

Birte Kohtz/Alexander Kraus

Kopfgeburten

Neue Literatur zur Schaffung des neuen Menschen in der Sowjetunion

Staaten müssen sich ihre Untertanen machen, so Katerina Clark und Evgeny Dobrenko. Die besondere Herausforderung, vor der der sowjetische Staat in den ersten Jahrzehnten nach seiner Gründung gestanden habe, liege aber darin, aus vorrevolutionären Untertanen einen völlig neuen Menschen und Sowjetbürger erschaffen zu müssen, gewissermaßen »new subjects out of the old« zu kreieren: »As it were, they needed to put new software into the old machine.«¹ Die Ansprüche waren dabei nicht bescheiden, wie etwa ein Blick in die Anthologie »Die Neue Menschheit« von Boris Groys und Michael Hagemeyer zeigt: Nicht weniger als die Überwindung des Tods stand im Zentrum einer Reihe von Entwürfen an der Grenze zwischen Vision und Wissenschaft, die letztlich auf eine, so Groys, »totale Biomacht« abzielten.² Diesen Utopien konnte nur ein nicht nur intellektuell, sondern auch körperlich völlig erneuerter Mensch entsprechen:

»Der neue Mensch war nicht nur Subjekt hochgespannter Projekte, sondern auch ihr Objekt. Den alten Menschen mit seinen Schwächen und Begrenztheiten sah man nicht imstande, die neue Welt zu bauen, noch wollte man in ihm den würdigen Bewohner des irdischen Paradieses erkennen. Zahlreiche Entwürfe konzentrierten sich darauf, den Menschen durch Erziehung und psychophysiologische Konditionierung zu optimieren oder gar durch eugenische Züchtung einen – so Trockij – »höheren gesellschaftlich-biologischen Typus« zu schaffen, einen »Übermenschen«.³

Die Erschaffung des irdischen Paradieses ließ in der frühen Sowjetunion auf sich warten, die Arbeiten an neuen Menschen jedoch wurden ab den 1920er Jahren aufgenommen und griffen – auch schon vor der Herrschaft Stalins – tief in das Leben des Einzelnen ein. Lange fokussierte sich das Interesse der Forschung auf die mit dem Stalinismus assoziierte brutale physische Gewalt, mit der die Regierung diese Ziele verfolgte, auf jene Machtausübung durch »Säuberungen«, Deportationen, Erschießungen und Hunger, die Jörg Baberowski unter dem Begriff des »roten Terrors« subsumiert hat.⁴ Der Griff des jungen Staats nach Leib und Seele seiner Untertanen erschöpfte sich aber, wie eine ganze Reihe von Neuerscheinungen der letzten Jahre zeigt, nicht in der Androhung von Tod und Deportation. Neben beziehungsweise vor dem Terror stand das Bestreben, den neuen Menschen mit der Hilfe von Experten aus Kunst und Wissenschaft zu formen. An Vorläufer aus dem Zarenreich anknüpfend, zielte es sowohl auf die Sorge um den Körper in Gestalt einer intensiven Auseinandersetzung mit Hygiene und Sexualität als auch auf Bewusstsein und Wahrnehmung. Visuelle Medien wurden als Mittel zu Implementierung der neuen Ziele herangezogen, von Plakaten über das Kino bis hin zu einer Umgestaltung des öffentlichen Raums nach Kriterien der Wahrnehmungsforschung. Im Folgenden werden neuere

1 Katerina Clark/Evgeny Dobrenko/Andrei Artizov u. a., *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917–1953* (Annals of Communism), Yale University Press, New Haven, CT/London 2007, XXX + 545 S., geb., 55,00 \$.

2 Boris Groys, Unsterbliche Körper, in: *ders./Michael Hagemeyer* (Hrsg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005, S. 8–18, hier: S. 13.

3 Michael Hagemeyer, »Unser Körper muss unser Werk sein.« Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts, in: *Groys/ders.*, *Die Neue Menschheit*, S. 19–67, hier: S. 21.

4 Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2003.

