

Natascha Drubek-Meyer

SYNKRETISMUS DER KÜNSTE UND DIE NEUE ORDNUNG DER MEDIEN IN DER STALINZEIT

Das wagnerianische „Gesamtkunstwerk“¹ ist eine einflußreiche Idee des 19. Jahrhunderts, die in verallgemeinerter und profanierter Weise die kulturellen, insb. medialen Mechanismen des sowjetischen Stalinismus² beherrscht: Als sowjetische Medienklitterung auf den Ruinen der einst so stolz autochthonen Künste der russischen Avantgarde.

Die Vorstellung, daß jede Kunst über ihre Spezifik verfüge und diese nicht durch andere Künste wiedergegeben werden kann, ist laut Jurij Lotman (1977, 145) charakteristisch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.³ Hier muß man sich jedoch fragen, ob die ersten fünfzig Jahre des vergangenen Jahrhunderts in bezug auf die Entwicklung und Beziehungen der Künste untereinander als eine Einheit angesehen werden kann. Lotmans These gilt insbes. für das zweite und dritte Jahrzehnt, – während das erste, symbolistische, eine Verschmelzung der Künste anstrebte (man denke nur an Skrjabins Fortentwicklung des Gesamtkunstwerkgedankens). Ebenso wenig zeichnen sich das vierte und fünfte Jahrzehnt (die stalinistischen Dezennien) durch eine Autonomie der Künste aus.

Lotman schließt an seine These eine zweite an, und zwar, daß ein Streben nach Spezifik zu einer stärkeren gegenseitigen Einflußnahme der Künste aufeinander führe: „Показательно, что такое стремление к обособленности не ослабляет, а резко усиливает воздействие языков различных искусств друг на друга.“ (ibid., 145-6) Daraus könnte man nun umgekehrt ableiten, daß der Verlust der intermedialen Wechselbezüglichkeit zu einer Stagnation in der Entwicklung der einzelnen Künste führen müßte. Man kann vermuten, daß dies für die Stalinzeit, in der die alte Anordnung der Künste durch eine neue, weitgehend von politischer Macht eingesetzte Medien-Ordnung ersetzt wurde, zutrifft.

Das intendierte „Gesamtkunstwerk“ des Sozialistischen Realismus (SR) entsteht durch eine starke Zentripetalität der Kunstformen, die auf dem Weg in das sie anziehende Zentrum ihre Spezifika verlieren. Die Mitte dieses so plötzlich

¹ Formuliert in R. Wagners *Oper und Drama*, Leipzig 1852.

² Den Begriff „Gesamtkunstwerk Stalin“ prägte Groys 1988.

³ Im Gegensatz zum 19. Jh., als laut Lotman der verbale Text zum „Text der Texte“ wurde.

entstandenen, durch keine literarische „Evolution“ bestimmten synkretistischen Gebildes scheint jedoch leer zu bleiben, es entsteht kein Gesamtkunstwerk, sondern eher ein Nebeneinander von zahlreichen Medien(-ensembeln), die eine Art totalitäre ‚Gesamtkultur‘ konstituieren sollen. Die Mitte dieser Formation ist offensichtlich durch etwas nicht der Kunst Immanentes bestimmt. Man könnte vermuten, daß sich eben dort die Macht befindet, die ja im Zentrum der Konferenz „Schauspieler und Macht“ stand.⁴ Diese Macht läßt sich ab und zu in personifizierter Form sehen, setzt sich verschiedene Masken auf, neben der des Politikers auch die des Regisseurs oder seiner Figuren. Der Schauspieler wird ihr repräsentativstes Medium.⁵

Die Bedeutung des Spielfilms in diesem Macht-Personifizierungsverfahren liegt auf der Hand. Das neue Massenmedium Tonfilm wiederum schafft in den frühen 30er Jahren in einer Art öffentlichem Laborversuch ein Musterbeispiel für den soeben beschriebenen Synkretismus und eine neue Multimedialität. Ein Nebeneffekt meiner Argumentation sollte also sein, auf die besondere Stellung des Films im – unter dem Druck der Ausrichtung auf rhetorische Effektivität im Sinne der Manipulation – zerfallenden System der herkömmlichen Kunstformen

⁴ Sasse und Schramm (1997, 311) schreiben: „Mit der Formel der ‚Diktatur des Proletariats‘, die die Teilnahme aller an der Macht suggeriert, wird der Ort der Macht konsequent freigehalten, wobei diejenigen, die ihn freihalten, im eigentlichen Besitz der Macht sind.“ Konsequenterweise ist es in der Stalinzeit der „Generalsekretär“ der Partei, der Hüter des Vorzimmers, der die Tür bewacht und daher die Macht innehat. Wie schon in der Kafkaschen Türhüter-Parabel handelt es sich hier um eine Macht der diskursiven Art („Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig.“). Beachtenswert ist Sasses und Schramms (1997, 320) These, der Autor des Sozialrealismus sei auch ein solcher Hüter des leeren, post-auktorialen Ortes, dessen Macht der stetigen Vermittlung („Medialisierung“) bedarf. Wenn die Autorinnen dies mit dem Umstand verbinden, daß im Bereich der literarischen Diskurse das dekonstruktive Sprechen a priori „ortlos“ sei, findet sich das Dekonstruktive unerwarteterweise als Teil des Totalitären wider. Im Anschluß an Žižeks *Grimassen des Realen* (1993; „Ist nicht das Beschützen des leeren Ortes der Macht der listigste und gleichzeitig brutalste [...] Weg, ihn einzunehmen?“) heißt es zudem, daß in der Dekonstruktion „der Text selbst zum Ort der Macht wird, der sein eigenes System entfaltet, das fremde Wort zum Gegenstand seiner Kommunikation macht“. Das Hüten des leeren Ortes ist tatsächlich in vielen Manifestationen der Kultur der Stalinzeit zu finden. Doch muß sorgsam zwischen den verschiedenen Medien unterschieden werden. Während die Literatur „des Sozialistischen Realismus programmatisch blind ist für die eigenen Konstitutionsbedingungen“ und sich müht, „zwischen den Zeilen“ Ausgegrenztes wiederhineinzuhoeln (ibid., 313, 310), findet man m.E. im (die Zensur durch seine Multimedialität überfordernden) Film durchaus jene „Metaposition, die in der Totalität“ laut Sasse/Schramm (ibid., 315) nicht vorkommen kann; im Gegensatz zur Literatur, die für die Schublade produziert werden konnte, konnte es schließlich kein Filmschaffen außerhalb des staatlichen geben, so daß das Ausgegrenzte oft hinter jene von den verbalen Diskursen bewachte Tür rückt, und aus der Ortlosigkeit ein beträchtliches Wirk-Potential entwickelt (sei es durch seine implizite Metaposition oder als verbotener Film wie *Ivan Groznyj II*; hier erscheint es passend, daß später mit unerschwerter Wertschätzung die „Regal“-Filme aus den ‚Schatzkammern‘ des Gosfil‘mofond auch als „Tresor“-Filme bezeichnet wurden).

