Studios ihre Arbeit auf unterschiedlichem professionellem und technischem Niveau. Während der georgische und ukrainische Film aus den vorrevolutionären kinematographischen Erfahrungen Kapital schlugen und schon früh autonome Filmtraditionen entwickelten, blieben die Studios in Zentralasien bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs weitgehend von den zentralen Kadern und deren Investitionen abhängig. Die mechanische Vervielfältigung vorgeschriebener Konflikte an ethnographisch markierten Schauplätzen ging mit einer stillschweigenden „Spezialisierung“ der Filmstudios einher, dergemäß Weißrussland (*Belgoskino*) zum Beispiel Revolutions- und Partisanenfilme produzierte und das aserbajdschanische *Azerkino* hauptsächlich zeitgenössische Themen verfilmte, während sich die georgische Filmindustrie (*Goskinprom Gruzii*) auf Literaturverfilmungen, Dramen und Komödien spezialisierte, in denen sie eine Vielfalt von Konflikten zwischen Alt und Neu thematisierte.

Die Interpretation der vorgegebenen „Meistererzählungen“ konnte jedoch ziemlich unterschiedlich ausfallen. Während in Georgien ein archetypischer sowjetischer Konflikt zwischen einem jungen Komsomolzen und einem böswilligen Kolchosleiter auf einen örtlichen Schauplatz beschränkt werden konnte (*Zolotistaja dolina* [Das goldene Tal], 1937), zeigten die Filme, die in Zentralasien produziert wurden, eine stärkere Abhängigkeit von Moskau (*Azamat*, 1939; *Dursun*, 1940).

Die symbolische Abhängigkeit vom Zentrum wird am besten in Komödien sichtbar, die sich der Bildersprache des Überflusses bedienen und die folkloristischen Helden aus den „Grenzgebieten“ ihr Glück in Moskau finden lassen. Das Musical *Svinarka i pastuch* (Die Schweinehirtin und der Hirte, 1941) von Regisseur Ivan Pyr'ev erzählt die Geschichte zweier exemplarischer Figuren, eines leidenschaftlichen dagestanischen Schaffirten und einer blonden Schweinehirtin aus dem nordwestrussischen Vologda, die sich beim Verkauf der überdurchschnittlichen Früchte ihrer Arbeit auf der Zentralen Warenschau in Moskau ineinander verlieben. Sie beschließen, sich nächstes Jahr wieder auf der gleichen Schau zu treffen, und machen somit ihr persönliches Glück von ihrem Beitrag zur nationalen Wirtschaft abhängig. Pyr'ev veranschaulichte die Doktrin „national in der Form und sozialistisch im Inhalt“ durch ein malerisches Porträt des Zueinanderfindens der zwei besten Exemplare, in dem er die „Grenzgebiet“-Markierungen zu dekorativem Beiwerk degradierte, ohne auch nur die Spur eines autonomen Grenzgebietsdiskurses.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs warf einmal mehr die Frage der sowjetischen Einheit auf und stellte das Kino vor die Aufgabe, mobilisierende patriotische Filme zu schaffen (Taylor, Spring 1993). Die Filmemacher wandten sich historischen Präzedenzfällen zu, betonten Themen wie die „immer währende“ Einheit der entsprechenden Nationen mit Russland und ließen diese unmittelbare moralische Forderung in verschiedenen Personen Gestalt annehmen. Die nationalen Filmstudios griffen bei der Darstellung äußerer Aggression gegenüber der Nation, die um ihre kulturelle und territoriale Integrität kämpft, auf das Bild des starken Führers aus *Aleksandr Nevskij* (Alexander Newski, 1938) zurück, einem Film von Sergej



Abb. 27: Szenenfoto aus dem Film *Georgij Saakadze* (1942–1943); Muzej Kino (Fotosammlung, Moskau).

Ėjzenštejn [Sergei Eisenstein], der während des Krieges mit großem Erfolg gezeigt wurde. So wandten sich Igor' Savčenko's *Bohdan Chmel'nyč'kyj* (1941), Michail Čiaurelis *Georgij Saakadze* (1942–1943) und Amo Bek-Nazarov's *David-Bek* (1944) Kontexten des 17. und 18. Jahrhunderts zu, dämonisierten und verunglimpften historische Nachbarn – Polen oder Osmanen – und wiesen auf die „immer währenden“ Bande mit Russland. Da dem symbolischen Kampf um das Territorium eine besondere Bedeutung zukam, wurde diesen Filmen ein gewisser Grad an Freiheit eingeräumt, nationalen Ruhm und die Werte nationaler Unabhängigkeit hervorzuheben. Das zeitgerechte Erscheinen und die allgemeine Beliebtheit der Filme wurden seitens des sowjetischen Staates durch hohe Auszeichnungen sowohl für die Filme als auch für die Filmschaffenden honoriert, von denen sogar einige die Medaille „Für die Verteidigung des Kaukasus“ erhielten (Čachir'jan 1971: 53).

Während die schicksalhaften Kriegsjahre einen befreienden Einfluss auf das sowjetische Filmschaffen hatten und viele kontroverse Themen, wie menschliches Leid und die existentielle Wahl zwischen Leben und Tod, wieder aufwarfen, feierten die durch den starren stalinistischen Filmkanon stereotypisierten und von ihm abhängigen Grenzgebetsdiskurse erst in der so genannten „Tauwetterperiode“ ihren Wiedereinzug ins sowjetische Kino; bis Mitte der fünfziger Jahre konnten sie sich nicht aus der Abhängigkeit vom und der Beherrschung durch das Zentrum lösen.