Publikationen zu den Biowissenschaften, zur Medizin und Psychiatrie ebenso vorgestellt wie solche zu Film und visueller Kultur. Sie befassen sich mit den bio- wie kulturpolitischen Versuchen, die Utopien von der Schaffung eines »würdigen Bewohner[s] des irdischen Paradieses« unter den praktischen Bedingungen der frühen Sowjetunion in kleine Münze umzusetzen. Zugleich postulieren mehrere dieser Arbeiten, dass Kunst und Wissenschaft nicht unverbunden nebeneinanderstanden, sondern in dem Bestreben, den neuen Menschen zu erziehen, zum Teil symbiotische Verbindungen eingingen, die der frühsowjetischen Gesellschaft eine Art Laborcharakter verliehen und ihren Vertretern entsprechenden Einfluss schenkten. Verschiedene Arbeiten zur Aufwertung der Wissenschaft und der Ausdehnung des Experimentellen in die Gesellschaft hinein stehen im Mittelpunkt des ersten Abschnitts dieses Forschungsberichts, ebenso wie solche zu Diskursen über die Konstitution des Menschen und die bis in die vorrevolutionäre Zeit zurückreichenden Wurzeln beider. Daran anschließend wird erörtert, wie die auf diesen Diskursen fußenden Vorstellungen vom neuen Menschen durch aufklärende, medizinische und hygienische Maßnahmen implementiert werden sollten und welche Gestalt sie dabei annahmen. Der dritte Abschnitt des Texts greift einen gesonderten Aspekt der Experimentalisierung des öffentlichen Raums auf – die Neuerfindung der (Dokumentar-)Filmtechnik in den 1920er Jahren –, ehe anschließend die Grenzen des Films als erzieherisches Medium erörtert werden. Abschließend rücken zwei programmatische Bände zur visuellen Kultur in den Fokus.

I. AUS DEM LABOR IN DIE ÖFFENTLICHKEIT: WISSENSCHAFT ALS PROGRAMM GESELLSCHAFTLICHER REFORM

Im Zuge der Suche nach Wegen zu einer neuen Gesellschaft gelangten in den 1920er Jahren sowohl die Künste als auch die Wissenschaften zu besonderer Bedeutung. Sie verschmolzen dabei, so konstatiert Margarete Vöhringer, zu einem Experimentalsystem. Darüber hinaus postuliert sie, dass die frühe Sowjetunion insgesamt als eine Experimentalkultur aufzufassen sei:

»Als eine Situation, in der sich so verschiedene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens wie die Ökonomie, die Regierung, das Schulwesen und somit auch alle Disziplinen mehr oder weniger spontan neu arrangierten, begleitet von zahlreichen unvorhersehbaren Ereignissen, deren Ausgang von nicht viel mehr als der großen Erfahrung einer neuen Zukunft geprägt war.«⁵

In vielerlei Hinsicht war dabei, wie zu sehen sein wird, vor allem die Situation neu, die es gestattete, bisher nur Gedachtes in die Tat umzusetzen – erkleckliche Teile der Pläne für die neue Welt waren schon vor der Revolution geschrieben.

Vöhringer konzentriert sich in ihrer im Rahmen des Projekts »Die Experimentalisierung des Lebens« am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte entstandenen Untersuchung von Wahrnehmungsexperimenten in den 1920er Jahren auf Symbiosen von Künstlern und Wissenschaftlern beim Griff nach den Wahrnehmungsfähigkeiten des zu formenden Subjekts. Sie gliedert ihre, methodisch auf den Annahmen der praxeologischen Wissenschaftsforschung fußende, Untersuchung in einen Dreischritt von Rückkoppeln, Vernetzen und Pfropfen, wobei auf der ersten Ebene Nikolaj Ladovskijs psychotechnisches Labor für Architektur, auf der zweiten Ebene Vsevolod Pudovkins dokumentarfilmerische Arbeit in Pavlovs physiologischem Labor und auf der dritten Ebene Aleksandr Bogdanovs Experimente zur Bluttransfusion im Mittelpunkt stehen. Gemeinsamer Nen-

⁵ Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Wallstein Verlag, Göttingen 2007, 277 S., kart., 29,90 €, S. 20.

ner der drei Ebenen sind die Versuche der Protagonisten, durch technische Mittel auf die menschliche Psyche zuzugreifen – Psychotechnik anzuwenden. In Ladovskijs Fall bedeutete dies die Untersuchung der menschlichen Raumwahrnehmung durch eigens dafür entwickelte Geräte, die *glazometry* (Augenmeter), und eine Umkehr des Kompositionsprozesses: Da die psychische Wirkung der Raumgestaltung auf den Benutzer im Vordergrund stehen sollte, hatte der sowjetische Architekt der Zukunft seine Entwürfe zunächst im plastischen Modell, dann erst in einer Konstruktionszeichnung auszuführen.⁶ Inwiefern der Anspruch Ladovskijs, die menschliche Psyche im öffentlichen Raum zu beeinflussen, eingelöst werden konnte oder nicht, entzieht sich allerdings, wie auch Vöhringer feststellt, den Untersuchungsmöglichkeiten der Historikerin.⁷ In der Fallstudie zu Pudovkin schildert Vöhringer, vor allem anhand von Arbeiten zu seinem Film »Die Mechanik des Gehirns« (1925), wie die im Dokumentarfilm zu vermittelnde Botschaft sich in seiner künstlerischen Gestalt widerspiegelte. Der Film, der über die zentrale Bedeutung der Reflexe nicht nur für das Verständnis tierischen Verhaltens, sondern auch für die Erziehung des Menschen informieren sollte⁸, suchte zugleich durch seine Schnitt- und Blendentechnik den Betrachter psychotechnisch zu manipulieren.