⁵ Zum „Schauspieler als Medium der Macht“ vgl. Döring-Smirnov 1999 (hier wird auch das Urteil von E. Švarc über den Schauspieler N. Čerkasov „пустой внутри, совсем пустой“ kommentiert) und Drubek-Meyer 1999.

der Stalinzeit hinzuweisen.⁶ Es erscheint sinnvoll, die kulturellen Manifestationen der Stalinzeit unter medialer, d.h. in erster Linie pragmatischer Perspektive zu betrachten.⁷ Die Pragmatik befaßt sich mit den Beziehungen zwischen den Zeichen und ihren Benutzern, wobei für die kulturelle Situation des Totalitarismus die (pragmatisch orientierte) Disziplin der Rhetorik eine entscheidende Rolle spielt, da sie sich mit Techniken der Überredens befaßt. Verbindet man dieses pragmatisch-rhetorische Anliegen mit technischen Fragestellungen, wird man das rhetorische Potential der einzelnen Medien untersuchen müssen, sowie die Geschichte der konkreten (Massen-)Medien der stalinistischen Rhetorik.

Hier müßte man sich zunächst fragen, ob es eine Geschichte der elektrischen Medien, die auf russische bzw. sowjetische Spezifika eingeht, gibt, bzw. wie es um die russische Medientheorie selbst steht?

Zu einer russischen Mediengeschichte im 20. Jahrhundert

Im russischen Formalismus und in der Avantgarde wird in Theorie und Praxis eine Art Medientheorie betrieben, zumindest wenn man unter Medientheorie das Interesse für „Medien als materielle Träger der Kommunikation“ (Harold Innis) versteht. Hierher gehört die Verfremdungsästhetik mit ihrer Vorstellung der Autotelie eines jeden künstlerischen Zeichens, die Rede der Formalisten vom „Material“⁸ bzw. ihrem Interesse für die materielle Beschaffenheit, die „faktura“ eines Kunstwerks und die Suche nach der (auch durch das Material vorgegebenen) jeweiligen Spezifik der einzelnen Kunstformen.⁹ V.a. im frühen Formalismus fehlt die kommunikativ-pragmatische Integration des Medienbegriffs, die in der eigentlichen Medientheorie, die sich in den 40er/50er Jahren v.a. als Kritik der Massenmedien in Nordamerika entwickelte, die entscheidende Rolle spielt. Gegen Ende der 20er Jahre, als Ėjchenbaum und andere sich mit dem „literarischen Alltag“ („literaturnyj byt“), den Salons der Puškinzeit¹⁰ beschäftigen und den „medialen Charakter des literarischen Marktes“ (Hansen-Löve 1978, 408) entdecken, ist es aus politischen Gründen bereits schwierig, medial ausgerichtete

⁶ „Tout et tous nous invitent donc a considérer la production cinématographique russe come un aspect privilégié et certainement le plus significatif de la vie artistique.“ (Bazin 1950, 211)

⁷ Die poetologische Analyse, die z.B. die Handlungsmuster der Texte des SR auf Folkloristisches zurückführt, stößt hier an Grenzen, da sie ihren Kernbereich: die mediale Eingelassenheit in eine politisch-ideologische Medienpraxis, vernachlässigt. Ein Plädoyer für eine solche Umorientierung in der Beschäftigung mit der Kultur der Stalinzeit findet sich in Drubek-Meyer 2001b.

⁸ Vgl. Hansen-Löve 1978, 193-4. Jurij Tynjanovs Arbeiten zum Film haben proto-medienwissenschaftlichen Charakter – freilich ohne den Begriff Medium zu verwenden (man findet an dessen Stelle Begriffe wie „Material“ oder auch „Elemente der Sprache“; letzteres in seinem Aufsatz „Kino – slovo – muzyka.“ 1924; Tynjanov 1977, 320-322).

⁹ Im Bereich der Sprache wurde dies in den 30-50er Jahren (von „Co je poezie?“ bis „Linguistics and Poetics“) zu einem Hauptthema eines ehemaligen Formalisten, R. Jakobson: Was ist Literarizität, worin besteht die poetische Funktion eines verbalen Textes?

¹⁰ Vgl. etwa das Buch *Literaturnyje kružki i salony* von Aronson und Rejser aus dem Jahr 1929.

Studien etwa zum „sozialen Auftrag“ („zakaz“), dem Zensurwesen oder der „Institutionalisierung“ der Künste (ibid., 408-9) zu betreiben – und schon gar nicht solche, die sich auf die Gegenwart beziehen!

Seine eigentliche Bedeutung und soziale Tragweite erhält der Begriff des Mediums, wie er später von Marshall McLuhan und anderen entwickelt wurde und auch heute noch in Gebrauch ist, im Kontext des *pragmatic turn*. Das bedeutet im Bereich der russischen Wissenschaftsgeschichte: in der post-avantgardistischen und nachformalistischen Zeit, der Epoche des Bachtin, des Vološinov und anderer weniger bekannter Theoretiker.¹¹ Es ist dies zugleich die Epoche des Totalitarismus, wo im Rahmen der neu entstehenden Technologien der Macht traditionelle Kunstformen mit ihren Gattungen kaum mehr eine Rolle spielen; an ihre Stelle rücken die Medien bzw. massen-medial bearbeitete und aufbereitete Präsentationsformen der Künste, deren jeweilige Wirkkraft als ‚Maschinen des Unbewußten‘ ausgetestet wird. Daher möchte ich die Epoche des Stalinismus als die einer Bemühung um eine intensive und monofunktionale Medialisierung des sowjetischen Lebens bezeichnen – sie ist im Bereich der Massen-Kommunikation bzw. der ideologischen Einwirkung auf die Massen analog zu solchen modernisierenden Umwälzungen wie der Industrialisierung zu sehen. Eine zeitgenössische theoretische Verarbeitung dieser epochalen Veränderungen gab es im Kontext der totalitären Kultur nicht – und wenn, dann sind Ansätze dazu in der Praxis der neuen Medien selbst zu finden.¹²

Während die westliche Medienkritik die Kommerzialisierung (bzw. Militarisierung) der Medien im Kapitalismus kritisiert hat, weist der Beginn des russischen Medienzeitalters andere Aspekte auf: Zunächst einmal bedeutet die Verbreitung von neuen wie alten Medien ab den 20er Jahren eine ‚innere Kolonialisierung‘ der non-urbanen Bereiche, in die bisher weder Buchstabe noch Radiowellen eingedrungen sind; das flache Land, die Provinz waren propagandistisch schwer zu erreichen bzw. gleichzuschalten und liefen immer Gefahr, ihren eigenen (nur von fernen Echos der Massen-Kommunikation berührten) ‚Kommunismus‘ zu bauen.¹³ Auch wenn das Likbez-Programm sowohl zeitlich als auch von der Sache her Vorrang hatte, ging die Alphabetisierung der Sowjetunion mit der Verbreitung von Empfängern, Projektionsapparaten doch Hand in Hand. Zweifellos bedeuteten sowohl das Lesen-und-Schreiben-Lernen als auch die

