

Susi K. Frank

**„SIBIR’, SIBIR’ ... RUSSKIJ KRAJ“
DIE SIBIRISCHE THEMATIK IM SOWJETISCHEN FILM ZWISCHEN
1928 UND 1947**

Will man versuchen, die Spezifik der Darstellung Sibiriens im sowjetischen Film herauszuarbeiten, so scheint es zunächst unumgänglich zu fragen, welche Kontinuitäten und Differenzen in der Bearbeitung des Themenfelds „Sibirien“ sich zwischen den Filmen und früheren oder gleichzeitigen literarischen Texten abzeichnen, und welche Transformationen in der Bearbeitung der Thematik das mehr oder weniger neue Medium des Films mit sich bringt.

Von der Oktoberrevolution bis zum Ende der 1940er Jahre lassen sich in den literarischen Texten, die Sibirien thematisieren, einige Schwerpunkte ausmachen. Der erste ist ein geographischer: im Zusammenhang mit der Konzentration der politischen Interessen auf den Fernen Osten seit dem Ende des 19. Jh.s hatte sich auch der dominante Referenzraum der Sibirientexte dorthin verlagert. Dies betraf auch die Verbannungstexte seit dem Ende des 19. Jh.s (und außerdem auch die russische Ethnographie Sibiriens). Die Beispiele für diese räumlich-thematische Verlagerung, die auf eine politische Aktualität und damit auf einen geopolitischen Subtext verweist, reichen von P. Kropotkin und VI. Arsen’ev über Vs. Ivanov und A. Fadeev bis hin zu P. Pavlenko und V. Ažacv, um nur einige wichtige Namen zu nennen.

In diesem geographischen Rahmen kann man ab den 1920er Jahren mehrere Themenkomplexe ausmachen: einmal einen revolutionär-militärischen, zu dem sowohl die Texte über Revolution und Bürgerkrieg als auch über den Ausbau der Grenzsicherung gegen äußere Gegner wie Japan und Amerika zu rechnen sind, weiterhin den des sowjetischen Um- und Aufbaus in industrieller und gesellschaftlicher Hinsicht (Entkulakisierung, Industrialisierung) und drittens den ethnographischen, der mit den beiden anderen eng verwoben ist, sich aber durch eine Tendenz, langsam zu verschwinden, auszeichnet. Noch deutlicher als die beiden anderen läßt gerade der ethnographische Komplex die Nachzeichnung einer kontinuierlichen Entwicklung zwischen den 20er und den 40er Jahren zu. Jurij Slezkine (1994) hat in Analogie zum Ansatz von Katerina Clark die Herausbildung eines ethnographischen „masterplot“ in der Literatur des

Sozialismus aufgezeigt, der sich auf den kurzen Nenner „long journey“ bringen läßt.

Diese „lange Reise“ meint natürlich den Weg der archaischen Ureinwohner Nordostasiens in den Sozialismus, den Prozess ihrer Transformation in Sowjetmenschen, bei denen die auf ihre ethnische Herkunft verweisende physiognomische Abweichung entweder nur noch eine ornamentale oder eine auf die ethnische Vielfalt und damit Allumfassendheit des sowjetischen Imperiums verweisende Funktion hat. Wegbereiter und Führer auf dieser „long journey“ sind naturgemäß stets russische Aufklärer-Helden, die die 'Primitiven' aus ihrer Welt ur- oder besser protosozialistischer (Pseudo)werte direkt ins Paradies des wahren Sozialismus überführen, zu dem sie mehr als alle höher entwickelten, in differenzierteren Klassengesellschaften lebenden Menschen prädestiniert scheinen. Paradigmatisch hierfür wären etwa A. Fadeevs Roman *Poslednij iz Udege* (1929-40 unvoll.), A. Koptelovs *Velikoe kočev'e* (1937), R.I. Fraermans *Putešestvie v nastojščee*, N. Zadornovs *Amur batjuška* (1937-40). Neben dem immer nur leicht variierten Plot haben diese und viele andere Texte heute mehr oder weniger vergessener bzw. in den Bestand der Jugend- und Abenteuerliteratur abgesunkener Autoren eine bestimmte Topik herausgebildet, die sich auch in den Texten der spätsowjetischen ethnischen, d.h. von den paläosibirischen Völkern abstammenden Autoren als resistent erwies. Dazu gehören etwa die Topoi der Blindheit, des Aberglaubens, der naiven Kindlichkeit (die der hinterhältigen Bösartigkeit von Vertretern fremder, feindlicher Kulturen wie z.B. der Japaner gegenübersteht) und des Schmutzes, durch die sich die archaischen Kulturen auszeichnen, und von denen sie durch die sowjetische Zivilisierungsmission befreit werden. Ein weiteres wichtiges Merkmal des long journey-plots ist die semantische Opposition, in die die sibirischen Völker, die sog. „severnnye narodnosti“ als Gegenpol zu den geographisch umliegenden, kulturell höherentwickelten und der Sowjetunion politisch und militärisch feindlichen Nationen wie Japan und Amerika gestellt werden. Diese Opposition ist, auf den Punkt gebracht, die zwischen dem eigentlich, kategorisch Fremden, als dem Bedrohlichen und Bösen weil ‚Imperialistischen‘ einerseits und dem relativ Fremden, aber nur durch eine historische Distanz getrennten, das dem Eigenen assimiliert und schließlich vollkommen einverleibt werden kann. Diese ideologische Wertung des Fremdkulturellen bildet den Kontext des sowjetischen Kampfes gegen und um die Ethnographie als wissenschaftliche Disziplin (die gleichwohl historisch viel tiefer in der russischen Kultur und ihrem Begriffen des Eigenen und Fremden verwurzelt ist) und erklärt, warum der ethnographische Themenkomplex in der russisch-sowjetischen Sibirienliteratur und auch in den Sibirien thematisierenden Filmen in stalinistischer Zeit zu einer spezifischen Marginalisierung bzw. imperialistischen Ornamentalisierung tendiert.

Während der ethnographische Bereich literarisch vielfach durch Autoren bearbeitet wurde, die selbst russisch-sibirjakischer Abkunft waren und mit ihren Texten auch eine Art sowjetischer Heimatliteratur schufen bzw. ihre Literatur selbst als Element der sowjetischen ‚Zivilisierungsmission‘ verstanden, stehen die beiden anderen Themenkomplexe v.a. bei Autoren aus den russischen Metropolen, die nur einen bestimmten Lebensabschnitt in Sibirien bzw. im Fernen Osten verbrachten, im Mittelpunkt. Als Beispiele seien hier P. Pavlenkos *Na vostoce* (1936) und V. Ažajevs *Daleko ot Moskvy* (1949) genannt.

Die inhaltliche und axiologische Entwicklung der drei Themenkomplexe steht, so scheint es, im Fall der Sibirientexte in noch engerem Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von den innen- und außenpolitischen sowie den wirtschaftlichen Aktualitäten als literarische Texte mit anderer Thematik. Die Sibirienliteratur ist Gebrauchsliteratur in einem unmittelbaren Sinn, die die politischen Entscheidungen und wirtschaftlichen Prozesse des totalitären Systems ideologisch unterfüttert.

Alle drei Themenbereiche nun lassen sich in den exemplarisch für diesen Beitrag ausgewählten Filmen wiederfinden und z.T. in ihrer Transformation verfolgen. Hier zunächst eine kurze Auswahlliste der Filme, in denen Sibirien oder ein Teil des russisch beherrschten nordasiatischen Raums zentrales Thema sind. Nur einige von ihnen können allerdings im Folgenden ausführlicher diskutiert werden.