Die Wurzeln der Aufwertung des Labors als Ort der Erkenntnis und die Begeisterung für die Naturwissenschaften, vor allem die physiologische Erforschung des Menschen, die die Grundlage für die von Vöhringer beschriebene Experimentalkultur bildeten, reichen bis weit vor die Oktoberrevolution zurück. Dem Titel nach verspricht Galina Kichiginas »Imperial Laboratory« davon zu erzählen: Sie behandelt die Entstehung der experimentellen Physiologie und Medizin im Russländischen Reich.⁹ Den Angelpunkt der Untersuchung bildet die Sankt Petersburger Medizinisch-Chirurgische Akademie. Anhand der Biografien Nikolai N. Zinins, Aleksandr P. Borodins, Sergei P. Botkins, Ivan M. Sečenovs und Ilja F. Cyons, die als Laborleiter in den 1850er bis 1860er Jahren die Umstellung der Akademie von der empirischen zur labororientierten Medizin umsetzten und so zugleich die experimentelle Physiologie in Russland etablierten, strukturiert Kichigina ihre Monografie. Sie zeichnet das Bild einer entstehenden Fachdisziplin, die in weitaus engerer Verbindung zu mittel- und westeuropäischer Medizin, Immunologie und Physiologie stand, als bisher angenommen.¹⁰

Dabei widmet sich ein erster Teil des Buchs den Studienaufenthalten der künftigen Physiologen in den Laboren von Berlin, Paris, Wien und Heidelberg, während sich der zweite mit der Tätigkeit der nach Russland zurückgekehrten Wissenschaftler als Professoren und ihrer multiplikatorischen Wirkung befasst. Besondere Bedeutung misst Kichigina Sečenov als Grandseigneur der russländischen Physiologie und Experimentalmedizin bei: Ausführlich behandelt der letzte Teil des Buchs dessen Tätigkeit an der Universität von Novorossijsk sowie seine Arbeiten zur Gas- und Salzanalyse des Bluts. Auch jene reflex-theoretischen und psychologischen Arbeiten finden Berücksichtigung, die zu seinen Lebzeiten eher ignoriert wurden, in den sowjetischen Wissenschaften – für deren materialistische Auffassungen die Reflexe, wie aus der Studie Vöhringers zu sehen, eine wichtige Rolle spielten – aber großen Einfluss erlangen sollten. Indem Kichigina ihre Arbeit entlang der Lebens- und Karrierewege der Wissenschaftler wie auch deren Verbindungen

6 Ebd., S. 51.

7 Ebd., S. 104.

8 Dies war möglich, da beides auf die gleichen Ursachen zurückgeführt wurde: »Die Lehre von den bedingten Reflexen stellt die Grundlage für das materialistische Verständnis des Verhaltens von Tier und Mensch dar«, so eine der eingeblendeten Texttafeln.

9 Galina Kichigina, *The Imperial Laboratory. Experimental Physiology and Clinical Medicine in Post-Crimean Russia* (Clio Medica/The Wellcome Series in the History of Medicine, Bd. 87), Rodopi, Amsterdam/New York 2009, VI + 374 S., geb., 76,00 €.

10 Ebd., S. 10.

untereinander strukturiert, gelingt es ihr, die Etablierung der russländischen Physiologie plausibel zu machen und sie in einem gesamteuropäischen Kontext zu verorten. Die soziale und kulturelle Bedeutung, die die Wissenschaften vom Menschen zu dieser Zeit gewannen, bleibt hingegen in ihrer Analyse weitgehend außen vor. Die Untersuchung eines »imperialen Labors« hat Kichigina mit ihrer Monografie also eher nicht vorgelegt, sehr wohl aber eine solide und durch umfangreiches Detailwissen ansprechende Disziplingeschichte der Labormedizin *in* einem Imperium.