Grenzgebiet als Trauma: Die Wiederkehr der Geschichte

Nach dem Tode Stalins 1953 folgte eine allmähliche Auflösung des monumentalistischen Stils, was einer jungen Generation mit einem neuen Gefühl für alte Probleme Platz machte (Margolit 1988; Liehm, Liehm 1977). Das zentralisierte Ausbildungssystem und das wichtigste kinematographische Institut, *VGIK (Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii)*, in dem die Nationen proportional vertreten waren, züchteten die Kader für die nationalen Studios heran und brachten eine Vielzahl verschiedener Stimmen ins zentralisierte sowjetische System, wenn auch noch immer unter dem Zwang des Sozialistischen Realismus als ideologischen Gedankenguts. Die Fragmentierung und allmähliche Auflösung eines einheitlichen Konzeptes des „sowjetischen“ Grenzgebiets aufgrund von dessen Aneignung durch verschiedene Nationalkulturen, die wachsende Zahl alternativer Zentren und Peripherien sowie die Divergenz der Formen der (Selbst-)Darstellung auf der Leinwand hindern uns daran, mit einer unilinearen Erzählung fortzufahren. Das Konzept des Grenzgebiets selbst nahm zusätzliche Bedeutungen an; die folgende Beschreibung versteht sich allerdings nicht so sehr als erschöpfende Analyse unterschiedlicher kinematographischer Traditionen, sondern nennt einige Beispiele für den alternativen Gebrauch des Grenzgebietskonzeptes im sowjetischen Film.

Die Filmemacher der neuen Generation waren „durch und durch sowjetisch“, zugleich assimiliert und national, hineingeboren in das und sozialisiert im sowjetischen System, aus dessen Mitte heraus sie mit ihrer Neuerung begannen. Ihre Neubewertung der nationalen Traditionen aus der Sicht der städtischen Jugend trug weiterhin den Stempel der sowjetischen Modernisierung. Der Generations- und Kulturkonflikt kommt in Larisa Šepit'kos verblüffter Antwort auf Dovženkos enthusiastische Worte zum Ausdruck: „Hier ist ein schönes, von nationaler Folklore genährtes ukrainisches Mädchen!“ – „Ich bin aus der Stadt ...“ (Predstavljajem molodych režisserov 1965: 47) Indem sie die Sprache des Kinos veränderten, formulierten diese neuen Studenten „aus den Städten“ einmal mehr die Bedeutung des Grenzgebietes neu. Ihre scheinbar gleichartige Sozialisation rief ein wachsendes Interesse an Unterschieden, am „inneren Anderssein“ hervor, welches sowohl durch Freundschaften als auch durch Reisen und maßgeblich durch die Literatur entdeckt wurde. Viele Angehörige dieser Generation wurden durch die Werke Andrej Platonovs und Čingiz Ajtmatovs inspiriert, die auf ihre Art die ideologischen Dogmen untergruben, indem sie die zugleich nahe und unbekannte Welt des „inneren Anderen“ darstellten und dadurch Raum schufen für eine Neuformulierung der gleichgeschalteten Identität und für eine Reflexion über die tiefgehenden Veränderungen, die die Revolution mit sich gebracht hatte: *Znoj* (Glut, 1963), *Pervyj učitel'* (Der erste Lehrer, 1965), *Rodina električestva* (Die Heimat der Elektrizität, 1967).

Der Film *Pervyj učitel'*, um nur ein Beispiel zu nennen, verwendet die gewohnte Geschichte eines jungen Revolutionärs, der in ein entlegenes Dorf zieht, um dort eine Schule zu gründen und die künftige Generation im Geiste der Revolution zu erziehen. Ausgehend von diesem fest gefügten Handlungsmuster führten Andrej Končalovskij und Čingiz Ajtmatov in der



Abb. 28: Szenenfoto aus dem Film *Pervyj učitel'* (Der erste Lehrer, 1965); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.

Darstellung des Konflikts zwischen Alt und Neu grundlegende Änderungen ein. In ihrer Geschichte ist der 24-jährige Djuŕšen – selbst ein Ortsansässiger, ein Kirgise – weit davon entfernt, ein idealer und idealisierter, mit der Macht des Wissens gerüsteter Lehrer zu sein. Das Drama dreht sich hier also nicht um den Konflikt zwischen dem gebildeten Zentrum und der rückständigen Peripherie mit ihren unterschiedlichen Lebensstilen, auf dem *Odna* aufgebaut war, sondern um eine innere Spannung zwischen Alt und Neu, in der keine Seite in eintönigen Farben gezeichnet wird. Während die zwei Pole des Kampfes klar definiert sind – messianische Jugend gegen Tradition –, ist das Schlachtfeld der Raum dazwischen: die Kinder des Dorfes, die Zukunft der Kultur. Die Folgen des Kampfes sind zerstörerisch und betreffen am unmittelbarsten jene, die für den Wandel sind. Die Figur des Djuŕšen fasste hier alle Zweideutigkeiten radikaler Veränderung in sich zusammen, während ein kleines kirgisches *Ail* (Dorf) als Synekdoche für das „eine Sechstel“ diente, welches bis in sein Innerstes erschüttert war.

Der Trend, nationale Studios und Grenzgebietskontexte zu nutzen, um allgemeine Fragen aufzuwerfen, wurde von jenen Filmregisseuren noch verstärkt, die versuchten, das spezifisch Nationale wiederzuentdecken, das durch das totalitäre Regime unterdrückt worden war. Es gelang ihnen nur sehr langsam und hauptsächlich mithilfe einer äsopischen Sprache aus Anspielungen und Metaphern, über die nationalen Belange zu reflektieren. In den Nachkriegsjahren nahm das Regime eine zweideutige Haltung gegenüber den nationalen Studios und den nationalen filmischen Darstellungen ein. Während die Kontrolle über die Kino-filmproduktion proportional zur Entfernung vom Zentrum abnahm, bezeugt eine Vielzahl

von archivierten und zensierten Filmen und Drehbüchern – manche von ihnen nie gedreht, manche erst Jahre später gezeigt (*Rodnik dlja žažduščich* [Der Brunnen für die Durstigen], 1965, erstmals gezeigt 1987; *Kievskie freski* [Die Kiewer Fresken], 1966, nicht fertig gestellt; und *Trizna*, 1972, erstmals gezeigt 1987, um nur einige wenige zu nennen) – die Angst davor, innerhalb der oberflächlichen Rhetorik über den „sowjetischen Menschen“ nationalen Themen einen Platz einzuräumen. Dennoch gelang es dem Filmschaffen der Tauwetterperiode, den Grenzgebetsdiskurs mit alternativen nationalen Traditionen zu vereinen und die Pluralität der Kulturen wiederzuentdecken.