¹¹ Hier wären neben den Arbeiten einiger reformierter bzw. Ex-Formalisten, der Formal-Philosophischen Schule und Ejzenštejn v.a. I. Ioffes nahezu unbekannte Werke zu nennen, deren wissenschafts-historische Positionierung gerade in Angriff genommen wird (vgl. A. Hennigs Vortrag „Dialektika sochranila dviženie kak osnovu sjužeta“. Jeremija Joffe: Die synthetische Betrachtung der Kunst und der Tonfilm, Moskau 1937“ auf der Konferenz *Kinetographien*, Berlin 25.-27.10.01)

¹² Zur „verdeckten Verfremdung“ als filmischer Meta-Ebene in zwei Filmen der Stalinzeit vgl. Drubek-Meyer 2001a.

¹³ Ein Beispiel eines solchen nicht-zentralisierten und daher häretischen Kommunismus wird in Platonovs *Čevengur* (1929) gegeben.

Gewöhnung an elektrische Medien in den 20er Jahren gleichzeitig eine ideologische ‚Alphabetisierung‘ bzw. Medialisierung.¹⁴ Wenn ich oben von Kolonialisierung gesprochen habe, ergibt sich ein Berührungspunkt mit Harold Innis‘ Mediengeschichte „in imperialen Begriffen“.¹⁵ In den USA jedoch fiel die Medialisierung des flachen Landes nicht mit einer solchen grundlegenden Alphabetisierung zusammen. Ein weiterer Unterschied zur amerikanischen Mediengeschichte besteht sicherlich in der Nichtkommerzialisierung der neuen Medien in der UdSSR bzw. in dem Kampf gegen Reste dieser – nehmen wir das Kino – Verbindung zwischen Zuschauerzahlen und Profit bzw. Rentabilität.

Die ‚Medialisierung des sowjetischen Alltags‘ hat eine doppelte Bedeutung: Es geht zum einen um die flächendeckende Einwirkung auf den Sowjetbürger mittels Medien und zum anderen um das mediale Schaffen einer virtuellen Wirklichkeit, die den Blick auf die noch unvollkommene Realität im wahrsten Sinne des Wortes verstellen soll, so daß das reale Leben in einer Grauzone zwischen phantastischem Bild und Faktum stattfindet.¹⁶ Der Kinematograph als damals technisch fortgeschrittenster Simulator von fiktiven Wirklichkeiten spielt hier eine besondere Rolle (man erinnere sich an die weitreichenden Möglichkeiten der Täuschung des Zuschauers bezüglich der Einheit eines virtuellen Raums durch den Kulešov-Effekt, der als avantgardistisches Montageexperiment etwa Washington D.C. und Moskau in einem Raumkontinuum verband). Der Hinzugewinn des Tons im Jahre 1930 bedeutete eine weitere Aufwertung, die dem Film in der Medienlandschaft der 30er Jahre eine prominente Stellung einbrachte, die auch den Mächtigen bewußt war. „Von der großen Bedeutung, die der Staat dem Film beimaß, zeugt auch der Statusgewinn der für den Film zuständigen Behörde: 1933 wurde die Filmproduktion der Verantwortung des Volkskommissariats für Leichtindustrie entzogen und direkt der Regierung unterstellt.“ (Margolit in Engel 1999, 69).

Was mußte im Filmwesen geschehen, damit das Medium Film seine staatstragende und rhetorische Aufgabe erfüllen konnte? Zunächst einmal mußte das in der Avantgarde herausgearbeitete Konzept des Schauspielers als Typage

¹⁴ McLuhan (1994, 16) vergleicht die traumatisierende Einführung der Schriftlichkeit in oral ausgerichteten Gesellschaften („detrivialization by literacy“) mit der Einführung von neuen Medien im Abendland. Die gleichzeitige Invasion von herkömmlichen und neuen Medien in der sowjetischen Situation der 20er Jahre und ihre Effekte erfordert jedoch eine eigene medientheoretische Untersuchung.

¹⁵ Vgl. sein Buch aus dem Jahre 1950: *Empire and Communications*.

¹⁶ Einen gelungenen Kommentar zu dieser Virtualisierung des Wirklichen und der Verwirklichung des Virtuellen (*my skazku sdelaem byl' ju*) stellt der post-sowjetische Film *Serp i molot* (1994; Sergej Livnev) über eine Geschlechtsumwandlung dar. Eine Frau, aus der nach ihrer Operation der „stachanovec“ Evdokim wird, wird zum Modellvorbild für den sowjetischen Mann, den Arbeiter in Muchinas Monumentalplastik „Arbeiter und Bäuerin“. Das Filmmedium spielt in *Serp i molot* immer wieder die tragende Rolle: Die Figuren betrachten sich selbst in der Wochenschau, Muchina entdeckt ihr Modell Evdokim in einem Film über einen Stachanovec-Ball und die Plastik selbst wird ja später zum Logo des Mosfil'm-Studios.

oder *naturščik* verändert werden. Ein neuer Schauspieler war gefragt. Diese Umformung einer tragenden Komponente des Mediums wirkte sich auch auf die weitere Geschichte des Films aus.

Der Mensch als das Material der Medien

Nachdem die einzelnen Kunstarten im Zuge der Totalisierung der sowjetischen Kultur in den 30er Jahren entspezifiziert und aufeinander bezogen, ‚gleichgeschaltet‘ worden sind, d.h. sich auf vielen Ebenen gegenseitig durchdrungen haben, rückt das an sich unspezifischste Material der Künste, der Mensch, in den Mittelpunkt. Zum wichtigsten Material der sowjetischen Medien wird der Mensch. Seine fehlende Spezifik macht ihn paradoxerweise zum Medium der Medien. Das Programm des Menschen als Material, als Mittel und als Mittler ist Bestandteil des sog. stalinistischen „Humanismus“,¹⁷ der als Reaktion auf das avantgardistische Sich-Abwenden vom Menschen zu sehen ist.