Ganz anders nimmt sich dagegen der Ansatz des von Matthias Schwartz, Wladimir Velminski und Torben Philipp herausgegebenen Sammelbandes »Laien, Lektüren, Laboratorien« aus.¹¹ Im Mittelpunkt stehen hier gerade die Austauschprozesse der »aufstrebenden naturwissenschaftlichen Wissenskultur« mit den Künsten als gesellschaftlicher Instanz. Die Untersuchungszeitspanne der Aufsätze reicht dabei vom Auftreten des Nihilisten Bazarov – in Ivan Sergeevič Turgenevs 1862 erschienenem Roman »Väter und Söhne« – als erstem literarischen Vertreter einer Weltsicht, die den empirischen Wissenschaften die Deutungshoheit über Mensch und Natur zuwies, bis zur Raumfahrt- und Kybernetikbegeisterung der frühen 1960er Jahre.¹² Die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft präsentiert sich dabei als fruchtbar, aber nicht reibungslos; ihre Konfliktlinien werden von den Herausgebern in der theoretisch ambitionierten Einleitung »Bazarovs Erben« anhand der polemischen Kontroverse um Turgenevs Antihelden nachgezeichnet.¹³ Für die Untersuchung des dennoch stattfindenden Austauschs machen die Autoren drei zentrale Ebenen aus: Die erste beruht auf der Frage nach der Weitergabe wissenschaftlichen Wissens an Laien. Es handelt sich dabei aber nicht um ein Sender-Empfängermodell, denn Laien nehmen das gebotene Wissen keineswegs passiv auf. Ihre »Lektüren der Wissenschaft funktionieren nicht nur als reaktives Transportmedium zur Vereinfachung schwieriger Wissensinhalte, sondern verorten und transformieren die neuen Erkenntnisse durch Vereinfachungen, Veranschaulichungen bzw. De- und Rekontextualisierungen.«¹⁴ Folglich, so die auf Michael Hagner gestützte Annahme der Autoren, handele es sich bei der Verlagerung von Wissenschaft in andere Zusammenhänge immer auch schon um Transformationen von Wissen, die auf einer zweiten Ebene ebenfalls zu untersuchen seien. Die dritte Ebene befasst sich mit der Frage, wie umgekehrt auch die Künste die Wissenschaft beeinflussen, inwiefern »ästhetische Produktion selber als experimentelles Laboratorium funktionieren« könne.¹⁵

Die Beiträge des Bandes präsentieren ein reiches Spektrum möglicher Berührungsfelder zwischen Wissenschaft und Kunst, von den Life Sciences und ihrer literarischen Re-

11 Matthias Schwartz/Vladimir Velminski/Torben Philipp (Hrsg.), *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main/Berlin etc. 2008, 475 S., kart., 68,00 €.

12 Die Idee eines »russischen Jahrhunderts« der Wissenschaft zwischen der in der Reformzeit beginnenden Blüte der Naturwissenschaften und ihrer Stagnation in der Breschnewära findet sich in einem weiteren, im gleichen Jahr erschienen Sammelband: Michael D. Gordin/Karl Hall/Alexej Kojevnikov (Hrsg.), *Intelligentsia Science. The Russian Century, 1860–1960* (Osiris, Bd. 23), University of Chicago Press, Chicago 2008, 316 S., brosch., 33,00 \$. Entgegen den Annahmen der älteren Forschung, die russische und vor allem sowjetische Wissenschaft sei die eines Sonderwegs, gekennzeichnet von ideologischer Beeinflussung, hermetischer Abgeschlossenheit nach außen und dem Verschwinden der Intelligenzija nach 1917, nutzt der Sammelband das Konzept der »intelligentsia science«, um zu zeigen, wie die Wissenschaft vor und nach der Revolution von gebildeten Eliten genutzt werden konnte, um sich zu organisieren und fortzubestehen.

13 Matthias Schwartz/Vladimir Velminski/Torben Philipp (Hrsg.), *Bazarovs Erben. Ästhetische Aneignungen von Wissenschaft und Technik in Russland und der Sowjetunion*, in: *dies.*, *Laien, Lektüren, Laboratorien*, S. 9–36.