Filme mit sibirischer bzw. fernöstlicher Thematik

- 1926 *Šestaja čast' mira*; Regie: D. Vertov (Sovkino)
- 1928 *Potomok Čingis Chana*; dt. *Sturm über Asien*; Regie: Vs. Pudovkin;
Drehbuch: O. Brik (Mežrabpom)
- 1929 *Turksib*; Regie: V. Turin unter Mitarbeit von V. Šklovskij (Vostokkino)
- 1929 *Goluboj Ėkspress*; Regie: I. Trauberg
- 1931 *Odna*; Regie: G. Kozincev u. L. Trauberg; Musik: D. Šostakovič;
- 1935 *Aërograd*; Regie: Dovženko (Mosfil'm & Ukrainfil'm)
- 1935 *Letčiki*; Regie: Julij Rajzman
- 1936 *Syn Mongolii*; Regie: I. Trauberg (Drehbuch: B. Lapin, Z. Chacrevin; L. Slavin; Lenfil'm)
- 1940 *Sibirijaki*; Regie: L. Kulešov (Sojuzdetfil'm)
- 1946 *Poezd idet na vostok*; Regie: Julij Rajzman (Mosfil'm)
- 1947 *Skazanie o zemle sibirskoj*; Regie: I. Pyr'ev (Verse von I. Sel'vinskij;
Lieder: E. Dolmatovskij) (Mosfil'm)
- 1950 *Daleko ot Moskvy*; Regie: A. Stol'per
- 1951 *Prževal'skij*; Regie: S. Jutkevič

- 1970 *Ballada o Beringe i ego druž'jach*; Regie: Ju. Šavyrev, Gor'kij-Studio
(V. Šklovskij Koautor des Drehbuchs)
1974 *Dersu Uzala*; Regie: A. Kurosawa (Mosfil'm)
1976-78 *Sibirjada*; Regie: Michalkov-Končalovskij (Mosfil'm)
1977 *Le Rapid-Transsibérien*; Regie: E. Urazbaev
1996 *Ermak*; Regie: Vl. Krasnopol'skij/V. Uskov (Mosfil'm)

Vergleicht man die filmischen mit den literarischen Thematisierungen Sibiriens im angegebenen Zeitraum, so fällt auf, daß während die Sibirienliteratur doch zu einem überwiegenden Teil von sibirjakischen Autoren stammt, die Sibirienfilme fast ausschließlich von Regisseuren aus dem Zentrum Rußlands gedreht wurden. Mit dieser Differenz hängt ein sehr wichtiger Unterschied in Hinblick auf die Motivation der Texte bzw. Filme zusammen. Denn während die Texte entweder dazu bestimmt waren, die Referenzgegend auch dem Leser im Zentrum ins Bewußtsein zu rufen und sie aufzuwerten – dies hat eine bis in die Anfänge der sibirjakischen Literatur zurückreichende Tradition – oder aber den Autor selbst in der Sicht der Metropole aufzuwerten, der mit ihnen seine sozrealistische Karriere begann (so im Fall etwa von Fadeev), markieren die Filme vielfach Wendepunkte im Schaffen und in der Biographie der Regisseure, insbesondere derjenigen, die als Avantgardisten angefangen hatten. Markante Beispiele sind hier Dovženkos *Aërograd* und Kulešovs *Sibirjaki*, aber auch Pudovkins *Potomok Čingis Chana* als letzter Teil seiner avantgardistischen Trilogie vor der Wende kann dazugezählt werden.

Zweitens kann man, bezugnehmend auf die Reihe von Pudovkins *Potomok* über Dovženkos *Aërograd* bis hin zu *Skazanie o zemle sibirskoj* von Pyřev, einen Wechsel der Mediendominanz von der Literatur zum Film feststellen. Denn während Pudovkins avantgardistischer *Potomok Čingis Chana* 1928 mit dem Finale auf literarisch bereits historische Interpretationen der Revolution zurückgreift, nehmen *Aërograd* und auch *Skazanie o zemle sibirskoj* vorweg, was in literarischen Texten erst zur selben Zeit oder einige Zeit später formuliert wird. Gerade im Fall der sibirischen Problematik kann der als Medium der Agitation, der Massenpropaganda bevorzugte Film rascher aktuelle Ansichten vermitteln und mythisierende Interpretationen liefern. Als Beispiel sei hier nur der Film *Poslednij tabor* von 1935 (Evg. Šnejder/Moj. Gol'dblat) genannt, der das „poslednij“-Schema zeitgleich mit Fadeevs *Poslednij iz Udege* (woran Fadeev bis 1940 weiterschrieb ohne den Text abzuschließen) und vor I. Kratts *Ulachan poslednij* (1938) entwickelt hat (s.u.). Noch deutlicher als in literarischen Texten schwingt dabei stets ein geopolitischer Subtext mit, der den thematisierten geographischen Raum als imperialer Herrschaftsraum entwirft, – auch in solchen Filmen, die anscheinend ausschließlich auf ein ganz privates Sujet beschränkt sind (wie Rajzmanns *Poezd idet na vostok*). (Eine Untersuchung

der Verfilmung von V. Ažajevs Roman *Daleko ot Moskvy*, die mir leider nicht zur Verfügung stand, könnte hier weiterführen.)

Diese Entwicklung geht nun Hand in Hand mit einer Tendenz, die den ethnographischen Komplex betrifft. Hier läßt sich eine Parallele zur Literatur ausmachen, wo das ethnisch Fremde zunehmend einverleibt und zugleich ausgeklammert wird. Während es in den späten 20ern noch kein Problem bereitet, eine fremde, archaische Kultur als genuinen Träger und sogar als generelle Allegorie der Revolution darzustellen, geht es in den späten 40ern nur noch um einen nationalen Mythos, in dem im äußersten Fall noch vollständig assimiliertes und mit eigenem verschmolzenes Fremdes eine Existenzberechtigung hat.

Die Filme im einzelnen

Dz. Vertovs *Šestaja čast' mira* (Ein Sechstel der Welt) (1926) und Viktor Turins unter Mitarbeit von V. Šklovskij entstandenen Film *Turksib* (1929) seien hier nur als zwei frühsowjetisch-avantgardistische Dokumentarfilme erwähnt, um auf eine nicht unwichtige Differenz zwischen dem sowjetischen und dem westlichen Dokumentarfilm hinzuweisen, die den vieldiskutierten Gegensatz zwischen dem in Vertovs Konzept des „kinoglaz“ und der „fabrika faktov“ formulierten Ansatz des schöpferischen Umgangs mit Fakten, des Faktenschaffens und einem eher objektivistischen Umgang mit ihnen ergänzt bzw. darüber hinausgeht: Während in der Geschichte des westlichen Dokumentarfilms die ethnographische Thematik, d.h. die Aufgabe, das kulturell Fremde mit den Mitteln des neuen Mediums möglichst objektiv darzustellen und zugleich verständlich zu machen, eine ganz zentrale Rolle spielt – man denke nur an Robert Flahertys *Nanook* (1922) –, ist sie für den sowjetischen Dokumentarfilm geradezu irrelevant bzw. erschien kontraproduktiv. In Vertovs Hymnus auf die Sowjetunion als Kosmos der Zukunft verlieren ethnographische Details ihre konkrete Referenz fast vollständig in einer extrem lyrisierenden Montage und werden zu Symbolen der Allumfassendheit des Prozesses der sowjetischen Transformation, in dem alle beteiligten Ethnien zu einer symphonischen Einheit verschmelzen. Vertov hat diesen Film selbst als endgültige Aufhebung der Grenzen zwischen Akteuren und Publikum angesehen, da hier alle Sowjetbürger gleichermaßen Helden und Zuschauer seien. „Zum zehnten Jahrestag des Oktobers – so Vertov, auf Puškins *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* anspielend, – darf es keinen einzigen Tungusen geben, der nicht *Ein Sechstel der Erde* gesehen hat.“ (Vertov 1926, in: Vertov 1973). Im Gegensatz zur Geschichte des westlichen ethnographischen Dokumentarfilms, der eng an der Intention nach dekolonialisierende, nach höherer Objektivität strebende Ansätze der Ethnographie wie das von Malinowski entwickelte Konzept der Feldforschung anknüpft, vollzieht der sowjetische Dokumentarfilm also umgekehrt eine in Hinblick auf den kolonisatorischen

Aspekt unreflektierte ‚Aufklärungspraxis‘, die in der alten gesamteuropäischen Tradition der Verbindung von Kolonialismus und „mission civilatrice“ steht.

