

Norris, Stephen M.; Torlone, Zara M. (Hrsg.): *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2008. ISBN: 978-0-253-35145-6; XVII, 179 S.

**Rezensiert von:** Sabine Hänsen, Bochum

Die Selbstverständigung über die eigene nationale Identität erfolgt in der russischen Kultur immer wieder in der Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ und dem „Fremden“. In der Gegenwart kommt dabei dem Medium Film eine besondere Bedeutung zu. Auf welche Weise die Grenzziehungen zwischen Insidern und Outsidern, zwischen denen, die dazugehören, und denen, die ausgegrenzt werden, in der Geschichte des sowjetischen und russischen Films funktionieren, untersuchen die neun chronologisch angeordneten Fallstudien des vorliegenden Sammelbandes. Der Herausgeber Stephen Norris erläutert in seiner Einleitung die verbindende Fragestellung, die für ihn eine neue Perspektive auf die Filmgeschichte darstellt: Es gehe darum zu analysieren, „how films and filmmakers over the course of the twentieth century attempted to identify what it meant to be ‚Soviet‘ and what it meant to be ‚Russian‘“ (S. X).

Zu Beginn steht Julian Graffys Betrachtung früher sowjetischer Filme. Als eine Möglichkeit, die eigene sowjetische Identität im Spannungsfeld von Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung herauszustellen, wird hier das Narrativ der Reise eines Ausländers in die UdSSR genutzt. Die neuen Erfahrungen lösen in dem Fremden einen Bewusstwerdungsprozess aus, der ihn die Überlegenheit des sowjetischen Wertesystems erkennen lässt. Die Geschichte von einem Outsider, der sich in einen Insider verwandelt, begründet die politisch-didaktische Wirkung der Filme, führt aber auch zu einer Reflexion über die Grenzziehungen zwischen „innen“ und „außen“.

Yuri Tsivian untersucht in seinem Beitrag, der eine Fülle neu entdeckten Archivmaterials enthält, nicht die Bewegung von Figuren, sondern die Zirkulation von Filmen zwischen den Welten. Tsivian zeigt, wie frühe sowjetische Filme für den ausländischen Markt umgeschnitten und importierte Filme durch die Bearbeitung in der Sowjetunion ideologisch adaptiert wurden. Das Happy End der aus-

ländischen Filme wurde eliminiert, und anschließend mussten die Sequenzen so umorganisiert werden, dass ein nun nicht mehr glückliches Ende plausibel erschien. Die sowjetischen Filmemacher und Cutter, die mit Umschnitt und Neumontage beschäftigt waren (etwa auch Sergei Eisenstein), gewannen während dieser Arbeit, bei der ständig die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verschoben wurden, grundsätzliche Einsichten darüber, wie Identitäten im Film hergestellt werden.

Auch Emma Widdis wählt einen über die traditionelle Filmanalyse hinausgehenden Ansatz, indem sie die identitätsstiftende Funktion von Kleidung betrachtet. Das Ablegen der alten bäuerlichen Kleidung, die gegen einen Anzug ausgetauscht wird, veranschaulicht in Alexandr Medwedkins „Glück“ (1935) die Annahme der neuen sowjetischen Ordnung. Widdis beschreibt die Bedeutung des Kinos für die Entstehung einer sowjetischen Mode. Das Kino formte den Geschmack des Publikums und bildete neue Schönheitsmodelle heraus. Mitte der 1930er-Jahre wurden dabei die strikten Grenzen zwischen eigenem und fremdem Kleidungsstil zugunsten einer allumfassenden Vision des Sowjetischen aufgehoben. Die Filmemacher bedienten sich der neuen Symbolik der Kleidung, um im Rückgriff auf westliche Vorbilder auch für das sowjetische Kino eine ideologisch akzeptierbare Version von Glamour und Unterhaltung zu entwickeln.

Am Beispiel der populären Filmkomödie „Zirkus“ (1936) von Grigori Alexandrow behandelt Josephine Woll die Aneignung des Hollywood-Stils im stalinistischen Kino. Erzählt wird die Geschichte der amerikanischen Zirkusartistin Mary Dixon, die in der Sowjetunion ihr Glück findet: Ihr schwarzes Kind wird in die multiethnische sowjetische Völkerfamilie aufgenommen, und sie selbst marschiert zum Schluss in der Maiparade auf dem Roten Platz mit. Der Film „Zirkus“ inszeniert die Inklusionskraft der „großen“ Familie, die zu den zentralen politischen Mythen aus der Traumfabrik des sowjetischen Hollywood zählt.

Komplementär zu einer solchen affirmativen Funktionalisierung setzt sich Joan Neuberger in ihrem aufschlussreichen Beitrag mit

der Figur des Fremden in Sergei Eisensteins „Iwan der Schreckliche“ (1943-46) auseinander. Sie arbeitet das subversive Potential dieses Films heraus: Durch die groteske Darstellung von Ausländern im „kosmopolitischen Kreml“ werden Stereotype in Frage gestellt, reflektiert und unterwandert. Die Auflösung von Geschlechterbinaritäten ist bei Eisenstein mit der Destabilisierung anderer binärer Konstellationen verbunden: gut gegen böse, Herr gegen Knecht, wir gegen sie.