14 Ebd., S. X.

15 Ebd., S. 19.

zeption in Riccardo Nicolosis Aufsatz zum »Blut der Karamazovs« über die Mathematik als erzählerisches und argumentatives Mittel in Bildender Kunst und Belletristik in den Aufsätzen Mirjam Gollers und Anke Niederbuddes bis hin zu deutlich weniger kanonisierten Formen von Wissenschaft wie Telepathie und Spiritismus.¹⁶ Gleich mehrere Aufsätze widmen sich den psychotechnischen Laboratorien der 1920er Jahre, in denen mit den Mitteln der Architektur und der Filmkunst Experimente zur Erforschung und Steuerung der Wahrnehmung durchgeführt wurden. Hier findet sich am ehesten die von den Herausgebern postulierte Rückkopplung aus den Künsten in die Wissenschaften wieder, während die restlichen Beiträge eher Fragen der Wissenschaftsvermittlung an und der Aneignung durch die in den Künsten tätigen Laien nachgehen.¹⁷

Dies gilt beispielsweise für Velminskis Aufsatz zur literarischen Rezeption und Fortschreibung der telepathischen Experimente Durovs und Kažinskis in den 1920er Jahren: Romanautoren griffen die Experimentalanordnungen und theoretischen Annahmen der Telepathieforschung detailliert auf, um diese dann aber weit über den Stand ihrer Möglichkeiten hinaus fortzuschreiben. Velminski zeigt anhand der Romane »Der Weltbeherrscher« (*Vlastelin mira*) und »Radio-Gehirn« (*Radio-mozg*), in denen gewissenlose Forscher mithilfe imaginierte telepathischer Maschinen das sowjetische Volk zu manipulieren versuchen, wie sich wissenschaftliche Forschungen und gesellschaftliche Ängste in der fantastischen Literatur zu Epistemen verbanden, wurden diese – so Velminski – auch von den sowjetischen Machthabern rezipiert und trugen dazu bei, den öffentlichen Raum zunehmend als einen Ort der Experimentalisierung, als ein Labor zu betrachten.¹⁸

Dass derartige epistemische Brücken zwischen Wissenschaft und Macht in der frühen Sowjetunion Wurzeln aufweisen, die bis weit vor die Revolution zurückreichen, zeigt etwa Torsten Rüttings Aufsatz zu »biologischen Metaphern in Diskursen um die Modernisierung Russlands«:¹⁹ In ihrem Streben nach der Erschaffung einer neuen Welt durch die Erschaffung des neuen Menschen griffen die Bolschewiki auf naturwissenschaftlich geprägte Diskurstraditionen zur (Selbst-)Disziplinierung zu, die über die Reflexforschungen Pavlovs und Sečenovs bis zurück zum Modell eines des wissenschaftsbegeisterten, rationalistischen und seine Triebhaftigkeit sublimierenden neuen Menschen reichten, wie ihn bereits Čerņičevskij in seinem 1863 publizierten Roman »Čto delat'?'« (Was tun?) skizziert hatte. Ein ähnlicher, Russlands »Age of Revolution«²⁰ über 1917 hinweg durchziehender Diskursstrang steht im Mittelpunkt von Daniel Beers konziser Monografie »Renovating Russia. The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity«.²¹ Beer

16 Riccardo Nicolosi, Das Blut der Karamazovs. Vererbung, Experiment und Naturalismus in Dostoevskis letztem Roman, in: *Schwartz/Velminski/Philipp*, Laien, Lektüren, Laboratorien, S. 147–180; Mirjam Goller, Nikolaj Bulgakov und Kotik Letae. Wenn Mathematik (er)zählt, in: ebd., S. 225–265; Anke Niederbuddes, Geometrie als wissenschaftlich-argumentatives Hilfsmittel in den kunsttheoretischen Schriften Pavel Florenskijs, in: ebd., S. 267–296.

17 Ute Holl, Die Bildung des Menschen im Kino-Experiment. Laboratorien, Apparaturen und Dziga Vertovs Kinowahrheit als Medientheorie, in: ebd., S. 299–324; Margarete Vöhringer, Professionalisiertes Laientum: Nikolaj Ladovskis Psychotechnisches Labor für Architektur, in: ebd., S. 325–347; Barbara Wurm, Gastevs Medien. Das Foto-Kino-Labor des CIT, in: ebd., S. 347–390. Da Dziga Vertov und die psychotechnischen Laboratorien noch ausführlich zur Sprache kommen, werden die Aufsätze hier nicht in Länge besprochen.

18 Vladimir Velminski, Krieg der Gedanken. Experimentelle Lesesysteme im Dienste der Telepathie, in: ebd., S. 393–414, hier: S. 413.

19 Torsten Rütting, Disziplin in Körper, Laboratorium und Staat. Biologische Metaphern in Diskursen um die Modernisierung Russlands, in: ebd., S. 39–70.