In V. Turins *Turksib* etwa über den Bau dieser Bahntrasse, einem Film, der in den 30ern auf den Index kam, und der heute als Klassiker eines eher faktographisch-objektivistisch ausgerichteten avantgardistischen Dokumentarkinos gilt, wird dem ethnographischen Stoff relativ breiter Raum eingeräumt, jedoch letztlich nur, um sein transformatorisches Potential vorzuführen, d.h. um die Differenz zwischen dem „davor“ und dem „danach“ des sowjetischen Umbaus, der Kultivierung und Verbesserung der Landwirtschaft und der prognostizierten Industrialisierung herauszuarbeiten. Konsequenterweise endet der 1929 entstandene Dokumentarfilm mit dem Jahr 1931, für das die Prognose der Vollendung der Umgestaltung, der Realisierung der Utopie gestellt wird.

Nun zu den Spielfilmen. Hier sei an erster Stelle Pudovkins *Potomok Čingis Chana* erwähnt, obwohl er weder Sibirien noch genau den Fernen Osten, sondern die Mongolei zur Zeit des Bürgerkriegs thematisiert.

Zum Inhalt: 1920 herrscht in der Mongolei die Kampfsituation zwischen Weißen, britischen Besatzern, bolschevistischen Partisanen und Mongolen. Die Mongolen werden gezeigt als Opfer der Unterdrückung und Ausbeutung durch britische Pelzhändler. Durch einen Zufall gelangt der Bauernjunge Bair in den Besitz eines geheimnisvollen Amuletts, das ein betrügerischer Lamapriester auf der Flucht aus der Nomadensiedlung verliert. Als er bei einer Partisanenaktion von den Briten gefaßt wird und erschossen werden soll, entziffert ein britischer Missionar das Amulett: sein Träger wird darin als direkter Nachkomme Džinghis Khans bezeichnet. Dies bringt den britischen Statthalter auf die Idee, aus dem Mongolen einen Marionettenherrscher zu machen, der die eigene britische Kolonialmacht sichern könnte. Nur knapp entgeht er der zuvor bereits angeordneten Erschießung und wird halb tot aus einem Geröllfeld zurückgeholt und in einem filmisch in kunstvoller avantgardistischer Tradition festgehaltenen langwierigen chirurgischen Eingriff mühsam wieder „zusammengeflickt“. Als er aber nach seiner Inthronisierung zum Zeugen einer Erschießung, wie seine eigene es war, wird, verwandelt er sich urplötzlich in einen mongolischen „bogatyř“, der alle Briten über den Haufen schmeißt, mit seinen Händen das ganze Haus niederreißt und dann mit Partisanen und Mongolen unterstützt von der Natur, einem tatsächlichen schrecklichen Sturm, den für Briten und Weiße niederschmetternden „Sturm über Asien“ beginnt.

In den Konflikt zwischen Weißen und Rotarmisten ist hier in interessanter Form die Opposition zwischen fremd und eigen in Gestalt von Briten, die zu diesem Zeitpunkt die Mongolei besetzt hielten, versus Mongolen als Rotarmisten eingearbeitet. Pudovkin hat keine Probleme damit, den Mongolen Bair als Inkarnation der russischen bzw. zumeist kosakischen Führer von Volksaufständen zu sehen und dies ästhetisch in eine Metaphorik zu verpacken, die schon

im Symbolismus für Rußlands revolutionäre Energie geprägt wurde. Pudovkins Finale, das übrigens von dem des Drehbuchs von Osip Brik deutlich abweicht, erinnert doch allzu deutlich an Bloks *Skify* oder auch an sein Revolutionspoem *Dvenadcat'*. Diese Gleichsetzung des mongolischen mit den russischen „buntovščiki“ (die im Drehbuch von O. Brik dadurch abgemildert war, daß der Mongolenführer mit seiner Anhängerschaft zum Kreml ritt und sich dort den Führern der russischen Revolution freudig anschloss) könnte auch erklären, warum der Film im Ausland berühmter wurde als in Rußland selbst. Obwohl *Potomok* von dem dann v.a. unter der Führung von B. Šumjackij (ab 1928) zunehmend auf Popularität ausgerichteten Studio „Mežrabpom“ gedreht wurde und dementsprechend alle für die damalige Zeit nur denkbaren Elemente des Actionkinos enthält und – im Gegensatz zu den anderen Pudovkin-Klassikern – auch heute durchaus noch Spannung vermitteln kann, hatte der Film in Rußland keinen besonderen Erfolg und führte Pudovkin schließlich zu seiner politisch motivierten ästhetischen Wende. Daß der Film im Westen, insbesondere in Deutschland so populär wurde,¹ läßt sich mit einem Argument auf derselben Linie interkultureller Wertung erklären. Denn *Sturm über Asien* paßt nicht nur in die russische, spezifisch symbolistische oder auch eurasianische Selbstinterpretation, sondern v.a. auch in die traditionelle Sicht des Westens auf Rußland und seine asiatischen Wurzeln, die eine kontinuierliche Traditionslinie zwischen den Europa im Mittelalter bedrohenden ostasiatischen Nomadenvölkern und der russischen Revolution sieht, die beide gleichermaßen in romantischer Tradition als „historische Elementarmächte“ gesehen werden.

Was den ethnographischen Komplex angeht, so zielt *Potomok* auf eine absolute Solidarität zwischen den unterschiedlichen Ethnien ab, die bei den rot-armistischen Partisanen vertreten sind. Ethnische Differenz wird hier ebenso wie die geschlechtliche markiert durchgestrichen, was der Unterstreichung der Solidarität und Einheit dient. Dies zeigen die Szenen, wo Partisanenversammlungen dargestellt sind: Hier wird die ethnische Differenz durch die Vielfalt der Kopfbedeckungen ‚nur‘ ornamental markiert, in der Interaktion dagegen überwunden.

Mit Pudovkins *Potomok* wurde von den Zeitgenossen häufig *Goluboj Ėkspres* (1929) von I. Trauberg verglichen, ein Film über den Ausbruch der Revolution in China, und zwar in einem Zug, in dem alle gesellschaftlichen Schichten vertreten sind, und den letztlich die Arbeiterklasse in Zusammenarbeit mit den Bauern in ihre Gewalt bringt.

Hier ist die Metapher des Zuges relevant, der – auch im Zusammenhang mit dem „long journey“-Plot – häufig als Symbol der Revolution, des ges. Fort-

¹ In England dagegen versuchte man den Film angeblich wegen Verunglimpfung bzw. Hetze gegen die britischen Besatzer zu beschlagnahmen.

schritts inszeniert wurde. Ein wichtiger literarischer Prätext dafür wäre Vs. Ivanovs *Bronepoezd 14-69*.

Dieses Motiv wird im Weiteren für den Sibirienfilm *Poezd idet na vostok* relevant, wo es jedoch seiner revolutionären Semantik völlig entleert und imperialistisch umkodiert wird: eine revolutionäre Bewegungsmetapher wird zu einer Metapher des Ermessens der Reichweite imperialer Macht.² Dazu noch im Folgenden.

Während Pudovkins *Potomok* gewissermaßen einen Endpunkt einer Schaffensphase markiert, stellt Dovženkos Film *Aërograd* (1935) (engl. Titel „Frontier“) einen – aus heutiger Sicht eher deprimierenden – Neuanfang dar. *Aërograd* entstand nach der politischen und künstlerischen Niederlage, die der Regisseur mit *Zemlja* in den Augen der zeitgenössischen Kritik erlitten hatte, im direkten Auftrag Stalins, an den Dovženko sich ratsuchend gewandt hatte. Dementsprechend wurde *Aërograd* am 1. Schriftstellerkongreß 1934 mit vielen Vorschußlorbeeren versehen.³

Erstmals wandte sich der ukrainische Regisseur hier einer nichtukrainischen Thematik zu,⁴ deren Gestaltung ihm, obwohl er den Fernen Osten in Gemeinschaft seiner Frau, Julija Solnceva, und des Schriftstellerfreundes Fadeev als Vorbereitung mehrere Monate bereist hatte, überaus graphisch-schematisch (vgl. Taylor 1993, 87) geriet.