Im kulturellen Mainstream wird die ambivalente Figur des Fremden jedoch durch die negativ konnotierte Figur des Feindes ersetzt. Peter Kenez gibt einen Überblick über die inneren und äußeren Feinde im stalinistischen Film. In den 1930er-Jahren dominieren vor dem Hintergrund einer allgemeinen Atmosphäre von Paranoia Geschichten über die Entlarvung sich tarnender innerer Feinde, während im Zweiten Weltkrieg die Kräfte für den Kampf gegen die äußeren Feinde mobilisiert werden. Später, in der Zeit des Kalten Krieges, wird das Feindbild von den Deutschen auf die Amerikaner übertragen.

Die letzten drei Beiträge des Bandes gehen auf das Verhältnis von Eigenem und Fremdem im zeitgenössischen russischen Film ein. Oleg Sulkin verweist in seiner Überblicksdarstellung darauf, dass sich nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion mit großer Dringlichkeit die Frage nach einer spezifisch „russischen“ Identität stellt. In dieser Situation kommt es zu einer Reaktivierung alter Feindbilder gegenüber dem Westen und einem exotisierten islamischen Osten. Das filmische Medium dient wieder zur Identifizierung innerer und äußerer Feinde – von den „neuen Russen“ bis zu den Tschetschenen.

Anthony Anemone konzentriert sich in seinem Beitrag auf das Oeuvre Alexei Balabanows, eines der erfolgreichsten, aber auch umstrittensten Regisseure im gegenwärtigen Russland. In seinen Filmen „Bruder“ (1997), „Bruder 2“ (2000) oder „Krieg“ (2002) sind es junge Außenseiter-Helden, die in Akten von Selbstjustiz gewaltsam Vergeltung üben oder in ihrer negativen Haltung allem Fremden gegenüber als Vertreter einer nationalistischen Macho-Kultur erscheinen. Anemone zeigt jedoch, dass die Struktur der Balabanowschen Filme komplexer ist, da es sich zugleich um

Parodien auf Genremuster aus dem westlichen Hollywood-Kino handelt.

Der letzte Beitrag von Stephen Norris ist zwei zeitgenössischen Filmen über den Krieg gewidmet: Andrei Kotschalowskis „Irenhaus“ (2002) spielt im Tschetschenienkrieg und Alexander Rogoschkins „Kuckuck“ (2002) während des Zweiten Weltkriegs in Lappland.

Beide Filme thematisieren das ausgeschlossene Andere im Eigenen: Kotschalowski bezieht eine psychiatrische Anstalt in die Handlung ein, bei Rogoschkin sind die Hauptfiguren Renegaten auf beiden Seiten der Front.

Insgesamt handelt es sich bei dem Band um eine anregende Sammlung von Aufsätzen, die von unterschiedlichen Standpunkten aus Inklusions- und Exklusionsprozesse in der russisch-sowjetischen Filmgeschichte beleuchten. In den meisten Analysen ist das Vorgehen eher konventionell: Es werden narrative Muster, Figurenkonstellationen, Helden- und Feindbilder beschrieben. Neue methodologische Perspektiven eröffnen vor allem der Aufsatz von Yuri Tsivian über die politischen und ästhetischen Implikationen der Umarbeitung von Filmen für den Import und Export und Emma Widdis' Ausführungen zur filmischen Inszenierung sowjetischer Kleidercodes.

Ein besonderes Verdienst des Bandes besteht darin, dass Erklärungsmodelle, die von einem Binarismus des Eigenen und des Fremden in der russischen Kultur ausgehen, durch die Thematisierung komplexer Beziehungen in ihrem Erkenntniswert überprüft werden.<sup>1</sup> Dies ist ein wichtiger Beitrag zur gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Debatte, die immer stärker Hybridisierungen zwischen den in ein Wechselverhältnis eintretenden Kulturen in den Blick rückt.<sup>2</sup> Über den Band hinausgehend findet dabei zurzeit allerdings eine Erweiterung der interkulturellen Fragestellung statt: Komplementär zu den russischen und sowjetischen Imaginationen des Anderen werden nun auch die westlichen Filmbilder von Russland und der Sowjetunion in die Dis-

<sup>1</sup> Jurij Lotman / Boris Uspenskij, Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur, in: *Poetica* 9 (1977), S. 1-40.

<sup>2</sup> Zum Begriff der Hybridisierung vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

kussion einbezogen.<sup>3</sup>

HistLit 2010-3-017 / Sabine Hänsen über  
Norris, Stephen M.; Torlone, Zara M. (Hrsg.):  
*Insiders and Outsiders in Russian Cinema*. Bloom-  
ington 2008, in: H-Soz-Kult 08.07.2010.

---

<sup>3</sup>Stephen Hutchings (Hrsg.), *Russia and its Other(s) on Film. Screening Intercultural Dialogue*, Basingstoke 2008.