Im Kunstfilm der Avantgarde spielte der Schauspieler eine untergeordnete Rolle. Sowohl Eĵzenštejn als auch Pudovkin setzten mit Vorliebe Laiendarsteller ein, deren Äußeres, nicht ihre schauspielerischen Fähigkeiten, ausschlaggebend war. Der Filmavantgardist Dziga Vertov wiederum hatte Anfang der 20er beschlossen, nicht nur den Schauspieler, sondern den Menschen überhaupt aus dem Objektbereich seiner Kamera zu bannen – viel adäquater sei es, industrielle Maschinen zu filmen, die überdies mit den Mechanismen und Maschinerien der Filmkunst selber in einem Materialzusammenhang stehen. Laut Tynjanov (1977, 330) bedeutet der „sichtbare Mensch“ als Held („geroj“) in der Handlung eines Films eine unspezifische Verwendung des Materials. Die unspezifische, d.h. nicht notwendigerweise ästhetische Verwendung des Materials (wie sie in der Epoche des Stalinismus zu finden sein wird) eliminiere laut Tynjanov den Kunstcharakter des Films. Der „sichtbare Mensch“ sei erst dann ein Element der Filmkunst, wenn er als Zeichen auftritt.

In den 30er Jahren sind solche Ansichten deplaziert, da der neue sowjetische Mensch – und das in seiner anfänglich noch ganz unspezifischen Phantomhaftigkeit – zum wichtigsten abzubildenden Objekt der Künste wird.

Das exemplum Tonfilm

N.K. Čerkasov schreibt in seinen *Zapiski sovetskogo aktera* (1953): „Для меня театр и кино – родные братья, и даже больше – близнецы.“ (Čerkasov 1953,

¹⁷ Zum „Menschheitspathos“ und dem daraus resultierenden „klassisierenden Humanitätsideal in der Malerei“ vgl. Gassner/Gillen 1994, 55. Die Rückkehr zur figürlich-realistischen Darstellung im Bereich der bildenden Kunst hat zur Folge, daß sowohl offizielle als auch inoffizielle Künstler in erster Linie menschliche Körper abbilden (von A. Gerasimov über A. Dejneka bis K. Malevič).

93) Er sieht das Körpermaterial des „sowjetischen Schauspielers“ als medial nicht spezifiziert an. Für ihn ist selbstverständlich, daß jeder Theaterschauspieler auch im Kino auftreten kann und soll. Dies hängt zum einen mit Čerkasovs Werdegang (der typisch war für die Schauspielkarrieren seiner Generation) zusammen: Er selbst ist ja – wie es im Titel aufscheint – der „sowjetische Schauspieler“, der vom Theater zum Kino kam, jedoch immer auch weiter parallel auf der Bühne arbeitete; zum zweiten mit der Tatsache, daß mit der Durchsetzung des Tonfilms Theaterschauspieler mit guter Stimme und einer geschulten Diktion beim Film – wo bisher v.a. Fotogenität und Akrobatik zählten – plötzlich erwünscht waren. Diese technische Veränderung im Kino-Medium, die in der UdSSR genau zur Jahrzehntwende stattfand und sich im Bereich der Projektionsapparate bis Mitte der 30er größtenteils durchgesetzt hatte,¹⁸ bedeutete freilich auch eine grundsätzliche Veränderung der Hierarchie der Teilmedien des ‚Super-Mediums‘ Films. Man kann jedoch nicht, wie z.B. Vladimir Papernyj (1996, 220ff.), pauschal sagen, daß das „Wort“ mit dem Tonfilm größere Bedeutung gewann; spielte doch im Stummfilm das geschriebene Wort in der Form der Zwischentitel (und Inserts) eine überaus wichtige Rolle,¹⁹ sowohl als kunstvoll gestalteter Schriftzug bzw. als Material verschiedener typographischer Verfahren mit ihrer manipulativen Wirkkraft²⁰ als auch als Unterbrecher und Rhythmusgeber in der Abfolge der Bildeinstellungen. Es ist auf der neu hinzugefügten Tonspur, die Geräusche, Sprache und Musik aufnehmen und reproduzieren kann, ganz speziell die akustische Präsentation von Rede, die auf diese Weise in den *talkies* andere Teilmedien zu dominieren beginnt.

Die Erfindung der Tonspur hat jedoch noch andere Implikationen: Sie ermöglicht die Illusion einer realistisch-mimetischen Wiedergabe von der synchronen Rede der Filmhelden, die im Stummfilm weder möglich noch erwünscht war; diese Neuerung paßt überaus gut als weiterer Mosaikstein in die 1934 geklitterte Widerspiegelungsdoktrin des SR. Das Moment des Mimetischen spielt eine wichtige Rolle, da es im Kontext des sich anbahnenden Sozialistischen Realismus eine bessere Widerspiegelung der Wirklichkeit, d.h. des sprechenden Menschen auf der Leinwand, zu versprechen scheint. Tynjanov hatte in seinem Aufsatz („Ob osnovach kino“, 1927) betont, daß es gerade die (mimetische) „Armut“ des Films, seine Zweidimensionalität und seine Monochromie, ist, die aus ihm Zeichen und damit eine Kunst mache (Tynjanov 1977, 327). Der Tonfilm entfernte also den Film quasi automatisch vom Künstlerischen. Sein Einzug bedeutet eine gesamtkunstwerkartige Annäherung von Theater und Film, eine Nähe, die die Pioniere des künstlerischen Films der 20er Jahre, der stumm gewesen war und sich v.a. auf die Bildkomponente des

¹⁸ Es gab Anfangs in der Provinz noch Probleme mit der Versorgung mit Projektionsapparaten.

¹⁹ Vgl. hierzu Civi'jan 1988 und das Kapitel „Das sichtbare Wort – Der Zwischentitel als ‚literaler Sonderfall‘“ in Schwarz 1994, 83-102.

²⁰ Vgl. hierzu Kanzog 1999.

Mediums konzentriert hatte, rigoros abgelehnt hatten (s.u. mehr zum Stichwort der avantgardistischen „neperevodimost“). Vgl. auch Tynjanovs Abscheu vor Vorformen des Tonfilms im Jahre 1924: „Кинетофоны – убудок театра и кино, жалкий компромисс.“ (Tynjanov 1977, 322)²¹

Papernyj (1996, 220-1) ruft in seiner Gegenüberstellung der Avantgarde („Kultur 1“) und des SR („Kultur 2“) die avantgardistische Ablehnung der Literarisierung der übrigen Künste in Erinnerung (angeführt werden die Polemiken von Mejerchol'd, Tairov, Kandinskij, Malevič und des Architekten Krinskij). Insbesondere verhaßt waren der „Kultur 1“ Illustrationen²², Übersetzungen und das Transponieren von einer Kunstform in eine andere: Die Avantgarde postulierte eine *neperevodimost'* der Medien, die durch ihre jeweilige Materialität gegeben sei. Papernyj (1996, 119) zitiert den Architekten D.E. Arkin (1921), der eine Emanzipation der Einzelkünste aus dem Gesamtkunstwerk postuliert: „На наших глазах распадается воображаемое единство искусств, словесное творчество обособляется от музыки, музыка – от живописных и литературных элементов, театр, в свою очередь, от литературы и музыки и живописи и т.д.“ Als schlimmster Aggressor gegen die anderen, autonomen Kunstformen wurde immer wieder die Literatur angesehen, oder wie Papernyj noch allgemeiner sagt, „das Wort“: „в борьбе, которую ведут искусства в культуре 1 с заимствованными элементами, слово является врагом Нр. 1.“ (Papernyj 1996, 221)

Sowohl die Literarisierung der anderen Künste als auch die (Re-)Multimedialisierung gehören zum ästhetischen Programm der 30er Jahre. Wenn der Avantgardefilmer explizit auf eine Multimedialität verzichten möchte, strebte das Kino der 30er Jahre nach einer Neuauflage des Gesamtkunstwerk-Gedankens im Rahmen der perfekten Simulation von Wirklichkeit: Die Filmfiguren konnten sprechen, man hörte Musik vom Filmstreifen, etwas später kam auch die Farbe dazu und die Dreidimensionalität.²³ Die wichtigste Erfindung war fraglos der Ton.