Aërograd, ein Film, der den Kampf der Partisanen an den Küsten des Fernen Ostens und die Planung und Vorbereitung zum Bau einer neuen sowjetischen Küstengrenzstadt mit vorrangig Außenverteidigungszielen thematisiert, läßt sich, abgesehen von Stalins Ratschlag, auch gut in den Kontext der seit Anfang der 30er von Boris Šumjatskij (vgl. etwa *Zadači zemljana*, 1934) als Chef des Sovkino festgesetzten Themenvorgaben verstehen. In Orientierung an Šumjatskij's Plan von 1934 ordnet Taylor (1993) *Aërograd* in die Gruppe der die Verteidigung der Sowjetunion nach außen thematisierenden Filme ein (die anderen Themenbereiche waren: 1. Kollektivisierung der Landwirtschaft, 2. sozialistische Konstruktion der Industrie, 3. Darstellung der Revolution durch ein individuelles Schicksal und 4. das alltägliche Leben eines neuen Menschen). Ein Zusammenhang ließe sich in Hinblick auf das Thema ‚sowjetische Luftfahrt‘ aber vielleicht auch zu dem im selben Jahr entstandenen Film *Letčiki* von Julij Rajzman herstellen.

Exemplarisch für die Mitte der 1930er scheinen an *Aërograd* v.a. zwei Momente: zum einen die Modellierung einer (noch relativ volksnahen) Heldenfigur,

² Vgl. die ganz ähnliche Darstellung des Eurasianers N. Trubeckoj in *My i drugie*.

³ Dort konnten aber auch noch solche ‚Klassiker‘ des sow. Kinos wie *Potomok* od. *Turksib* als Vorbilder gelobt werden. (Vgl. Taylor 1988, 332ff.)

⁴ Man könnte jedoch eine unterchwellige Kontinuität zwischen beiden Themenkomplexen Dovženkos vermuten, die darin bestünde, daß gerade die Ukrainer ein Hauptkontingent der Sibirienumsiedler insbesondere unter Stolypin ausmachten.

die – nach Taylor – die mittlere Phase der Entwicklung des Personenkultkinos bestimmt, und zweitens der Umgang mit der multiethnischen Situation an der fernöstlichen *frontier* (nicht zufällig war der englische Titel des Films *Frontier*).

Der Partisan Glušač, zentraler Held des Films, der japanische Spione und Aufwiegler, Altgläubige und Verräter ausmerzt, ist Repräsentant der rotarmistischen Partisanen schlechthin und zugleich Führerfigur und wird dies immer mehr, indem er sämtliche Hindernisse, die sich ihm in den Weg stellen, darunter den Vertrauensbruch seines engsten Freundes, heldenhaft überwindet – der Freund wird in einer dramatischen Szene von Glušač persönlich, der dabei seine tiefsten Sympathiegefühle bezwingt, zur Strafe hingerichtet. Im Unterschied zu anderen Filmen der frühen 30er, etwa Kozincev/Traubergs *Odna* (1931) über eine junge russische Lehrerin, die in den Altaj abkommandiert wird und sich dort mit dem Widerstand der Kulaken einerseits und der Primitivität der indigenen Bauern andererseits konfrontiert sieht, macht der Held von *Aërograd* aber keine typisch sozrealistische Entwicklung durch. Seine Persönlichkeit ist von Anfang an fest ausgebildet und wird durch seine Taten nur bebildert. Insofern gehört er voll und ganz in die von Taylor (1993) konstatierte Gruppe der „quasi-kultischen“ Filmen, wozu auch jene Filme der späten 30er zählen, die Helden der russischen Geschichte „sub specie socrealizma“ heroisieren.

Auch die multiethnische Situation wird in *Aërograd* beispielgebend behandelt: Wie in *Potomok* werden auch hier gut vs. böse und eigen vs. fremd verkoppelt, sodaß auf der einen Seite eine Vereinnahmung oder Einverleibung des Fremden stattfindet, auf der anderen aber eine auch durch das ethnisch Eigene verlaufende absolute Abgrenzung von dem Feindlichen, Bösen vollzogen wird. So werden die von Glušač aufgespürten, gestellten und gerichteten Japaner erwartungsgemäß zum Inbegriff des Feindbildes stilisiert. – Dovženko hat von *Aërograd* offen als Film gesprochen, der auf einen zukünftigen, von Japan und den USA ausgehenden und gegen die Sowjetunion gerichteten Weltkrieg und ihre Verteidigung bis zum Sieg vorbereiten sollte (vgl. Dovženko 1972). – Wie in den literarischen Texten der Zeit über den Fernen Osten häufig der Negativtyp des Amerikaners (vgl. Slezkine), so sind hier die Japaner mit den Attributen des ‚Falschen‘ und ‚Blinden‘ ausgestattet: sie tragen Brillen und beziehen ihre Weisheit aus Büchern, die sie in der Tajga mit sich herum-schleppen, anstatt wie der Partisan Glušač das Buch der Natur zu lesen. Auch die Altgläubigen, die in der eher absurden Interpretation des Films als zweite Hauptfeinde dargestellt werden, sind mehr auf ihre Ikonen, Abbildungen eines ‚falschen‘, eines Scheingottes und Bücher fixiert und deshalb den Partisanen letztlich hoffnungslos unterlegen. Anders die Rolle der sibirischen Ureinwohner: Sie sind als erste bereit, am Bau der von den Russen geplanten Stadt mitzuwirken. Der Film beginnt mit dem in weiterer Folge leitmotivisch wiederholten Bild eines durch die Schneeeinsamkeit auf Schiern fahrenden indigenen Jungen,

der die Baustelle für *Aérograd* sucht und sie nicht finden kann. Erst ganz am Schluß kommt er zu der Gruppe von Landsleuten, die die Ankunft der russischen Flugzeuge mit den Ingenieuren bejubeln. Bezeichnend auch die Rolle des jungen Chinesen, Van-Lin, der die Partisanen unterstützt, und der es eigentlich ist, der Glušak den Verrat seines Freundes entdeckt. Van-Lin ist dazu verurteilt, im Kampf der Partisanen gegen die Altgläubigen zu fallen. Mit seinem Opfer rettet er die Revolution und zitiert damit einen wichtigen literarischen Prätext für die interkulturelle Thematik des Fernen Ostens, Vs. Ivanovs *Bronepoezd 14-69*, wo es ebenfalls der Chinese, Sin-Bin-U, ist, der freiwillig sein Leben für die Revolution hingibt, indem er sich vor den bislang von den Weißen besetzten Zug wirft, um ihn zu stoppen.

In Hinblick auf den generellen Bezug von *Aérograd* zu literarischen Verarbeitungen dieser Thematik läßt sich eine auffällige Nähe in Inhalt und Tendenz v.a. zu Pavlenkos *Na vostoke* konstatieren, der jedoch ein Jahr später als *Aérograd* erschien. Analog zu Pavlenko und anderen Texten zur gleichen Materie erscheint der Partisanenheld Glušak sowohl gegenüber dem Chinesen als auch in der überaus entfernten Gegenüber- bzw. Zusammenstellung mit den Indigenen als bogatyr'-hafter frontiersman und Missionar, der über alles erhaben und alleiniger Wegbereiter des sowjetischen Plans ist. In einer Hinsicht überschreitet Dovženko allerdings eine ungeschriebene Regel der sozialistischen Entfaltung dieser Thematik, auf die Slezkine (1994) verwiesen hat. Denn obwohl es normalerweise nicht vorkommt, daß ein russischer ‚Kulturträger‘ eine Vertreterin der Natives heiratet, bekommt in *Aérograd* immerhin eine Randfigur, nämlich der Sohn Glušaks mit einer Koreanerin ein Kind.