Die abgenutzte Rhetorik des sowjetischen Internationalismus begann sich an den Rändern aufzulösen (Fomin 1996). Ironischerweise trug gerade die Politik der Institutionalisierung und Territorialisierung von nationalen Unterschieden zum Zerfall der monumentalen Hierarchie bei. Sergej Paradžanovs *Teni zabytych predkov* (Schatten vergessener Ahnen, 1964) zeigt eine huzulische⁴ Berggemeinschaft, deren autonomes und abgeschiedenes Dasein, ähnlich jenem der kaukasischen Bergbewohner, als Grenzgebiet zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Mythos erscheint. Der Film lässt das Grenzgebiet symbolisch als Quelle kollektiver Erinnerungen und archaischer Reinheit wieder aufleben. Paradžanovs Kameramann Jurij Il'enko verleiht dem zyklischen Charakter nationaler Folklore eine historische Dimension, wenn er in seinem eigenen Film *Belaja ptica s černoj otmetinoj* (Der weiße Vogel mit dem schwarzen Fleck, 1970) das Grenzgebiet als einen Raum tragisch auseinanderlaufender und unumkehrbarer persönlicher Geschichten darstellt. Dieser Film schildert das Schicksal einer Bauernfamilie aus der Bukowina, wo der Vater seinen Lebensunterhalt mit dem Schmuggel von Weckuhren verdient, die die polnische, rumänische, russische und deutsche Zeit anzeigen. Die bittere Ironie dieses „Zeitmanagements“ verstärkt sich, als die



Abb. 29: Szenenfoto aus dem Film *Belaja ptica s černoj otmetinoj* (Der weiße Vogel mit dem schwarzen Fleck, 1970); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.

⁴ Die Huzulen sind ein in den Ostkarpaten beheimatetes, den Ukrainern verwandtes Bergvolk.

Grenzen selbst sich „rund“ um die Hauptprotagonisten herumzubewegen beginnen: Die Einverleibung der Westukraine in die Sowjetunion führt zum Bruch zwischen den Söhnen der Familie. Mit Herannahen des Krieges wird Petr zum Kommunisten und kämpft in der Roten Armee, während Orest in die Berge geht und sich dort in der Hoffnung auf die zukünftige Unabhängigkeit der lokalen nationalistischen Bewegung anschließt. Niemand gewinnt in dem Film: Petr stirbt bei dem Versuch, seinen russischen Freund zu retten, der bei lebendigem Leib verbrennt. Orest, der auf eine mysteriöse Rettung von außen wartet, wird der Komplizenschaft am Tod seines Bruders angeklagt, aus der Gemeinschaft ausgestoßen und auch von seiner Geliebten Dana verlassen. Der jüngste Sohn Georgij, der junge „Überlebende“ der auseinander gerissenen Familie, wird Arzt, um die Leiden der Menschen in diesem Land zu lindern, wo Erinnerungen ebenso große Schmerzen bereiten wie Wunden. Sein Idyll mit Dana im blühenden Garten und sein Versprechen, ihren Vater zu heilen, ist jedoch eine zweideutige Darstellung mit offenem Ende: eine Auseinandersetzung mit alternativen, tragischen und unvereinbaren „Überlebensstrategien“ im Grenzgebiet.

Die litauische Filmindustrie ist ein Beispiel für die Tradition nationaler Selbstdarstellung als „ontologisches“ Grenzgebiet – als Raum aufeinander prallender Ideologien. Sie produziert in den sechziger und siebziger Jahren eine Reihe von bemerkenswerten Historiendramen, die die Wechselfälle nationalen Überlebens „zwischen zwei Feuern“ hervorheben: *Nikto ne chotel umirat* (Niemand wollte sterben), 1966; *Lestnica v nebo* (Treppen zum Himmel), 1966; *Čuvstva* (Gefühle), 1968. Das Eindringen der Geschichte in das Privatleben und ihre dramatische Einflussnahme auf persönliche Treueversprechen und Schicksale wurden, geformt durch die Einschränkungen der sowjetischen Zensur wie auch durch den nationalen Diskurs, zum Hauptmotiv des litauischen Films. Der in der dichten Atmosphäre der unmittelbaren Nachkriegsjahre spielende Film *Lestnica v nebo* reflektiert die Tradition, die nationale Geschichte als einen andauernden Widerstand zu begreifen. Er zeigt die Desillusion eines

jungen Journalisten aus der Hauptstadt, der auf einen Bauernhof kommt, um einen optimistischen Bericht über den Fortschritt der Kollektivierung zu schreiben. Stattdessen entdeckt er einen fortgesetzten Krieg und wird Zeuge des tragischen Schicksals eines Mannes, der seinen Sohn sowohl vor den antikommunistischen Partisanen als auch vor den sowjetischen Soldaten versteckt. Jede der beiden Seiten erhebt Anspruch auf den Sohn und schließt somit Neutralität als Wahlmöglichkeit aus. In diesem Filmgenre wurde der Grenzgebetsdiskurs dahin gehend neu formuliert, dass man den „Eindringlingen“ ihre „Zentralität“ nahm

Abb. 30: Szenenfoto aus dem Film *Nikto ne chotel umirat* (Niemand wollte sterben, 1966); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.



und die innere Zerrissenheit ebenso wie das Festhalten an nationalen Werten durch die Geschichte hindurch hervorhob.