²¹ Interessant ist Tynjanovs Argument, daß der Stummfilm nicht stumm sei, daß Rede trotz allem vorhanden ist – jedoch in einer zerlegten Form und mit der live gespielten Begleitmusik als Lautseite der Rede. Er nennt den Film die Kunst des abstrakten Wortes (Tynjanov 1977, 322), da die Rede im Film in ihre Einzelteile zerlegt ist. Durch die zeitliche Trennung der auf der Leinwand sichtbaren Sprechhandlung (Sprechmimik) und den in den Titel sichtbaren Worten werden die jeweiligen „Elemente“ des Wortes in ihrer jeweils optimalen Ausdrucksform entwickelt (dies ist im Kontext der formalistischen „ustanovka na vyraženie“ zu sehen). Der Stummfilm begünstigte also die mediale Spezifizierung der einzelnen materiellen Träger, die erst durch eine gewisse Beschränkung möglich wird, nämlich die „uslovnost“ der zweidimensionalen, monochromen Fläche bzw. die Einengung des Verbalen auf das Medium der Schrift.

²² Vgl. Tynjanov 1977, 310-318.

²³ Papernyj (1996, 221) weist darauf hin, daß der Erfinder des Stereokinos (S.P. Ivanov) den Stalinpreis erhält und seine Erfindung auf der Teatral'naja ploščad' installiert wird, sich also einer großen Aufmerksamkeit der Mächtigen erfreut.

(Ver-)Hören und Gehorchen

Neben dem Argument, in den 30er Jahren dominiere die Literatur (Papernyj 1996, 221), gibt es in den Forschungen zur Kultur der Stalinzeit auch die These, die Kultur dieser Zeit sei eine mündliche.²⁴ Man kann diese Thesen unter zwei Aspekten betrachten: Der Entwicklung der Kunstformen oder aber der Positionierung der Medien (in Wechselbeziehung mit den einzelnen Kunstformen, die nach und nach im Stalinismus ihre Autonomie verlieren).

Geht man von dem ersteren aus, wird es kaum möglich sein, das Vorherrschen einer Kunstform festzustellen:²⁵ So nahmen in der fraglichen Zeit bestimmte Gattungen der Literatur eine ebenso wichtige Rolle ein wie die an Stanislavskij orientierte realistische Theaterpraxis und der sozialistisch-realistische Film. Geht man rezeptionsästhetisch vor, wird man zu dem Schluß kommen, daß der Film als Massenmedium dominierte,²⁶ da er die meisten Zuschauer erreichte. Vgl. auch folgende These Evgenij Margolits:

Die vom Film beanspruchte Führungsrolle innerhalb der Künste erklärt sich neben seinem künstlerischen und propagandistischen Potential auch daraus, daß er zu einer Zeit entstand, da das alte Gesellschaftssystem und damit auch das traditionelle Wertesystem zerstört wurde, und daß das neue System, das es zu schaffen galt, diametral zum alten gedacht wurde. Das neue System wurde als Resultat des schöpferischen Handelns der breiten Massen konzipiert, die fortan als Meister ihres historischen Schicksals gelten sollten. Diesem ideologischen Postulat schien der Film als Massenkunst und zugleich als kollektives Produkt optimal zu entsprechen. (Engel 1999, 20)

Konzentriert man sich wiederum auf die Brutstätten ideologischer Losungen und Diskurse, ist es die Literatur, die die entscheidenden, nämlich diskursiven, Impulse für die Formung der sozrealistischen Doktrin und zugleich die Kanonisierung best. Musterwerke gegeben hat – insb. auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934.

Wählt man jedoch die zweite, medienwissenschaftliche Betrachtungsweise, scheint es, daß ab den 30er Jahren das auditive Moment und die mit ihm arbeitenden Kunstformen bzw. Medien eine große Rolle spielen. Dies betrifft sowohl die entstehende sowjetische Tonfilmklassik (Musicals u.a.) wie auch das

²⁴ Vgl. hierzu Murašov 1995.

²⁵ Es ist wohl gerade das Fehlen der „Dominante“, wie sie die Formalisten als deformierend-spannungsbildendes Prinzip im Kunstwerk ansahen, das das Gesamtensemble der Künste der Stalinzeit charakterisiert.

²⁶ Vgl. Z.B. André Bazin (1950, 210) über den Film: „L'apport relatif de ces oeuvres est incomparablement supérieur à celui de la littérature soviétique (pour ne parler de la musique et, a fortiori, des arts plastiques).“

Erstarken der Musiktheater (Oper und Operette)²⁷ und das künstlerisch konservative Theater der Stalinzeit, das die an Gestik, Mimik und Pantomimik orientierten Traditionen der Mejerchol'dschen Biomechanik ablehnt; ein weiteres Beispiel wäre die Deklamationskunst,²⁸ oder etwa eine neue Gattung der Radio-sendung, die das Vorlesen von Gedichten mit kurzen Musikstücken kombiniert.²⁹ Ich möchte hier noch einmal betonen, daß bei dieser medialen Konstellation, die sich in der ‚Ausbeutung‘³⁰ einzelner Kunstformen und ihrer Gattungen ausdrückt, es nicht nur um die Vorliebe für die mündliche Form der Sprache geht,³¹ sondern auch um andere akustische Phänomene (wie Musik, Geräusche auf der Tonspur im Film usw.).³² Dies bedeutet, daß man nicht nur von den Technologien der Medien ausgehen sollte, sondern von bestimmten historisch und medial begrenzten Dominanten der favorisierten Sinne, die sich wiederum bestimmter Medien als ihrer ‚Extensionen‘ (McLuhan 1994, 21) bedienen. Zudem gehörte Hören und Horchen in dieser Zeit in einem anderen Anwendungsbereich der neuen technischen Medien zu den wichtigsten Aufgaben der ‚Staatssicherheit‘: Das Installieren von Abhöranlagen in öffentlichen Gebäuden und Privatwohnungen war Teil der flächendeckenden Medialisierung der sowjetischen Bevölkerung, deren leichtsinnige oder intime Reden und Geräusche durch technische Hilfsmittel an die höchsten Kontrollorgane übermittelt werden konnten. Das technische Mittel der Wanzen konnte das genaue Zuhören beim unvermittelten Gespräch mit dem Nachbarn oder Kollegen, der sich zu dem einen oder anderen heiklen Thema verplapperte, erheblich vervollkommen. Auch die Methode des Verhörens, vielfach beschrieben in der Memoirenliteratur, gehört in dieses Paradigma der ‚Redekultur‘ (Ryklin 1992), die man auch als ‚Kultur‘ der (Ab)Hörens und (Ge)Horchens bezeichnen könnte.