20 Catriona Kelly/David Shepherd (Hrsg.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881–1940*, Oxford 1998.

21 Daniel Beer, *Renovating Russia. The Human Sciences and the Fate of Liberal Modernity, 1880–1930*, Cornell University Press, Ithaca, NY/London 2008, 248 S., geb., 47,50 \$.

zeichnet hier den Diskurs zur Degeneration als einer biologisierten Leseweise jener Probleme nach, die ihre Träger, die gebildete, nicht adelige Elite des Zarenreichs, beunruhigten: soziale Ungerechtigkeit, staatliche Repression, Industrialisierung und Urbanisierung mit ihren sozialen Kosten und der Beschleunigung, die sie beinhaltete. In Verknüpfung mit neo-lamarckistisch angehauchten Vorstellungen von Vererbung wurden diese Faktoren zu einer sich verselbstständigenden Gefahr, erzeugten sie doch eine in wachsenden Teilen bereits von Geburt an schwächliche, mit einer starken Disposition zur Kriminalität ausgestattete Bevölkerung. Allerdings fand laut Beer das Lombrososche Konzept des »atavistischen«, das heißt auf einer niedrigeren evolutionären Stufe stehenden, geborenen Kriminellen im russländischen Diskurs der Biologisierung von Devianz wenig Fürsprache. Im Vordergrund stand die Vorstellung, dass es sich bei kriminellen Dispositionen um den sozusagen fleischgewordenen Ausdruck gesellschaftlicher Missstände handele, die für Besserungsmaßnahmen zugänglich seien.²² Eben deshalb bot die Degenerationstheorie, so Beers These, gerade den sich als progressiv wahrnehmenden, wissenschaftsgläubigen und reformorientierten Eliten, die anders als im westlicheren Europa von politischer, aber auch wirtschaftlicher Machtausübung weitgehend ausgeschlossen waren, ein Feld der Einflussnahme. Die Vorstellung, dass eine schwächliche oder kriminelle Konstitution Resultat der Lebensumstände des Menschen beziehungsweise der seiner Eltern sei, implizierte einen Zivilisierungsauftrag der aufgeklärten Schichten, den der Degenerationsdiskurs über den revolutionären Bruch hinweg in die frühe Sowjetunion transportierte. Beers Arbeit zeigt, auf welche Wissensressourcen und gedanklichen Traditionen die Bolschewiki in ihrem Bestreben, das menschliche Leben grundlegend zu reformieren, zurückgreifen konnten: Vorstellungen von der Perfektionierbarkeit des Menschen durch zivilisatorische Maßnahmen, die zu seinem Besten auch unter Zwang stattfinden durften, die enge Verbindung von Lebensumständen und Konstitution wie auch eine materialistische Auffassung der Psyche waren keine Erfindungen der jungen Sowjetmacht. Sie teilten sie mit jenen, die gemeinhin als liberale Kraft des Zarenreichs erinnert werden.

Lange Linien ergeben sich auch dort, wo es nicht mehr allein um die Feststellung und Interpretation abweichender oder gar krankhafter psychischer Zustände, sondern um deren Behandlung ging, wie sich anhand von Angela Brintlingers und Ilya Vinitskys Sammelband »Madness and the Mad in Russian Culture« nachvollziehen lässt. In kurzen, dem Band Handbuchcharakter verleihenden Aufsätzen beleuchten die Autoren hier die bisher wenig erforschte Geschichte der Wahrnehmung und des professionellen Umgangs mit psychischen Erkrankungen in Russland von der Regierungszeit Katharinas II. bis zur Gegenwart.²³ Untersuchungsobjekt sind hierbei nicht nur Psychologen, Psychiater und ihre (potenziellen) Patienten, vielmehr ist der dritte Teil des Bandes der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Wahnsinn und Kreativität und somit Diskursen gewidmet, die eher von Künstlern denn von Ärzten dominiert wurden. So schildert Angela Brintlinger das Verhältnis russländischer Psychiater des späten Zarenreichs zu zeitgenössischen Schriftstellern als einen Kampf um die Deutungshoheit über das Phänomen »Wahnsinn/psychische Erkrankung«. Diesen suchten erstere für sich zu entscheiden, indem sie neben der Etablierung wissenschaftlicher Sprechweisen über psychische Erkrankungen eine offensive Historiografisierung des eigenen Fachs betrieben, die Psychiater als Helden der Aufklärung präsentierte.²⁴ Die Bedeutung von Ärzten, so der Psychiater Sergej Korsakov in seinem Lehrbuch »kurs psichiatrii«, besonders der russischen, sei

22 Ebd., insb. S. 129f.

23 Angela Brintlinger/Ilya Vinitsky (Hrsg.), *Madness and the Mad in Russian Culture*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo etc. 2007, X + 331 S., geb., 81,00 \$.