Auch in Zentralasien erfuhr das Kino ein Wiederaufleben des Interesses an ethnisch-kultureller Identität. Filme von Tolomuš Okeev (*Nebo našego detstva* [Himmel unserer Kindheit], 1966), Bulat Mansurov (*Sostjazanie* [Der Wettstreit], 1963) und Ali Chamraev (*Bez stracha* [Ohne Angst], 1971; *Črezvyčajnyj komissar* [Der außerordentliche Kommissar], 1970) nahmen sich der Neuformulierung der Beziehung zwischen Tradition und Moderne an und brachen mit dem auferlegten Diskurs über die Rückständigkeit der Peripherie, indem sie ein autonomes kulturelles Universum entwickelten, das jedoch weiterhin innerhalb des sowjetischen Bezugssystems zu entschlüsseln war. Eine der Neuformulierungen des Grenzgebetsdiskurses ergab sich aus seiner Verschmelzung mit den Begriffen des Traditionellen und Ländlichen: Nostalgisch wurde auf den Verlust der „Wurzeln“ und die verblassenden kollektiven Erinnerungen hingewiesen. In *Nebo našego detstva* gehören die Kinder, die im Sommerurlaub in die Steppe, in der sie aufgewachsen sind, zurückkehren, bereits in die urbane Welt, obgleich ihnen das Nomadenleben ihrer Vorfahren noch immer ganz vertraut ist. Der wachsende Generationenkonflikt deutet das allmähliche Verschwinden traditioneller Lebensformen an, so wie auch die Weiden der Nomadenhirten nach und nach Straßen und Stadtsiedlungen weichen müssen. Die letzte Generation traditioneller Nomaden, die von Okeev in philosophisch-lyrischer Art dargestellt wird, ist gezwungen, mit ihrem Vieh wegzuziehen, und findet ihre letzte Zuflucht im Gedächtnis der nachfolgenden Generationen. Hier wird der plumpe Vorkriegsdiskurs über die aus dem Zentrum in die Randgebiete vorrückende Moderne durch die elegische visuelle Erzählung von den sich in Lebensabläufen und Traditionen vollziehenden Veränderungen ersetzt. So wird das reale Grenzgebiet zu einem mentalen Konzept an der Grenze des Gedächtnisses.

Mit der Entstehung nationaler Studios und der weiteren Ausdifferenzierung nationaler kinematographischer Traditionen kam es zur Herausbildung nationaler Schulen, die sich durch authentische Bildsprachen, spezifische Erzähltraditionen und komplexe symbolische Systeme auszeichnen, die in Beziehung zur Nationalliteratur und -geschichte stehen. Die georgische Filmindustrie ist ein gutes Beispiel dafür: Mit ihrer anspruchsvollen, hoch entwickelten Kultur, dem frühen Beginn des Filmschaffens und einander ablösenden Generationen talentierter Regisseure stellte sie eine große Bereicherung für den sowjetischen Film dar und vervollkommnete gleichzeitig ihre besondere visuelle Tradition. Die Tatsache, dass die Begründer der autonomen georgischen Schule und deren Nachfolger ihr Handwerk in Moskau erlernten, unterstreicht nur die Stärke lokaler Traditionen. Diese grundlegende kulturelle und vor allem kinematographische Autonomie erklärt das faktische Fehlen des Grenzgebetsdiskurses in der filmischen Selbstdarstellung Georgiens. Der lokale hochkulturelle Kanon schuf vielmehr eigene, „autonome“ Zentren und Peripherien innerhalb der komplexen Kultur von entwickelten urbanen Räumen und abgeschiedenen Bergdörfern. Während die urbane Welt Universalität mit besonderer nationaler Atmosphäre verband (*Žil pevčij drozd* [Es war einmal eine Singdrossel], 1971), wies das „Grenzgebiet“ im georgischen Kontext eine Vielzahl von Konnotationen auf – vom entlegenen Bergdorf

(*Ja, babuška, Illiko i Illarion* [Großmutter, Iliko, Ilarion und ich], 1962) zu den traditionellen Lebensweisen (*Mol'ba* [Das Gebet], 1967; *Pastoral'* [dt.: Ein Sommer auf dem Dorf], 1976; *Belyj caravan* [Die weiße Karawane], 1964) oder nationalen und religiösen Unterschieden (*Ožerel'e dlja moej ljubimoj* [Eine Halskette für meine Geliebte], 1971; *Poëma ob abchazskom parne* [Poem über einen jungen Abchasier], 1977).

Um nur ein Beispiel aus dieser reichen Tradition herauszugreifen: *Mol'ba* – eine beeindruckende Visualisierung der Gedichte Važa Pšavelas, eines georgischen Dichters aus dem 19. Jahrhundert – ist ein Porträt dieses durch die jahrhundertelange Koexistenz verschiedener Kulturen geprägten Berglandes, das mit der zeitlosen Parabel vom Dichter, der Wahrheit und dem Bösen verwoben ist. Die Geschichte eines Christen und eines Muslims, die es wagen, mit der Tradition fortdauernder Feindschaft zu brechen, und aus ihren Gemeinschaften ausgestoßen werden, wird mit der Erzählung von der Einsamkeit des Dichters in einer Welt vereint, in der materielle Werte vor menschlichem Leben stehen. Sowohl die einzigartige Bildsprache des Films als auch sein epischer Erzählstil bauen auf dem georgischen Erbe auf: Sie weisen auf die kulturelle und ethnische Vielfalt des Landes hin und versuchen gleichzeitig, Bezüge zur zeitgenössischen sowjetischen Kultur zu vermeiden.

Abb. 31: Szenenfoto aus dem Film *Mol'ba* (Das Gebet, 1967); Muzej Kino (Fotosammlung), Moskau.