Gibt es also tatsächlich eine allumfassende Dominanz des Gehörsinns in der Kultur der 30-40er Jahre?³³ Eine solche Formulierung wäre zu einfach, denn

²⁷ Vgl. den Beitrag von R. Braunmüller in diesem Band.

²⁸ Zu den ‚Vorlesern‘ (‚čtecy‘; z.B. V.I. Kačalov) und den ‚mündlichen Erzählungen‘ (‚ustnye rasskazy‘; I.L. Andronnikov) der 30er Jahre vgl. Verchovskij, N.: *Kniga o čtečach. Očerki razvitija Sovetskogo iskusstva chudožestvennogo čtenija*. Leningrad 1950, 283ff. Vgl. auch Artobolevskij, G.: *Očerki po chudožestvennomu čteniju*. Sbornik statej pod redakcij i s dopolnieniem S.I. Bernštejna, Moskva 1959.

²⁹ Für diesen Hinweis danke ich Boris Gasparov.

³⁰ Vgl. E. Margolit: ‚Die Filmästhetik des ‚Sozialistischen Realismus‘ dagegen bediente sich [...] der effektivsten und zum damaligen Zeitpunkt offensichtlich wirksamsten Errungenschaften des sowjetischen Films.‘ (Engel 1999, 66)

³¹ Auch wenn diese grundsätzlichen und diskursübergreifenden Charakter hat, wie Ryklins (1992) Begriff der totalitären ‚Redekultur‘ (der er auch Bachtin zuordnet) nahelegt.

³² In Drubek-Meyer 2001b findet sich eine Beschreibung der modernen sowjetischen *soundscape*s als Zusammengehörigkeitsgefühl schaffenden Klangkapseln, wie sie von den Massenmedien generiert wurden.

³³ Folgt man F. Kittlers (1993) Vorstellung von der medien-technologischen Bedingtheit von Verschiebungen im System der Kunstformen, wäre diese Dominanz des Hörens auf die Erfindung und zeitlich verschobene Durchsetzung von Tonaufnahme- und Wiedergabe-

offensichtlich war es nicht – wie man vielleicht erwarten könnte – das Radio, das unter den neuen Medien den Siegeszug antrat,³⁴ sondern der Tonfilm. Hier kommt neben der Sinnes-Dominanz das speziell (Multi-)Mediale hinzu; laut McLuhan ist ja der „Inhalt“ eines Mediums immer ein anderes Medium (McLuhan 1994, 7ff.).

Es ist die obsessive mediale Bezüglichkeit der Manifestationen stalinistischen Kultur, in der die Zerstörung des alten Systems der autonomen Kunstformen stattfindet.

Zum Hintergrund des „malokartin’e“ in der frühen Nachkriegszeit

Auch wenn dem Film durch seine die Zensoren übertölpelnde Multimedialität anfangs noch eine gewisse schöpferische Freiheit zukam, nahm seine quasi-autonome Stellung ab 1946 rapide ab. Man hatte erkannt, daß eine Zensur des Drehbuchs (also der verbalen Basis des Films) keinesfalls einen ideologisch und ästhetisch linientreuen Film sicherstellten. Nach dem Skandal um den zweiten Teil des Films *Ivan Groznyj* breitete sich Unsicherheit aus, die sowohl Filmleute als auch Zensoren ergriff. Einige Jahre vor Stalins Tod begann die Spielfilmproduktion stark zu stagnieren (1947 waren es noch 22 Filme, 1950 nur noch 12, 1951 lediglich 9). Diese Verminderung wurde durch die Losung des Filmministers Bol’sakov („Wenig Filme, dafür aber hervorragende“) und die acht Etappen der Zulassungsprozedur eines Drehbuchs (Toeplitz 1991, 277) hervorgerufen. Die Stagnation legt wohl auch Zeugnis ab von der Orientierungslosigkeit der Szenaristen und Zensoren bezüglich der ideologischen bzw. ästhetischen Richtung ab 1946/7 (Toeplitz vermerkt, 1948 wäre die Arbeit an 143 Drehbüchern eingestellt worden!).³⁵ Gleichzeitig hatte das Filmministerium sich 1948 dazu entschieden, dem sowjetischen Publikum, das seit den 30er Jahren mit wenigen Ausnahmen nur die einheimische Produktion zu sehen bekommen hatte, 50 ausländische Filme (darunter auch deutsche Beutefilme) zu zeigen (Laurent 2000, 234ff.).

geräten (Grammophon etc.) bzw. auf die Möglichkeit, Schallwellen zu übertragen (Radio) zurückzuführen.

³⁴ Über die sowjetischen Probleme mit der Etablierung dieses Mediums (für eine flächendeckende Radioifizierung des Landes gab es nicht genügend Empfangsgeräte) vgl. Plaggenborg 1996, 146ff. Vgl. auch das Urteil eines ausländischen Zeitgenossen, Kurt London (1937, 305): „Radio is the ready-made medium of a Socialist Art. But not only do they not know how to exploit it;“

³⁵ Laurent (2000, 230) hat in ihren neuesten Archivforschungen festgestellt, daß das Filmministerium etwa im Jahr 1947 63 Drehbücher bestellt hatte, woraufhin jedoch nur 25 eingereicht wurden, von denen wiederum 13 abgelehnt und zwei überarbeitet wurden. Sie vermutet, daß die geringe Zahl der Einreichungen mit den bereits im Vorfeld veranlaßten Korrekturforderungen zusammenhängen. Offensichtlich waren in dieser Periode viele Autoren vorsichtig geworden und zögerten, ihre Texte einzureichen. Hinzu kommt die Kampagne gegen die „Kosmopoliten“, die viele Autoren jüdischer Herkunft dazu veranlaßte, sich im Hintergrund zu halten.

Überdies führten diese Unsicherheit und die Zensureingriffe in verschiedenen Etappen der Produktion zum Phänomen des „Nachdrehens“ / „peresnimat“ (Toeplitz 1991, 278), das uns aus dem Gespräch Stalins mit Čerkasov und Ėjzenštejn über den zweiten Teil von *Ivan Groznyj* (1947) bekannt ist. Dieses „Nachdrehen“ ist ein semiotisch interessanter Fall der als Verhinderungsmechanismus wirkenden Replizierung des vorhandenen Films, der als Wirklichkeit noch einmal produziert wurde, wobei die Referenz quasi der fehlerhafte Film ist; das Nachdrehen ist eine Art Retusche der im Film nicht zufriedenstellend inszenierten Wirklichkeit.