Was nun die Semantisierung des fernöstlich-sibirischen Raumes als solchen anbelangt, so wird er dadurch, daß die Stadt *Aérograd* reines Projekt bleibt, als utopischer Raum der absoluten Möglichkeiten entworfen und transformiert damit den älteren russischen Sibirientext, in dem Sibirien als Raum der Ausgrenzung und zugleich der Zukunftshoffnung durch eine unaufhebbare semantische Ambivalenz gekennzeichnet war. Dieser Aspekt ist auch für Rajzmans *Poezd idet na vostok* relevant, von dem noch im Folgenden zu handeln sein wird.

Neben Dovženko gibt es auch einen zweiten avantgardistischen Regisseur, der seinen Ruf in der Stalinzeit mit einem Film über Sibirien zu konsolidieren versucht hat: *Sibirijaki* (1940) war der erste Film von L. Kulešov nach einer siebenjährigen Pause, zu der ihn die übliche Bezeichnung des vermeintlichen Formalismus gezwungen hatte (Vgl. Levaco 1974). Aber im Unterschied zu Dovženko begann für Kulešov mit diesem für das Jugendfilmstudio „Sojuzdetfil'm“ gedrehten Film der endgültige Rückzug aus der Regie. Das Drehbuch von Vitenson handelt von Tajgajägern und ist konzentriert auf zwei Jungen, die eifrig nach einer Pfeife suchen, die Stalin verloren hatte, um sie ihm

zurückzugeben. Stalin selbst erscheint darin natürlich als gütige Figur, die alle Kinder instinktiv anzieht. Der Film hatte Erfolg, der der Kulešovmethode der Verbindung Ton-Bild zugeschrieben wurde, und Kulešov drehte danach noch drei weitere Kinderfilme mit z.T. ebenfalls mehr oder weniger sibirischer Thematik: 1942 *Kljatva Timura* u. *Junye Partizany*; 1943 *My s Urala*, bevor er sich ganz dem Unterricht im VGIK widmete.

In den ersten Nachkriegsjahren begann eine Niedergangsperiode des sowjetischen Films, die sich v.a. auch quantitativ in Zahlen niederschlug: die Periode des sog. „malokartin'e“ (vgl. Turovskaja 1993: 44), setzte – nach einem ersten Einbruch in den 30ern, wo plötzlich statt über 100 wie Ende der 20er nur noch die Hälfte produziert wurde (was mit der inhaltlichen Zensurkritik an vielen eingereichten Projekten zusammenhing) – 1947 ein und erreichte den absoluten Tiefpunkt Anfang der 50er (mit 9 realisierten Filmen im Jahr 1951).⁵ In dieser Zeit entstanden fast zeitgleich zwei Filme, in denen der Raum Sibirien auf je besondere Weise thematisiert wird.

Was die Sujets anbelangt, so stehen die Sibirienfilme von Pyr'ev und insbesondere von Rajzman im Kontext einer unmittelbar nach Kriegsende leicht nachzuvollziehenden Tendenz der Abwendung des Publikums von politischen, insbesondere Kriegssujets und Hinwendung zum Privaten und Individuellen.⁶

Die ethnographische Thematik ist bei Rajzman und Pyr'ev ebenso gänzlich verdrängt wie die Auf- und Umbauproblematik der Vorkriegszeit. Nur die militärisch-geopolitische Linie bildet einen Subtext, der die Kontinuität etwa zu Dovženkos frontier-„Poem“ herstellt.

Der Film *Poezd idet na vostok* von Julij Rajzman⁷ entstand 1946, in jener Zeit als auch *Kljatva* von Čiaureli, der zweite Teil von Ėjzenštejns *Ivan Groznyj* u. Pudovkins *Admiral Nachimov* gedreht wurden. Nur wenig nach seinem Erscheinen wurde *Poezd idet na vostok*, obwohl er in der Sowjetunion wie auch im Ausland erfolgreich war, von der stalinistischen Zensur wegen ‚Überflüssigkeit‘ verboten. Passek bezeichnet ihn als „magnifique roman d'amour“ (Passek 1981, 78), in dem sich ein junger Offizier, der im Krieg im Baltikum gekämpft hat (und gebürtiger Leningrader ist) und eine junge Frau aus

⁵ Zur selben Zeit, d.h. in den ersten Nachkriegsjahren, wurden nach einer Phase der verordneten ‚Autarkie‘ in den 30ern – wie Maja Turovskaja es nennt – erstmals zahlreiche westliche Filme (gleichsam als Kriegsbeute aus dem Goebbels Archiv, vgl. Turovskaja 1993, 51) nach Rußland gebracht. Neben deutschen Filmen der Nazizeit (etwa *Die Frau meiner Träume*, 1944, mit M. Röck) wurden auch amerikanische Filme (z.B. *The roaring twenties* v. Raoul Walsh, 1939, oder *Tarzan*) gezeigt, deren Besucherzahlen die der aktuellen sowjetischen Filme bei weitem übertrafen.

⁶ Vgl. Turovskaja (1993: 50), die als Bsp. VI. Petrovs Melodram *Bez viny vinovatye* (1945) erwähnt.

⁷ Rajzman begann seine Karriere als Assistent bei Protazanov (*Aëlitä*, 1925). Mitautor des Huldigungsschreibens „Dorogoj Josif Vissarionovič“ von 1934 mit u.a. Pudovkin und Dovženko (vgl. Taylor 1988, 336f.); später als stets offizieller Regisseur oft von Stalin kritisiert, s.u.). Sadoul bezeichnete *Poezd* als „leichte Komödie“.

Moskau am 9.5.1945, am Tag des Sieges, in der Transsib Richtung Vladivostok begegnen und sich nicht einem einfachen Reiseabenteurer („vagonnaja intrižka“ heißt es im Film selbst) hingeben, sondern die Reise zum Anlaß für Reflexionen über die Totalität der Liebe und die Möglichkeit einer einzigen Beziehung für das ganze Leben, so Passek (1981).

Im Gegensatz zu den „long journey“-Semantisierungen des Zuges als Revolutionsmetapher, greift dieser Film auf das ältere Muster der Reisenovelle zurück. Die Reise zweier Individuen, die aus der Metropole und zugleich aus dem Krieg kommen, um im Fernen Osten ein neues Leben zu beginnen, bedeutet für beide zunächst eine Auszeit, die zur Reflexion, zum Entwurf möglicher (neuer, alternativer) Identitäten, zum Pläneschmieden einlädt. Die Intrige beginnt, als beide sich vorgaukeln verheiratet zu sein. Zina, die Protagonistin erprobt auf der zwischenfallreichen Strecke verschiedene Identitäten und Berufe. Die Zugfahrt dauert nur eine relativ kurze Strecke bis Novosibirsk, wo die beiden den Zug verpassen. Hier erweist Zina sich als vorbildliche Lautsprecheransagerin. Danach sind sie teils mit dem Flugzeug – in das sie nur kommen, weil Zina als Sängerin und Ehefrau des Protagonisten und dieser als „morjak“ ausgegeben wird –, teils mit dem Pferdewagen, dem Traktor, auf dem Schiff oder zu Fuß unterwegs, bis sie erst in Čita, der Stadt der Dekabristenverbannung, wieder den Zug besteigen können. Verschiedentlich hat Zina immer wieder Gelegenheit, eine neue Geschichte über sich und ihren Begleiter, in den sie sich insgeheim auf den ersten Blick verliebt hat, zu erzählen. Nebenbei stellt sich heraus, daß sie Botanikerin ist und im Fernen Osten eine neue, fremdländische Beerensorte züchten möchte.