Die Filmkulturen der Sowjetunion entwickelten sich unterschiedlich schnell und verschmolzen ihre jeweiligen nationalen Traditionen mit den sowjetischen Erfahrungen. Während Georgien eine der autonomsten visuellen Traditionen schuf und das von außen auferlegte Grenzgebetskonzept stürzte, diente das tadshikische Kino als Werkzeug und Manifestation

des sowjetischen Nationenbildungsprojekts wie auch als Beispiel für die radikale Modernisierung. Es verinnerlichte den Grenzgebetsdiskurs in seiner Darstellung der langwierigen territorialen Konflikte im Pamir. Dieses Motiv überlebte die sowjetischen Jahre und nahm seinen Anfang im allerersten tadschikischen Film, *Početnoe pravo* (Würdiges Recht, 1932), der die Einberufung der lokalen Bevölkerung zu den Grenztruppen pries. Der Grenzgebetsdiskurs betonte die Kontrolle der Staatsgrenze und die von außen drohende Gefahr; er schrieb den Ortsansässigen einen patriotischen Charakter zu und betraute sie mit einer Schutzmission. Immer wieder begegnet er uns in den Filmen *Družja vstrečajutsja vnov'* (Freunde treffen sich wieder, 1939), *Na dal'nej zastave* (Auf fernem Posten, 1940), *Deti Pamira* (Die Kinder des Pamir, 1963), *Kontrol'naja polosa* (Die Kontrollzone, 1980) und *Brosok* (Der Sprung, 1981); dabei definiert er lokale Identität durch physische Nähe zur Grenze und durch ideologische Abhängigkeit vom größeren sowjetischen Gefüge.

Die Zeit der *Perestrojka*, die allgemein als radikaler Neubeginn gefeiert wurde, brachte eine wachsende Divergenz zwischen den Filmkulturen mit sich und war sowohl von der Kontinuität nationaler Traditionen als auch vom Vorhandensein gemeinsamer Motive gekennzeichnet (Listov 1995). Das Filmschaffen der *Perestrojka* war ebenso sehr durch Versuche charakterisiert, kommerziell einträgliche Filme zu machen, wie auch durch den Wunsch, bislang verbotene Themen anzusprechen. Die Wiederentdeckung verdrängter historischer Traumata, symbolisch verdichtet in Abuladzes *Pokajanie* (Die Reue, 1984), hatte sowohl im Genre des Spiel- als auch des Dokumentarfilms einen starken Einfluss auf die nationalen Kinematographien. Geschichte trat als Hauptschauplatz der Erzählung hervor und ersetzte weitgehend die Raumthematik. Während die erschütterte Einheit des Reichs durch die wachsenden sozialen und ethnischen Spannungen in Frage gestellt wurde – im Leben wie auch auf der Leinwand (*My* [Wir], 1989) –, konzentrierten sich die *Perestrojka*-filme eher auf das vorher Unausgesprochene und Unsichtbare als auf den Versuch, die Bedingungen für eine zukünftige Koexistenz neu zu formulieren.

Die offizielle Beschreitung getrennter Wege in den nationalen Studios mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion besiegelte letztlich nur den Trennungsprozess der unterschiedlichen diskursiven Traditionen, die ihrerseits die sowjetische kulturelle Erfahrung sowohl geerbt als auch verändert hatten.

Postskriptum: Zwischen Imperium und Nation

Während die Filmstudios in den Republiken nach nationalen Richtlinien institutionalisiert wurden und allmählich den von außen auferlegten Grenzgebetsstatus durch autonome Diskurse der Selbstdarstellung ersetzen, blieb die russische Identität eine Mischung aus nationalen und imperialen Zügen. In der gesamten Sowjetzeit war der Grenzgebetsdiskurs dem einer Grenzlinie untergeordnet, die das Gemisch aus Kulturen und Traditionen durch die Vorstellung von der Ausdehnung in den unendlichen Raum ersetzte, der dafür offen ist, die Identität des „Siegere“ aufzunehmen. Die Grenzrepräsentationen im russischen Film, die

auf – in den Dokumentar- und Spielfilmen der dreißiger Jahre begründete – Vorstellungen von der Herrschaft über den Raum zurückgingen (*Bogatyri Rodiny*, 1937; *Semero smelych* [Die tapferen Sieben], 1936), beschrieben die Grenze als eine Herausforderung, die die körperliche und moralische Stärke der Protagonisten auf die Probe stellt (*Neotpravlennoe pismo* [Der nicht abgeschickte Brief], 1959). Während die „nationalen“ Themen an die jeweiligen nationalen Studios delegiert wurden, blieb die Darstellung ethnischer Grenzgebiete im russischen Film stark auf Komödien beschränkt, die die räumlichen und kulturellen „Markierungen“ mit der Handlung verwoben und mit den bestehenden Stereotypen spielten. So sieht der „befreite“ Harem in dem äußerst populären sowjetischen „Eastern“ *Beloe solnce pustyni* (Weiße Sonne der Sonne, 1970) seinen „Befreier“, einen überzeugten Kommunisten und treuen Ehemann, als neuen Meister an. *Načal'nik Čukotki* (Der Kommandant von Tschukotka, 1966) zeigt das komische Wechselspiel zwischen einem zaristischen Offizier, der im Fernen Osten „vergessen“ wurde, und dem ankommenden sowjetischen Revolutionär, die nun zusammen „herrschen“ müssen, aber an diesem entlegenen Ort keinerlei Unterstützung von außen zu erlangen vermögen.

Das Bild des Grenzgebietes als Raum, in dem völlig andere Regeln gelten als in der Außenwelt, wurde mit dem berühmten *Stalker* (Der Stalker, 1979) von Andrej Tarkovskij zum metaphysischen Topos. Seine Vision der *Zone* bezog ihre Kraft aus der Vielfalt der möglichen Bedeutungen, denn die räumliche Metapher erschloss die Geographie der Seele.



Abb. 32: Szenenfoto
aus dem Film
Načal'nik Čukotki
(Der Kommandant von
Tschukotka, 1966); Muzej
Kino (Fotosammlung),
Moskau.