Ein weiteres Indiz auf den Verfall des Films als Institution ist die Tatsache, daß sich der Regisseur V. Pudovkin und der Dichter K. Simonov 1951 in der *Literaturnaja gazeta* über die Schwäche des Filmzunfnachwuchses beschwerten: Von 1936-51 hatte die Regiefakultät des VGIK 143 Absolventen hervorgebracht, von denen genau einer gegenwärtig als Regisseur tätig war, die anderen jedoch noch nicht einmal im Bereich Film arbeiteten. Es war auch zu einer Überalterung in der jungen Kunstform Film gekommen: „Von den Filmregisseuren der dreizehn Spielfilme, die 1950 herauskamen, hatte der ‚jüngste‘ vor dreizehn Jahren beim Film begonnen. Bei keinem der Filme war – noch nicht einmal als Coregisseur – ein Absolvent des VGIK beteiligt.“ (Toeplitz 1991, 279)

Hinzu kam der Synkretismus der Künste, der gegen Ende der 40er Jahre ungeahnte Formen annahm und die Position der Kunstform Film schwächte:

Die gegenseitige Übersetzbarkeit der stalinistischen Medien

Wenn oben von der „neperevodimost“ der avantgardistischen Kunstwerke die Rede war, kann man in bezug auf die in der Stalinzeit favorisierten Künste von einem ausgeprägten Hang zum Übersetzen und Transponieren sprechen. Ein Roman entsteht auf der Basis eines Films,³⁶ die im Radio verbreiteten Massenlieder sind Filmlieder,³⁷ der Film wiederum übernimmt Emblemata aus der Bildhauerei (das bereits erwähnte Mosfil'm-Logo) und arbeitet mit Architekturmodellen, Opern greifen auf Romane zurück, Ballette auf Dramen, auf den Ölgemälden sind Theaterschauspieler und Architekturmodelle zu sehen usw. – das alles könnte man als Synkretismus der Künste im Sozialistischen Realismus bezeichnen. Eine besondere Rolle spielten hier die performativen Künste. Smirnov (1994, 249) schreibt: „культура социалистического реализма выдвигает

³⁶ Mitte der 30er Jahre werden Filme auch in der Form von *Literaturnye zapisi po fil'mam* bzw. Filmbüchern (Libretti mit *stills*) noch einmal an den Zuschauer-Leser gebracht (für diesen Hinweis danke ich Anke Hennig).

³⁷ Von „Široka strana moja rodnaja...“ (aus dem Film *Čirk*, 1936; R: G. Aleksandrov) über „Ljubimyj gorod“ (aus dem Film *Istrebiteli*, 1939; R: Ė. Penclin) bis „Toska po rodine“ (aus dem Film *Vstreča na Ėl'be*; 1949; R: G. Aleksandrov).

на передний план исполнительское искусство, а также искусство перекодировок чужого замысла (сюда относятся: инсценировки, иллюстрации, литературные обработки устных рассказов, переводческое мастерство, беллетризация фольклора, например, уральского у Бажова и т.п.“ Das Präsentieren, Inszenieren, Adaptieren für performative Künste ist letztendlich eine Realisierung der Hochschätzung der öffentlichen „Aufführung“ des Dramentexts, wie dies Wagner in der „wirklichen Darstellung“ für sein „Drama der Zukunft“ gefordert hat.

Der Film kann augenscheinlich durch seine Multimedialität die meisten Vernetzungen mit anderen Künsten (was aber nicht heißt: intermedialer Art!) aufbauen. Nehmen wir das Beispiel Nikolaj Čerkasov. Der Schauspieler – ganz Kind und Sprachrohr seiner (1953 freilich schon zu Ende gehenden) Epoche – beschreibt mit großer Selbstverständlichkeit den Film als Treffpunkt der verschiedenen Theater und Theatertraditionen: „Встреча мастеров театров, подчас различных направлений, объединяемых в одной картине осознанным выбором режиссера и его руководством, создает между ними многостороннее широкое творческое общение.“ (Čerkasov 1953, 91) Erst im synthetisierenden Medium Film können die verschiedenen Theatertraditionen „auf breiter Basis verkehren“. Kehren wir noch einmal zu Lotmans Aufsatz über den „Ort der Filmkunst im Mechanismus der Kultur“ (1977) zurück: Lotman attestiert dem Film nicht nur eine „metakulturelle“ Funktion, sondern hebt als positiv hervor, daß die einzelnen Künste in diesem Medium nicht „neutralisiert“ würden. In der stalinistischen Epoche geschieht jedoch genau dies. Die einzelnen Künste werden entspezifiziert und treten nur noch in vermittelter, d.h. medialisierter Form auf.

In der späten Stalinzeit gibt es zahlreiche Beispiele für die erstaunliche Adaptierungs- und Umkodierungsfreudigkeit. In der fraglichen Zeit wurden einige Romane und insb. Ende der 40er Jahre zahlreiche Dramen verfilmt,³⁸ dies ist nicht verwunderlich, hat die *ekranizacija* doch in der Geschichte des Films, in der häufig der Weg vom Literarischen zum Filmischen beschritten wurde, Tradition. Erstaunlicherweise gibt es aber unzählige Beispiele für den umgekehrten Fall: Prämierte und erfolgreiche Filme wurden zu Theaterstücken! Hinzu kommen die „sogenannten Film-Schauspiele“, die Anfang der 50er grassierten, und die weder der Kunstform des Theaters noch dem Film im eigentlichen Sinne zuzuordnen sind. „In den Jahren 1952 bis 1953 produzierten allein die Studios in Moskau (Mosfilm und Gorki-Studio), Lenfilm und das Studio in Kiew fünfundzwanzig dieser Film-Schauspiele in Zusammenarbeit mit namhaften Bühnen des Landes.“ (Toeplitz 1991, 280; zum Vergleich: Im

³⁸ In den 30er Jahren waren übrigens Literaturverfilmungen seltener gewesen: Pyr'evs Plan, die von M. Bulgakov adaptierten *Mertvye duši* zu verfilmen, scheiterte ebenso wie Romms *Vojna i mir* oder Petrovs *Idiot* (Engel 1999, 64). Die gelungene Verfilmung von Tolstojs *Petr I.* war eher eine Ausnahme.