Da der für die Reise charakteristische Chronotop der Möglichkeiten nicht nur im Zug, d.h. in einem externen, exterritorialen Raum, sondern auch außerhalb und in anderen Transportmitteln stattfindet, tritt auch das zu überwindende Land selbst, Sibirien, in den Vordergrund der Darstellung. Hier kann der Film auf eine lange Tradition der literarischen Entwürfe Sibiriens zurückgreifen, in denen es aus verschiedenen Gründen immer wieder nicht nur als Reiseraum, sondern auch – insbesondere in den Verbannungstexten – als Raum alternativer Identitäten und alternativer Entwürfe der russischen Geschichte und Zukunft dargestellt wurde (Radiščev, Ryleev, Herzen, Jadrincev, Blok u.s.w.).

Darüberhinaus aber hat die Reise, die in der Überwindung der ganzen Strecke von Moskau über den gesamten eurasischen Kontinent bis zum Pazifik besteht, 1946 aber auch einen unübersehbar geo-politischen Subtext, da diese Strecke die russische Herrschaft über den gesamten Kontinent bis zum ‚großen Ozean‘ symbolisiert. Die Herrschaft über diesen Raum erscheint als Bedingung der Zukunft nicht nur der beiden Protagonisten, sondern der Sowjetgesellschaft der Nachkriegszeit, die sie repräsentieren.

Interessanterweise handelt *Poezd* wie schon zuvor *Aérograd* (und in der Literatur Pavlenkos *Na vostoke*) eigentlich vom „Nichtrealisierten“. In *Poezd* bleibt die gemeinsame Zukunft der Protagonisten und das Projekt der Kultivierung neuer Beerensorten im Fernen Osten ebenso reines Projekt wie der Bau der Stadt *Aérograd* im gleichnamigen Film.⁸

Als ausgesprochen zeittypisch kann in diesem Film die Rolle der Sibirjaken angesehen werden: Natives gibt es nicht mehr, sondern nur Sibirjaken, d.h. in Sibirien heimisch gewordene Russen. Dies oder besser diese führt die Szene der Siegesfeier im Speisewagen, die praktisch unmittelbar auf die Anfangsszene folgt und die sibirische Thematik einleitet, deutlich vor Augen. Je weiter die Sibirjaken aus dem Fernen Osten kommen, desto wilder sehen sie aus. Auch hier verstellt sich Zina gleich wieder und gibt sich als Kamčadalin⁹ aus, aber nur um sich mit dem zerzausten Kamčatka-Vertreter im Zug zu verbrüdern und anschließend doch ihre metropolitane Identität zu enthüllen. Auch in dieser Verbrüderung wird wieder der Bogen über den gesamten Kontinent und sowjetischen Herrschaftsraum gespannt.

Ich komme nun zu meinem letzten Beispiel: *Skazanie o zemle sibirskoj* (1947) von Ivan Pyr'ev,¹⁰ zu dem I. Sel'vinskij den Verstext verfaßt hat. Die Lieder stammen von E. Dolmatovskij. *Skazanie* war neben Aleksandrovs *Vesna* einer der ‚richtigen‘ Filme des Jahres 1947.¹¹

Im Mittelpunkt des Films steht eine spezifische Variante des zu erwartenden sozrealistischen positiven Helden: die Laufbahn eines jungen Musikers wird durch zwei Ereignisse und Orte bestimmt, durch den Krieg und durch Sibirien. Im Krieg wird die linke Hand des angehenden Pianist von Weltrang, Andrej

⁸ Darin unterscheidet sich *Poezd* deutlich von *Skazanie*, das die Zukunft als weitgehend abgeschlossen, als reine Fortsetzung der bereits auf allen Ebenen durchgeführten Eroberung und Kultivierung erscheinen läßt. Die Abreise der metropolitane, durch die sibirische Erfahrung geprägten Protagonisten nach Krasnojarsk kann vor diesem Hintergrund als akzeptabler Kompromiss interpretiert werden.

⁹ Zum Motiv der Kamčadalin vgl. einen der wenigen breiter rezipierten Romane der sibirjakischen Romantik von V. Kalašnikov *Kamčadalka*, der in Petersburg gedruckt und sogar ins Deutsche übersetzt wurde.

¹⁰ I. Pyr'ev begann als Assistent bei den Stummfilm bei Tarič; führte aber selbst erst in der Epoche des Tonfilms Regie; „I. A. Pyr'ev (1901-65) had a reputation for making films that closely reflected the Party line, e.g. *Konveer smerti* (1933), *Partijnyj bilet* (1936), *Traktoristy* (1939).“ (Taylor/Spring 1993, 248) *Svinarka i pastuch* (1941). Pyr'evs frühe Filme, *Partijnyj bilet* (in dessen Sujet Sibirien auch eine gewisse Rolle spielt) und *Bogataja nevesta* (1938) wurden zunächst von den Leitern der Mosfilm abgelehnt, danach aber von Stalin persönlich genehmigt (u. im ersten Fall umbenannt). (B. Sumjatskij, der – übrigens aus Sibirien gebürtige (vgl. Taylor in: Taylor/Christie 1991) – Direktor von Mos- bzw. Sozjuzfil'm wurde gerade nach der Abweisung von *Bogataja nevesta* als Direktor der Mosfilm entlassen.) Dies entsprach der üblichen Praxis Stalins sich persönlich in die Auswahl und Gestaltung der Kinofilme einzumischen (vgl. auch Ėjzenštejn nach dem Verbot von *Bežin lug A.N.*). Ein anderes Beispiel dafür ist Dovženkos *Aérograd*, s.o.

¹¹ 1949 wurde der Filmkritiker Bleiman aufgrund seiner angeblich kritischen Haltung gegenüber *Skazanie* des ‚Kosmopolitismus‘ bezichtigt und ähnlich L. Trauberg, Ėjzenštejn u.a. in seiner Karriere bedroht.

Nikolaeviĉ Balašov, so schwer verletzt, daß er sein Talent nicht mehr realisieren kann (nicht einmal Ravels Klavierkonzert für die linke Hand könnte er so spielen). Enttäuscht und durch einen minderbegabten Rivalen auch in der Liebe zu einer Studienkollegin und Sängerin, Nataša, beschämt, zieht er sich vor Gram ins ferne Sibirien zurück, verbannt sich gleichsam selbst nach Sibirien, wo er, wie sich herausstellt, ursprünglich herkam. Gerade dort aber kommt seine Begabung schließlich doch noch zur vollen Entfaltung: zunächst durch eine musikalische Ersatzbetätigung als „traktirnyj garmonist“ – wie sich sein Moskauer Rivale abfällig äußert – vom Volk geliebt, aber künstlerisch unbefriedigt, zieht er sich nach einem scheinbar endgültigen Liebesverzicht noch weiter in die eisigen Tiefen zurück und komponiert und dichtet dort zugleich das titelgebende *Skazanie*, eine hymnische Symphonie über Sibirien und die Geschichte seiner Eroberung durch Ermak, seiner russischen Kultivierung, Industrialisierung und Umgestaltung zu einem Land der realisierten sozialistischen Utopie.

Balašov macht eine für den Helden des Sozialismus (vgl. Clark) typische Entwicklung durch, die von äußeren, tlw. widrigen Bedingungen mitverursacht wird. Denkt man an die literarische Folie, so kann er durchaus zwischen den bis zur Lächerlichkeit heroisch gegen seine körperlichen Defekte ankämpfenden Pavka Korčagin und den im gleichen Jahr erscheinenden Voropaev-Vitamiņič, der ebenfalls seiner Kriegsversehrung heroisch trotzt, gestellt werden.¹² Als Künstler unterscheidet er sich jedoch deutlich von solchen ‚alltäglichen‘ Helden: nur als Künstler hat er das Recht zum vollkommenen Rückzug und zur Individualisierung und nur, um dann mit einem Epos, das Rußland ein neues Bild seiner heroischen Vergangenheit gibt, der ganzen Nation zu dienen. Nach der Einteilung der Personenkultfilme bei Taylor gehört *Skazanie* zumindest zur Gruppe der quasi-kultischen Filme. Da Balašov aber als Schöpfer des Poems zugleich Neuschöpfer Sibiriens als von Rußland eigentlich erst erschaffenen Raum bzw. als genuin russischem Herrschaftsraum gesehen werden muß, kommt er den politischen Helden der tatsächlichen „Kult-Filme“, die ja auch Schöpfer des Sowjetstaates sind, als deren Äquivalent sehr nahe. Denn Balašov ist künstlerisch geradezu omnipotent: er komponiert, dichtet und – das ist sein erster Job in Sibirien – zeichnet architektonische Pläne für den Neubau des Landes.