Als sich der feste Griff des Regimes lockerte, erhielt die unmittelbare Bedeutung der Zone einen konkreten geographischen Bezug, indem sie das Publikum mit der brutalen Wirklichkeit der Lager und Gefängnisse an der Peripherie der Sowjetunion konfrontierte (*Karaul* [Die Wache], 1989; *Koma* [Koma], 1989; *Kamyšovyj raj* [Das Schilfparadies], 1990). Die starke Zunahme an traumatisierten Erzählungen erweiterte die Bedeutung der Zone zu einem Symbol, das für das gesamte Gebiet der Sowjetunion stand. Ein ergreifendes Beispiel für solch eine semantische Substitution ist Il'enkos *Lebedinoe ozero: Zona* (Schwanensee – Die Zone, 1990), dessen Drehbuch auf Paradžanovs Erinnerungen an seine persönliche Erfahrung mit der Zone basiert und in dem ein entflohener Häftling in eine gigantische metallene Falle aus Hammer und Sichel gerät. Die symbolisch auf das ganze Land ausgeweitete Bedeutung der Zone verwischte die Unterschiede zwischen Zentrum und Peripherie. Es bedurfte des Zusammenbruchs der Sowjetunion, damit der Grenzgebetsdiskurs im Rahmen des neuen russischen Staatsbildungsprozesses wiedererstehen konnte.

Obwohl das Konzept einer „russischen“ Filmkunst vielen Filmemachern zunächst unangenehm war, ließ die fortgesetzte „Suche nach einer neuen Ideologie“ im postsowjetischen Raum (Postsovetskoe iskusstvo 1996) den Ruf nach einer neuen nationalen Mythologie im Gegensatz zu der sich selbst brandmarkenden Ästhetik der Perestrojkajahre laut werden, die die Gesellschaft als eine „Ansammlung von Kriminellen“ dargestellt und „auf masochistische Art“ ihre Wunden geöffnet hatte (Dondurei 1999). Weiters legte der Appell eine Abkehr vom Paradigma des „Aufholens“ nahe, von dem Filme wie *Uvidet' Pariž i umeret'* (Paris sehen und sterben, 1992), *Okno v Pariž* (Fenster nach Paris, 1993), *Patriotičeskaja komedija* (Eine patriotische Komödie, 1992), *Plašč Kazanovyj* (Casanovas Umhang, 1995) und *Amerikanskaja doč'* (Die amerikanische Tochter, 1995) bestimmt waren. In ihnen wurde Russland – mit einem unterschiedlichen Grad an Ironie und Angst – als ein Randgebiet des „Westens“ dargestellt, sowohl zeitlich als auch räumlich gesehen.

Seit Mitte der neunziger Jahre haben sich viele russische Filmemacher in ihrer Auseinandersetzung mit den anhaltenden Veränderungen im postsowjetischen Raum und herausgefordert durch den fortdauernden Krieg in Tschetschenien und andere innerstaatliche Probleme „nach innen“ gewandt. Die Grenzgebetsdiskurse, die im zeitgenössischen Kino allerdings nur eine Randerscheinung darstellen, führen, wo sie erneut auftreten, die Rhetorik politischer Korrektheit mit den postimperialen Ambitionen und Frustrationen zusammen. Die Grenzgebiete werden entweder als Konflikt- und Gefahrenzonen dargestellt (*Kavkazskij plennik* [dt.: Gefangen im Kaukasus], 1996; *Vremja tancora* [Die Zeit des Tänzers], 1997; *Dve luny, tri solnca* [Zwei Monde, drei Sonnen], 1998; *Blokpost* [Checkpoint], 1998), als „nationale Schätze“ (*Sibirskij cirjul'nik* [Der Barbier von Sibirien], 1998) oder sogar als Topoi vormodernen harmonischen Daseins (*Urga*, 1991).

Was die Filme über den Krieg im Kaukasus betrifft, so sind diese gleichermaßen weit entfernt von den heldenhaften Eroberungsmemoiren aus dem 19. Jahrhundert wie auch von den frühen sowjetischen Werken, die wiederum den Kampf um Unabhängigkeit idealisierten. Das Grenzgebiet verliert in den Filmen seinen unmittelbaren Bezug zu den Grenzen und wird zu einem internen Raum langwieriger Konflikte, kultureller Missverständnisse, zunehmender



Abb. 33: Filmplakat zu *Kavkazskij plennik* (dt.: Gefangen im Kaukasus, 1996); Muzej Kino (Postersammlung), Moskau.

Entfremdung und Feindseligkeit. Während das „Wir“ und „die Anderen“ noch immer klar definiert sind, entziehen sich die Begriffe „unser“ und „ihr“ einer eindeutigen Bestimmung: Sie weisen auf die zweifelhafte Legitimität des kriegerischen Unterfangens hin und entheroisieren die Protagonisten, indem sie den Schwerpunkt der Handlung auf die Alltagsroutine und die „versehentlichen“ Opfer legen. Die Ausblendung von militärischen Aktionen entfernt nicht die Attribute des Krieges, sondern verweigert dem Betrachter oder der Betrachterin die kathartische Erfahrung existentieller Angst. Die höchst politischen Konnotationen der Darstellung des „alltäglichen Krieges“ lassen die Filmemacher die fiktive Seite der Filme betonen; sie vermeiden die Vermischung von Bericht und Fiktion und umgehen Personifizierungen oder faktische Details. Die Filme

stilisieren den Krieg vielmehr und betonen das durcheinander geratene und ziellose Leben der Soldaten, die die Grenzen von Kulturen bewachen und an der Grenze der Normalität ihr Dasein fristen.

Die Kontinuität des Konflikts ist ein weiteres charakteristisches Merkmal, das konsequent in allen dem Krieg im Kaukasus gewidmeten Filmen vorkommt. So stellt *Kavkazskij plennik* eine Verbindung zu Lev Tolstoj's [Leo Tolstois] gleichnamigem Roman her: Der Film passt die Erzählung einem zeitgenössischen Schauplatz an, fasst sie in eine politisch korrekte Sprache und teilt die „guten“ und die „bösen“ Jungs gleichmäßig auf beide Seiten auf. *Blokpost*, ein Film, der indirekt auf die Tradition der Reisetagebücher und Militärmemoiren anspielt, beinhaltet eine Episode, in der die Protagonisten eine alte zaristische Medaille finden. Deren Aufschrift „Für den Dienst im Kaukasus“ ruft die Erinnerung an all die Generationen, die in denselben Konflikt verwickelt waren, wach. Ein merkwürdiger Schauplatz – die Helden finden die Medaille, während sie eine Latrine ausheben – untergräbt jegliches heroisches Pathos dieser Szene und deutet vielmehr auf die jahrhundertelange Wiederholung ähnlich sinnloser Handlungen hin. *Vremja tancora* verwandelt den „Anderen“ in das Sprachrohr des lange währenden Konflikts: „Du verstehst es nicht, du kannst nichts ändern, dieser Krieg ist für immer.“ Der Krieg nimmt somit einen unbezweifelten und fast ontologischen Status ein, wo die Protagonisten, die Soldaten oder Offiziere niederen Ranges, sich von Helden in Opfer der Umstände verwandeln, auch wenn sie kurzfristig Vorteile aus ihrer trostlosen Lage ziehen. Die völlige Sinnlosigkeit eines niemals endenden Kampfes wird zum Hauptcharakteristikum des Grenzgebiets; die Bedrohung beschränkt sich dabei geographisch allein auf die Kaukasusregion.