Jahr 1951 wurden nur 9 Spielfilme gedreht). Diese „Film-Schauspiele“ hatten meist mindere Qualität und markierten den Extrempunkt im Rückzug von der Kunstform Film.³⁹ Die Verlegung auf die Sekundärverwertung des Theaters, das hier durch ein anderes Medium vermittelt wird, ist typisch für die Hoch-Zeit des Synkretismus der ‚medialisierten‘, vermittelten Kunstformen.⁴⁰ Eine Mischung mehrerer medialer und künstlerischer Intentionen stellt auch *Oni znali Majakovskogo* dar, eine TV-Verfilmung eines Dramas mit Čerkasov in der Hauptrolle. Die Vorgeschichte sieht so aus: der Dramatiker Katanjan hatte das Werk zunächst als Film geplant, und als dieser abgelehnt wurde, sich mit einem Drama „begnügt“, in dem Čerkasov erfolgreich als Majakovskij auftrat; daraufhin wurde die Aufführung dieses Stücks wiederum für das Fernsehen inszeniert!⁴¹ In dieser späten Kulmination des medialisierten Sozialrealismus nicht lange nach Stalins Tod ist es gerade die tragische Figur Majakovskijs und mit Čerkasov die Fähigkeit des perfekten „pervoploščenie“ des Schauspielers, die im Zentrum eines gescheiterten Kunstformensynkretismus stehen (die Material-Spezifik dieses [massen]-medial aufbereiteten Dramas tendiert gegen Null). Inmitten dieser synkretistischen Maschinerie verwandelt sich in den 50er Jahren einer der letzten großen Film- und Theaterschauspieler seiner Epoche in dem (TV-)Drama *Oni znali Majakovskogo* in einen Selbstmörder der Avantgarde, der an die Revolution geglaubt hatte. Diese späte und post- oder para-avantgardistische Rolle Čerkasovs aus dem Jahr 1955 ist ein Sinnbild für den Zerfall des synkretistischen Gesamtkunstwerks. Der Rückblick auf die verleugneten Wurzeln der Künste der Stalinzeit in der Avantgarde und damit eine auch material-spezifische Revitalisierung der einzelnen Künste wird jedoch erst etwas später, in der Tauwetterzeit, möglich.

³⁹ Vasilij Katanjan (der Dokumentarfilmer und Sohn des Dramatikers V. Katanjan, s.u.) schreibt 1952 in einem Brief an E. Rjazanov: „Смотрел в кино ‚Правда хорошо, а счастье лучше‘ – новый жанр: спектакль на экране. Идет четыре часа с антрактом, билет стоит 12 рублей. Полная деградация кинематографа, ставят камеру в первом ряду Малого театра и без затей снимают. Ужасная театральщина – полотняная листва, видны гримы и парики, все снято с двух точек! Назад к Ханжонкову.“ (Katanjan 2001, 103).

⁴⁰ Von der „literatura“ etwa bleibt – zumindest in der Öffentlichkeit – nur noch ihre pragmatische, institutionelle Hülle, der „literaturnyj byt“, wie dies Tynjanov für Umbruchsepochen reklamiert, „wenn eine herrschende Linie der Literatur sich auflöst, sich erschöpft und eine andere Richtung noch nicht zu spüren ist. In solchen Perioden wird der künstlerische ‚byt‘ selbst zeitweilig Literatur, nimmt ihren Platz ein.“ Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* (1924), zit. nach Hansen-Löve 1978, 402.

⁴¹ Katanjans Sohn beschreibt dies in seinen Memoiren: „В конце [1954, NDM] года, 8 ноября, в Ленинградском Академическом театре драмы имени Пушкина была премьера спектакля отца ‚Они знали Маяковского‘. Сначала был написан сценарий для ‚Мосфильма‘, он был принят, потом его передали Зархи-Хейфицу на ‚Ленфильм‘, они очень хотели его ставить, даже пригласили Н. Черкасова на главную роль, но что-то помешало, и тогда отец переделал его в пьесу и за нее ухватились Черкасов и Вивьен.“ (Katanjan 2001, 103)

Literatur

- Barck, K. (Hg.) 1997. *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, Wien u.a.
- Bazin, A. 1950. „Le cinéma soviétique et le mythe de Staline“, *Esprit*, 8, 210-235.
- Civ'jan, Ju. 1988. „К семиотике надписей в немом кино (Надпись и устная речь)“, *Семиотике. Труды по знаковым системам*, 22, 143-154.
- Döring-Smirnov, J.R. 1999: „Čerkasov als kulturpolitischer Redner“, *Via Regia. Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation*, 66/67 (ausgeliefert 2000).
- Drubek-Meyer, N. 1999. „Das Doppelwesen Schauspieler im Stalinismus: Das Ausnahme-Beispiel Čerkasov“, *Via Regia*, 68/69 (ausgeliefert 2000), 62-69 (auf russ. in *Kinovedčeskie zapiski*, 47, 2000, 69-81).
- Drubek-Meyer, N. 2001a. „Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947)“, S. Frank / R. Lachmann / S. Sasse / Sch. Schahadat / C. Schramm (Hg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen, 239-61.
- Drubek-Meyer, N. 2001b. „Mass-message / Massaž mass: Sovetskie (mass-)media v 30-e gody“, E. Dobrenko / Ju. Murašov (Hg.), *Sovetskoe bogatstvo. Sbornik statej k 60-letiju Čansa Gjuntera*, (= Hans Günther), St. Petersburg.
- Engel, Ch. 1999. *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (unter Mitarbeit von Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Miroslava Segida), Stuttgart – Weimar.
- Gassner H. / E. Gillen (Hg.), „Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein“, H. Gassner, *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Bremen 1994, 27-59.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Kanzog, K. 1999. „Internalisierte Religiosität. Die Elementarstruktur der visuellen Bildrhetorik in *Tri pesni o Lenine*“, N. Drubek-Meyer / Ju. Murašov (Hg.), *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs*, Frankfurt u.a.
- Katanjan, V.V. 2001. *Loskutnoe odejalo*, Moskau.

- Kittler, F. 1993. „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgänger-geschichte“, ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig.
- Laurent, N. 2000. *L'Oeil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse.
- London, K. 1937. *The Seven Soviet Arts*, London 1937 (Reprint Westport, Conn. 1970).
- Lotman, Ju. 1977. „Mesto kinoiskusstva v mehanizme kul'tury,“ *Semiotike. Trudy po znakovym sistemam*, VII, 145-6.
- McLuhan, H. 1994. *Understanding Media*, Cambridge, Mass. – London.
- Murašov, Ju. 1995. „Vosstanie golosa protiv pis'ma. O dialogizme Bachtina“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 16, 24-31.
- Papernyj, V. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva.
- Plaggenborg, St. 1996. *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*, Weimar – Wien.
- Ryklin, M. 1992. „Tela terrora,“ *M. R., Terrorologiki*, Moskau, 34-51.
- Schwarz, A. 1994. *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, München.
- Smirnov, I. 1994. *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva.
- Toeplitz, J. 1987. *Geschichte des Films*, 1895-1933 (Bd. 1), 1933-45 (Bd. 2), München.
- Tynjanov, Ju. 1977. *Poetika. Istorija literatury. Kino*, Moskva.