24 Angela Brintlinger, *Writing about Madness. Russian Attitudes towards Psyche and Psychiatry, 1887–1907*, in: *dies./Vinitsky, Madness and the Mad in Russian Culture*, S. 173–191.

»not limited to being healers of disease and guardians of health. Having received both a specialized and general education at state institutions of higher learning, they themselves are spreaders of enlightenment in many corners of our enormous fatherland, thereby returning at least a small portion of their debt.«²⁵

Neben der Selbsttheroisierung suchte die russländische psychiatrische Zunft, Legitimation auch im Vergleich mit den westlichen Kollegen zu erlangen. Die Resultate dieser Vergleiche fielen für die russische Seite durchaus schmeichelhaft aus, spiegeln aber vor allem, so Brintlinger, die zentralen Anliegen russländischer Psychiater in den 1880er und 1890er Jahren: psychisch Kranke nicht nur zu verwahren, sondern sie auch zu heilen, sie als Patienten, nicht als Gefangene zu betrachten. Ein weiteres wichtiges, allerdings von wenig Erfolg gekröntes Bemühen zielte darauf, sich von der staatlichen Macht zu emanzipieren – an die russischen psychiatrischen Institutionen eng angebunden zu sein, gereichte ihnen der eigenen Wahrnehmung nach nicht zum Vorteil.²⁶

Das Bild einer in Opposition zum zaristischen Staat befindlichen und daher im Vergleich zu Westeuropa weniger disziplinierenden denn helfenden Psychiatrie zeichnet insbesondere Irina Sirotkina in ihrem Beitrag zu russischen Strategien zur Behandlung des *shell shock* im Russisch-Japanischen Krieg und im Ersten Weltkrieg. In Abgrenzung zu Catherine Merridale, die auf Parallelen im Umgang russischer und westeuropäischer Ärzte mit diesem Phänomen verwiesen hat²⁷, erklärt Sirotkina jene russischen Ärzte, die mit Unglauben und Härte auf das reagierten, was man heute als posttraumatische Belastungsstörungen der Soldaten bezeichnen würde, zur Minderheit und postuliert einen humanen russischen Sonderweg im Umgang mit Kriegsneurosen. Anders als die Schocktherapien im Westen habe die russische Behandlung des *shell shock* vor allem aus Erholung hinter den Frontlinien, Verbesserung der Ernährung, heißen Bädern und Ähnlichem bestanden.²⁸ Auch hätten Simulantendiskurse im russländischen Kontext lediglich eine untergeordnete Rolle gespielt, nicht zuletzt, da die Mehrheit der Ärzte dem Staat und seinem Krieg ablehnend gegenübergestanden habe. Allerdings ist zu fragen, ob Sirotkinas Bild nicht in allzu freundlichen Farben gemalt ist, räumt sie doch ein, dass auch in Russland Kriegsneurotiker mit Elektroschocks behandelt wurden – jedoch nur in Ausnahmefällen.²⁹

Kenneth Pinnow betont die besondere Aufmerksamkeit, die nach der Revolution der psychischen Konstitution des Individuums als konstitutivem Element der Gesellschaft zukam. Aus den Berichten von mit psychologischen Laien besetzten Untersuchungsausschüssen, die sich im Rahmen der politisch-moralischen Betreuung der Soldaten mit den Ursachen der zahlreichen Freitode zu Beginn der 1920er Jahre befassten, rekonstruiert Pinnow ein von ihm als Volkpsychologie bezeichnetes Mischsystem aus wissenschaftlichen und intuitiven Annahmen über mögliche Gründe für einen Freitod, eine »possible world« des sowjetischen Suizids.³⁰ Eine wichtige Rolle spielte dabei Nervosität (*nervnost*'), ein Bündel von Symptomen, die sämtlich auf einen Mangel an innerer Ausgeglichenheit hingen und als mithilfe körperlicher Erholung heilbar galten. Daneben gab es aber auch das Konzept der transitionsinduzierten Lebensmüdigkeit. Diese betraf vor allem Angehö-

25 Zit. nach: ebd., S. 182.

26 Ebd., S. 177. Zum gespannten Verhältnis von Psychiatern und staatlicher Macht im Zarenreich vgl. auch: Julie V. Brown, *The Professionalization of Russian Psychiatry, 1857–1911*, Dissertation, University of Pennsylvania 1981.

27 Vgl. Catherine Merridale, *The Collective Mind. Trauma and Shell-shock in Twentieth-century Russia*, in: *Journal of Contemporary History* 35, 2000, S. 39–55.