Stalin selbst wird im Film nicht erwähnt. Explizit aber wird im Epos Balašovs Lenin angerufen: „[...] plan razrabotal Lenin, pošel on rukovodit' [...] na vstreĉu velikim leninskim planam Sibir' zolotaja vstaet.“

¹² Als heroischer Film steht *Skazanie* auch in der Tradition *Čapaevs* (Brüder Vasilev, 1934). Übrigens, es ist vielleicht zu weit hergeholt, aber eigentlich könnte man *Čapaev* seinerseits als Reinkarnation *Ermaks* ansehen: denn wie *Ermak* im *Irtyš* so ertrinkt *Čapaev*, von einer tödlichen Kugel getroffen, im *Uralfluß*. Sein Siegeszug wird jedoch wie der *Ermaks* von den Kosaken von seinem Rotarmistentrupp vollendet.

Als Künstlerfigur ist der sich zu einem großen Komponisten entwickelnde Pianist Andrej Nikolaevič Balašov in den Filmen der 30er u. 40er Jahre kein Einzelfall. Häufiger als fiktive Künstlerfiguren waren allerdings heroisch stilisierte Künstler der frühen Sowjetzeit, wie etwa M. Gor'kij, den auch N. Čerkasov mehrfach mimte (z.B. in Romms *Lenin v 1918 godu*, oder auch im Drama *Lenin* (beides 1939). Reale Komponistenfiguren, die ebenfalls bevorzugt von dem Star N. Čerkasov dargestellt wurden, erschienen interessanterweise erst nach *Skazanie* im Film: so z.B. *Musorgskij* (1948-49) oder *Rimskij Korsakov* (1950). Wobei hier wahrscheinlich weniger an eine Inspiration durch *Skazanie* als an die offizielle Themenvorgabe für diese Jahre zu denken ist.

Der Titel *Skazanie o zemle sibirskoj* zitiert nicht nur die mittelalterliche historisch-erzählende Gattung des „skazanie“, sondern direkt die frühe und berühmte sibirische Chronik der Geschichte Sibiriens, die *Esipovskaja letopis'*, die unter dem Bischof Savva Esipov am Episkopat Tobol'sk Anfang des 17. Jh.s verfaßt worden war. Sie wurde von manchen Kopisten auch „Skazanie o Sibirskoj strane“ genannt. Außer ihr gibt es noch einige andere historische Werke aus dieser Epoche, die man als ‚Gründerzeit‘ der Russen in Sibirien bezeichnen könnte, wie die sog. *Stroganovskaja letopis'*, die *Istorija sibirskaja* des sog. sibirischen „Aufklärers“ Remezov oder das *Povestvovanie o Sibiri* des kroatischen Gelehrten Jurij Križanic. Obwohl die Texte aus ganz unterschiedlichen Motiven von Autoren in sehr verschiedenen Lebenssituationen und in geradezu entgegengesetzter Beziehung zum Moskauer Machtzentrum verfaßt wurden, stellen sie doch allesamt die Geschichte Sibiriens als Geschichte seiner russischen bzw. kosakischen Eroberung dar. Sie alle, egal ob im Auftrag der Stroganovs, des Bistums Tobol'sk, von einem Sibirjaken oder einem ausländischen Verbannten verfaßt, entstanden in Sibirien selbst und dienten der Semantisierung des eroberten und kolonisationsanreizenden geographischen Raumes. Sibirien wurde durch die Darstellungen in den Chroniken, die jeweils mit einem Lob des Landes (insbesondere seiner Fruchtbarkeit) eingeleitet wurden, ein kultureller Wert verliehen. Ermak ist Held aller dieser Chroniken, von denen neben den späteren historischen Werken der russischen Literatur, wie z.B: Karamzins *Istorija Gosudarstva Rossijskogo* auch der literarische Ermak-Mythos (Dmitriev, Chomjakov u.a.) des frühen 19. Jh.s ausgeht. Mit dem titelgebenden Poem Balašovs und seinem Helden Ermak stellt sich der Film damit auch in den Kontext der die nationale und v.a. imperiale Geschichte Rußlands heroisierenden filmischen Verherrlichungen historischer Führerfiguren von Aleksandr Nevskij bis Bogdan Chmel'nickij und Suvorov. Der imperiale, um nicht zu sagen imperialistisch-kolonisatorische Gehalt des Films wird auch durch die Folge der Sibirien-Lieder bis hin zum Epos unterstrichen und kommentiert. Auch die Lieder führen vor Augen, daß Sibirien sich von einem fernen, wilden, z.T. von outlaws („brodžagi“) bewohnten Land zu einer russischen Provinz

gewandelt hat, die dem Imperium zugleich dazu dient, die Verbindung zum Pazifischen Ozean herzustellen.¹³ Ein Thema, das in der Literatur der selben Zeit und etwas später besonders von dem sibirjakischen Autor N. Zadornov, aber etwa auch von L. Leonov (*Doroga na okean*) gestaltet wurde.

Es scheint nicht schwer, die Motivation des Filmtitels unmittelbar nach dem 2. WK nachzuvollziehen. In der Periode der verstärkten Westorientierung während des Krieges diente Sibirien zum einen als Kräftereservoir (die in der Endphase des Krieges aus Sibirien herangezogenen Truppen, sollen, so behaupten Historiker, wesentlich zum Sieg der Sowjets beigetragen haben), zum zweiten als sicherer Speicher für russische Industrie und Technologie und zum dritten als Raum der Deportation. Nun sollte es wieder als russischer Lebensraum, als Raum der Zukunft in wirtschaftlicher, industrieller und kultureller Hinsicht umsemantisiert werden. Die Rekurrenz auf die sibirischen Chroniken des 17. Jh.s dient dazu, die Bedeutung dieses Raumes als Ursprung der imperialen Macht Rußlands wieder deutlich zu machen. Hinzu kommt nunmehr seine geopolitische Relevanz, die Sibirien als Verbindungsraum zwischen dem europäischen Zentrum Rußlands mit seinem baltischen Zugang zum Meer und dem Pazifik erhält.

Eine weitere Dimension der Evokation der mittelalterlichen Gattung des „skazanie“ besteht jedoch sicherlich darin, daß es sich um eine hohe Gattung im alten rhetorischen Sinn, um eine Gattung mit heroischem Sujet handeln soll, die dem Film auch als Spiegel seines zweiten bzw. seines eigentlichen Sujets dienen kann, der Geschichte seines Helden Balašov. Balašov wird mit seiner Sibirien-Schöpfung zur eigentlichen Reinkarnation Ermaks, die den zweiten, sibirjakisch-burjatischen Protagonisten des Films mit dem sprechenden Namen „Burmak“ – der vergleicht sich selbst explizit mit Ermak – nur als Ausfühler seiner, der genialen Schöpfung Balašovs, erscheinen läßt. Damit aber rückt Balašov dem politischen Führer Stalin noch näher – den er in Sibirien insofern getrost ersetzen kann, als die politische Herrschaft über diesen geographischen Raum für absolut gesichert gelten kann.