Ein alternativer Grenzgebetsdiskurs, der nostalgische Drang nach organischem Zusammenleben mit der Natur, wird traditionellerweise in den Osten projiziert. Das gefundene und wieder verlorene Paradies tritt in Nikita Michalkovs *Urga* erneut in Erscheinung, wo der nomadische Lebensraum als das unverdorrene „Andere“ der menschlichen Zivilisation angesehen wird. Der Titel des Films leitet sich vom Namen eines langen Stabes her, der in der lakonischen Sprache der Steppe das „Territorium der Liebe“ markiert; wer ihn in den Boden steckt, will beim Liebesakt nicht gestört werden. Der Film spielt auf die Vorschriften zur Empfängnisverhütung in der Inneren Mongolei an, wo sich die pikante Geschichte von einem Kurzausflug zur Beschaffung von Kondomen in eine nostalgische Saga über das zu Ende gehende goldene Zeitalter verwandelt. Darauf ausgelegt, die Herzen des sich nach „verlorener Unschuld“ sehnenen westlichen Publikums zu erobern, figuriert die Steppe als idealisierter traditioneller Lebensraum, der von der aggressiven Moderne bedrängt wird. Das harmonische Familienleben der Mongolen wird der sinnlosen Rastlosigkeit eines russischen Kraftfahrers gegenübergestellt. Die Schönheit des mongolischen Universums bleibt für ihn als Außenstehenden unzugänglich, weil er von materiellen Interessen im wahrsten Sinn des Wortes „getrieben“ ist. Michalkov verbindet Raum, traditionelle Lebensweise, Geschichte und Mythologie und erklärt die mongolische Welt zu einer hermetischen und für das unachtsame Auge nicht existenten, die im Inneren jedoch durch die vorrückende Zivilisation bedroht ist. Als der Hauptheld, das Kind der Natur, mit den auferlegten Normen bricht, um noch ein drittes Kind zu bekommen, legen die nüchternen Worte seines erwachsenen Sohnes und ein rauchender Schornstein, der das Liebesmerkmal der Steppe, die *Urga*, ersetzt, Zeugnis ab von den unaufhaltsamen Veränderungen.

Der Raum bleibt ein konstituierendes Element von Identitätskonstruktion in Filmen wie Aleksandr Proškins *Russkij bunt* (Die russische Revolte, 1999) und Nikita Michalkovs *Sibirskij cirjul'nik*. Als ob man es der unendlichen Weite des Landes gleich tun wollte, wurden hohe Summen in luxuriöse Kulissen investiert und ebenso wenig bei Kostümen und Honoraren gespart, um den Film zu einem „Fest für das Auge“ zu machen, das eher auf das Massenpublikum abzielte als auf wählerische Filmkritiker. Zugleich betonten beide Filme auch ihre ideologische Haltung in Hinblick auf die (Neu-)Definition russischer Identität: in Proškins Fall durch die Neuinterpretation eines kanonisierten Klassikers, im Fall Michalkov durch den noch viel ehrgeizigeren Versuch, seine selbst gedrehte „Identitätspille“ in melodramatischer Verpackung zu verabreichen. *Russkij bunt*, der zwei Werke von Aleksandr Puškin [Alexander Puschkin] vereint, nämlich *Istorija pugačevskogo bunta* (dt.: Die Geschichte des Pugatschow-Aufstandes, 1833) und *Kapitanskaja doč'* (dt.: Die Hauptmannstochter, 1836), vermischt Geschichte und Fiktion, die Puškin selbst zu trennen bemüht war. Der Fokus des Films liegt auf der bestürzten Festung, um die herum sich eine Geschichte über Treue und Betrug entwickelt. Die psychologische Deutung wird von den farblosen Porträts der Helden überdeckt, die gegen das – von einer nicht näher definierten Grenze her vorrückende – Chaos und die Barbarei ankämpfen. In *Sibirskij cirjul'nik* wird ebenfalls die Bedrohung des natürlichen Stolzes gezeigt, diesmal in Gestalt einer diabolischen Maschine, die die symbolischen Reichtümer in materiellen Wohlstand verwandeln soll. Während die melodramatische



Abb. 34: Filmplakat zu *Urga* (1991); Muzej Kino (Postersammlung), Moskau.

Geschichte mit dem Exil des Protagonisten endet, nachdem dieser seine Karriere ruiniert hat, um den Ruf einer westlichen Abenteuerin zu retten, wird die dämonische Maschine erfolgreich zerstört. Der sich selbst aufopfernde russische Held ist mit seinem irrationalen Stolz positiv gezeichnet, und sein Sohn preist europäische Werte in einem amerikanischen Militärtrainingscamp. Der Film verleiht den räumlichen Kategorien abermals eine symbolische Bedeutung, die als Grundlage für das neue Identitätsprojekt wahrgenommen wird.