Die Verse des Poems hat der ehemalige Konstruktivist Il'ja Sel'vinskij verfaßt, der sich seit längerem mit in einer Reihe historischer Tragödien mit der Heroisierung der russischen Nationalgeschichte, insbesondere ihrer Volksführerfiguren beschäftigte und darüberhinaus auch einen von Seiten der indigenen

¹³ Anfangs singen sie zweimal, im Krieg bei Breslau und dann unterwegs zum Bajkal (auf einem sibirischen Fluß) über den Bajkal und einen brodjaga an seinem Ufer – am Schluß: „Sibir', Sibir' russkij kraj Ermaka chlebom zolotiš'„. Dann die Verse des Epos: „nevedomaja, dikaja Sibir' ... naš kozak šel, da šel poka velikaja Rossija uvidela velikij okean“.

sibirischen Völker (hier: der Čukčen) äußerst umstrittenen „long journey“-Text, *Umka belyj medved*, publiziert hatte (vgl. Slezkine 1997, 312 und 331ff.).¹⁴

Das Finale des Films ist ein synkretistisches Gesamtkunstwerk, wie es nur das Medium des Films ermöglicht, das einerseits die für den sozrealistischen Film charakteristische Unterordnung der Bilder unter den Text anschaulich vor Augen führt und andererseits die Synthese aller inhaltlichen und medialen Gegensätze demonstriert: Während Balašov, begleitet von seiner heroisch-dramatischen Komposition, seinen eigenen Text im Moskauer Konservatoriumssaal vorträgt, zeigt der Film zu den jeweiligen Textstellen passende Bilder Sibiriens: z.T. erhabene und z.T. idyllische Naturbilder, eine Historienkostümszene mit dem gegen die Tataren unter Kučum kämpfenden Ermak, den ‚großen Ozean‘ als Raum der zukünftigen Herrschaft Rußlands und schließlich rauchende Industrieanlagen, die zum Schlußchor in Weizenfelder mit Mähmaschinen übergehen. Als sozrealistische ‚Antimontage‘ kann dieses Gesamtkunstwerk auch als Kontrafaktur zu Vertovs *Šestaja čas’ mira* interpretiert werden.

Obwohl auch für diesen Film der geopolitische Subtext, der von der Ausdehnung der russisch-sowjetischen bis zum Pazifik und in ihn hinein handelt, wichtig ist, so ist dieser Film doch der einzige unter den diskutierten, der v.a. auch von Sibirien selbst spricht. Dabei fällt die durchgehende Betonung der Differenz zwischen Metropole als Sitz der Hochkultur, und Peripherie als Ort der Volkskultur auf. Aus Moskauer Perspektive erscheint Sibirien als „skučno“, was der Selbstbeschreibung mit „u nas chorošo“ gegenübersteht. Dieser Gegensatz wird musikalisch inszeniert in der dialektischen künstlerischen Entwicklung Balašovs vom „ispolnitel“ hehrer Klassik (Liszt) über den unbefriedigten „traktirnyj garmonist“ zum „kompozitor“ des Poems über das Land und die Musik des Volkes, das das Imperium bevölkert.¹⁵ Auch der sujetkonstitutive Liebesplot unterstreicht die letztlich Unaufhebbarkeit der Differenz: Balašov bekommt schließlich seine Sängerin, die sibirjakische Nasten’ka dagegen, die seine Kameradin im Krieg war, gibt sich mit dem sibirjakisch-burjatischen „bogatyř“ zufrieden. Und obwohl Balašov mit seiner Angetrauten schließlich nach Krasnojarsk reist, um dort eine neue Heimat zu finden, bleibt die kulturelle Differenz zwischen Metropole und Provinz – zu der Sibirien unter russischer Herrschaft endgültig geworden ist – doch bestehen.

¹⁴ Vgl. auch andere Texte Sel’vinskij aus dieser Periode, die sein ausgeprägtes Interesse für die sibirische Problematik belegen: etwa ein Gedicht von 1946, worin dieselbe semantische Opposition zwischen „Moskva“ und „tajga“ entwickelt wird, die im *Skazanie* relevant ist: „Ja živu v stolice, ty v tajge ... Dlja menja ty – zor’ka-lisij-chvost, ... Dlja tebja ja ... planetarij i bol’šoj teatr.“

¹⁵ Ganz im Sinne dieser Differenz erscheinen auch Balašovs sibirische Auftritte geradezu als Parodie der äußerst verbreiteten Tourneen gefeierter Stars bzw. Volkskünstler durch Sibirien bis in den Fernen Osten, wie sie z.B. 1939 auch N. Čerkasov in Begleitung seiner Frau unternommen hatte. In *Skazanie* ist die Grenze (fast) bis zum Schluß eine absolute: hohe Kunst kommt aus der Metropole und wird in der Metropole aufgeführt auch, wenn sie von Sibirien handelt.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, ersetzt die Opposition zwischen Hochkultur bzw. Führermenschen und Volk fast vollständig den ethnographischen Themenstrang, der nur noch ganz verschmitzt aus den schrägen Augen Burmaks hervorblitzt. Dennoch übernimmt die Inszenierung der Volkskultur Elemente aus der Ethnographie der sog. primitiven Völker, aber nicht aus der sowjetischen, sondern aus der vorrevolutionären, evolutionistischen. Denn während die sowjetische Ethnographie, wie gesagt, archaische Kulturen mit den Topoi von Blindheit und Schmutz versehen hatte, schwingt in Pyr'evs Inszenierung der Sibirjaken deutlich das Bild der edlen Wilden, die in einem von der Zivilisation unberührten Naturparadies in einem gesellschaftlich naiv-vollkommenen Urkommunismus leben, mit. Hier scheint eine Linie aufgegriffen, die eine frühere literarische Ausprägung etwa in Arsen'evs *Dersu Uzala* erfahren hatte. Allerdings kappt Pyr'ev den dort ausgeprägten Widerspruch zwischen präzivilisatorischer Glückseligkeit und ethisch verhängnisvoller Zivilisation vollkommen. Die Sibirjaken befinden sich – obwohl man fast nichts davon merkt – mitten im Prozeß des sozialistischen Aufbaus. Und nichts deutet darauf hin, daß sie durch ihn ins Unglück gestürzt oder aber durch die Belehrung durch hohe Kultur und Kunst, die Balašov mit ihnen vorhat, verdorben werden könnten, im Gegenteil. Für Balašov wie für die Sibirjaken auf der strojka nahe am Bajkal ist der Bau des – heute seit Jahren von vielen Umweltschützern heiß bekämpften – Zellulosekraftwerks eine überaus hoffnungsreiche Zukunftsvision. Und so erscheint auch in diesem Film Sibirien wieder als Land der absoluten – aber immer wieder absolut unrealisierten – Möglichkeiten.

Literatur

- Carynyk, M. 1973. *Alexander Dovzhenko. The Poet as Filmmaker*, Cambridge/ Mass.
 Civ'jan, Ju. 1991. *Early Russian Cinema and its Cultural Reception*, Chicago.
 Kenez, P. 1992. *Cinema and Soviet Society*, Cambridge.
 Levaco, R. (Hrsg.) 1974. *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley.
 Leyda, J. 1960. *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, London.
 Marshall, H. 1983. *Masters of Soviet Cinema. Crippled Creative Biographies*, London.
 Passet, J.-L. (Hrsg.) 1988. *Le Cinéma russe et soviétique*, Paris.
 Pudowkin, Ws. 1983. *Die Zeit in Großaufnahme*, Berlin.
 Slezkine, Yu. 1994. *Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North*, Ithaca – London.
 Solnceva, Ju. (Hrsg.) 1972. *Aleksandr Dovzhenko. Kinorežisser, pisatel'*, Moskva.
 Šumjackij, B.Z. 1935. *Kinematografija millionov*, Moskva.
 Taylor, R./Spring, D. (Hrsg.) 1993. *Stalinism and Soviet Cinema*, London – N.Y.
 Taylor, R./Christie, I. (Hrsg.) 1991. *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema*, London – N.Y.
 Taylor, R./Christie, I. (Hrsg.) 1988. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, London.
 Vertov, D. 1973. *Schriften zum Film*, hrsg. von W. Beilenhoff, München.