Im Großen und Ganzen fördert die Darstellung räumlicher Bedrohung ein Ethos der Selbstverteidigung, während sie auch auf die Zweideutigkeit der „Besitzrechte“ über das Territorium hinweist. Gleichzeitig weichen die Interpretationsrahmen, die den Grenzgebetsdiskurs im zeitgenössischen russischen Film verorten, stark voneinander ab. Die Konzepte des Grenzgebiets als Bedrohung, als Grenzlinie oder als nationaler Stolz werden – in Übereinstimmung mit der erstarkenden Rhetorik des einigenden Zentrums – durch Bilder von Randgebieten und Provinzen ergänzt. Petr Luciks Film *Okraina* (dt.: Randbezirk, 1998) ist eine ironische Reflexion über diesen Prozess. Er zeigt drei Charaktere, die auf halbem

Abb. 35: Filmplakat zu *V toj strane* (In jenem Land, 1997); Muzej Kino (Postersammlung), Moskau.



Weg zwischen epischen Wahrheitssuchenden und sozrealistischen Helden angesiedelt sind und sich von einem entlegenen Schauplatz in die Hauptstadt begeben. Aus dem Anspruch heraus, „die Gerechtigkeit wiederherzustellen“, greifen sie die ehemaligen Partei- und Kolchosmächtigen an, da diese die Schuld am Verkauf ihres Landes tragen. Der Pastiche aus sowjetischer und russischer Mythologie sowie visuellen Konventionen ebenso wie die sarkastische Versinnbildlichung des landläufigen Begriffs von Gerechtigkeit und Wahrheit vermitteln eine zweideutige Botschaft, die die allgemein verbreiteten Klischees durch das Prisma ironischer Verfremdung gleichermaßen untergräbt wie reproduziert.

Im Gegensatz zur Bildsprache von Boris Barnets *Okraina* (dt.: Vorstadt, 1933) – dessen Titel von Lucik übernommen wurde, um eine symbolische Verbindung mit der „heroischen“ Vergangenheit herzustellen – unterscheidet sich Luciks kahler Randbezirk auffällig von Barnets Bild einer russischen Provinzstadt, durch das der Begriff des Randgebiets erweitert und so ein „inneres Grenzgebiet“ begründet worden war. Luciks *Okraina* konstruiert ein vertikal gegliedertes

Universum, das seine Frustrationen durch den Aufstand der Grenzen freisetzt. In ähnlich ironischer Weise wurden die Randgebiete bereits – in Stadt- und Landversionen – als ein Schicksal dargestellt, dem man nur schwer entrinnen kann. Eine Gratisreise von einem sibirischen Dorf zu einem Ferienort im Süden, die genauso zufällig wieder zurückgezogen wird, wie sie verschenkt wurde (*V toj strane* [In jenem Land], 1997), und die erfundene Geschichte einer Einladung in den Fernen Osten, die es einem einsamen Zeitgenossen erlauben soll, seiner bienenstockartigen Vorstadtwohnsiedlung zu „entfliehen“ (*Oblako-raj* [Wolkenparadies], 1990), untergraben die stolze Rhetorik räumlicher Grenzenlosigkeit, indem sie die Helden auf einen abgeschlossenen Raum beschränken und ihre Fluchtversuche als Farce darstellen.

Insgesamt weisen die vielfältigen Neuformulierungen des Grenzgebietsdiskurses durch die Bilder von Bedrohung, Grenzlinien und Randgebieten auf die gleichzeitige Verankerung alternativer Darstellungskanons im kollektiven Gedächtnis der Öffentlichkeit hin. Im Laufe der sowjetischen Filmgeschichte spiegelten die Grenzgebetsbilder das sich ändernde symbolische und materielle Machtverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie wider. Es bleibt abzuwarten, wie es den postsowjetischen Motiven in ihrem postmodernen Bühnengewand nach dem „Ende der Geschichte“ ergehen wird.

Literatur

- Булгакова О. Л. 1996: Пространственные фигуры советского кино 1930-ых годов. *Киноведческие записки* 29, 49–62.
- Чахирьян Г. 1971: *Большой экран Армении*. Москва.
- Clark K. 1981: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago.
- Dondurei D. 1999: The State of the National Cinema. Beumers B. (Hg.): *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. London, 46–50.
- Фомин В. 1996: *Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы*. Москва.
- Gleason A., Kenez P., Stites R. (Hg.) 1985: *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*. Bloomington.
- Горяева Т. 1995: Советская политическая цензура: История, деятельность, структура. *Исключить всякие упоминания ... Очерки истории Советской цензуры*. Минск, 13–64.
- Караганов А. 1973: *Всеволод Пудовкин*. Москва.
- Liber G. 1992: *Soviet Nationality Policy, Urban Growth, and Identity Change in the Ukrainian SSR, 1923–1934*. Cambridge.
- Liber G. 2002: *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. London.
- Liehm M., Liehm A. J. 1977: *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Berkeley.
- Листов В. (ред.) 1995: *Российское кино: парадоксы обновления*. Москва.
- Марголит Е. 1988: *Советское киноискусство: Основные этапы становления и развития. Краткий очерк истории художественного кино*. Москва.
- Марголит Е., Шмыров В. 1995: *Изъятое кино. 1924–1953*. Москва.
- Petrić V. 1987: *Constructivism in Film*. New York.
- Постсоветское искусство в поисках новой идеологии. *Искусство кино* 6/1996, 156–173.
- Представляем молодых режиссеров. *Искусство кино* 6/1965, 27–49.
- Репертуарный указатель*. Москва 1936.
- Robin R. 1992: *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford.
- Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst (Российский государственный архив литературы и искусства, РГАЛИ) Moskau, АРПК, фонд 2494, опись 1, дело 106/1927.
- Schmulevitch E. 1996: *Réalisme socialiste et cinéma: le cinéma stalinien 1928–1941*. Paris.

- Shkandrij M. 1992: *Modernists, Marxists, and the Nation: the Ukrainian Literary Discussion of the 1920s*. Alberta.
- Smith J. 1999: *The Bolsheviks and the National Question, 1917–23*. New York.
- Taylor R., Spring D. (Hg.) 1993: *Stalinism and Soviet Cinema*. London.
- Youngblood D. J. 1990: *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*. Austin.

Aus dem Englischen übersetzt von Andrea Kraus