28 Irina Sirotkina, *The Politics of Etiology: Shell Shock in the Russian Army, 1914–1918*, in: *Brintlinger/Vinitsky, Madness and the Mad in Russian Culture*, S. 117–129, hier: S. 122.

29 Ebd., S. 124f.

30 Kenneth Pinnow, *Lives Out of Balance. The Possible World of Soviet Suicide during the 1920s*, in: *Brintlinger/Vinitsky, Madness and the Mad in Russian Culture*, S. 130–149, hier: S. 132.

rige ehemals privilegierter Klassen, die, so die sowjetische Lesart, an der Konstruktion einer neuen Identität in der postrevolutionären Gesellschaft scheiterten. Beide Phänomene galten als umso problematischer, da, so Pinnow, eine labile psychische Verfassung, ähnlich der im Degenerationsdiskurs gepflegten Vorstellungen von »moralischer Ansteckung«, als infektiös aufgefasst wurde und so die Verfassung des Einzelnen zugleich die der gesamten Gruppe betraf. Pinnow kommt zu dem Schluss, dass die »folk psychology« der Rotarmisten ein Vorstellungssystem schuf, das sowohl das Individuum selbst als auch das Kollektiv für die psychische Konstitution des Einzelnen in Verantwortung nahm und dazu genutzt werden sollte, die aus Bürgerkrieg und Transition resultierenden Belastungen unter Kontrolle zu behalten.³¹ Die oben genannten Untersuchungen zeigen, dass die Wurzeln der frühsowjetischen Naturwissenschaften, Psychiatrie und Medizin als inhaltsgebende Instanzen der Vorstellungen davon, wie der neue Mensch zu sein habe und wie man ihn schaffen könne, in vielfacher Hinsicht in die vorrevolutionäre Zeit zurückreichten.

II. NEUE ANSPRÜCHE AN ALTE KÖRPER: GESCHLECHT, SEXUALITÄT, HYGIENE

Entsprechend der seit dem 19. Jahrhundert in Russland etablierten, weitgehend materialistischen Auffassung vom Wesen und Bewusstsein des Menschen scheint, so legt es die Forschung des letzten Jahrzehnts jedenfalls nahe, der Weg zum neuen Sowjetbürger über den Körper geführt zu haben, dem folglich besondere Aufmerksamkeit, Pflege aber auch Disziplinierungsmaßnahmen gewidmet wurden. Hier befand sich der Hebel, mit dem die neue Macht direkt an den zu schaffenden Untertanen ansetzen konnte. Im folgenden Abschnitt stehen daher Arbeiten im Mittelpunkt, die sich mit dem frühsowjetischen Umgang mit Fragen von Geschlecht, Sexualität und Hygiene befassen. Ersteres stellte einen wichtigen Ansatzpunkt dar – der neue Mensch war auch und vor allem neue Frau oder neuer Mann. Obwohl dies vor allem anhand von Resultaten der Forschung zu medizinischen beziehungsweise Hygienesdiskursen und -praktiken erörtert werden wird, lässt sich der geschlechtsspezifische Aspekt auch auf anderen Gebieten (wie Film und Literatur) beobachten. So rückt etwa Lilya Kaganovsky einen neuen Typen der ideologischen wie kulturellen Fantasie des Stalinismus in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung – den des verletzten, von Narben gezeichneten, beschädigten männlichen Körpers, der sich für die Sache der Sowjetunion geopfert habe: »Blind or paralyzed, limping, one-legged, or wearing prostheses – the world of the Stalinist novel and Stalinist film is filled with damaged male bodies.«³² Damit erweitert sie die bisher in der Forschung dominierenden Vorstellungen, die geprägt sind von monumentaler Kraft und Stärke verkörpernder Plastik, den Paraden trainierter Jugendlicher über den Roten Platz und den gemalten gestählten Körpern des Arbeiters aus dem sowjetischen Realismus, um einen gänzlich neuen, paradox anmutenden Typus des neuen Menschen und sozialistischen Helden – um den des Invaliden: einstmals »hyperbolically strong, yet without arms or legs; committed to the cause, yet permanently chained to his bed; visionary, yet blind.«³³ Dass es sich dabei aber keineswegs um konkurrierende, sondern sich ergänzende – literarisch wie visuell vermittelte – Körpervorstellungen handelt, demonstriert Kaganovsky zunächst anhand einer detaillierten Analyse des zu einem Modelltext des sozialistischen Realismus stilisierten autobiografi-

31 Ebd., S. 144f. Vgl. auch: *Kenneth Pinnow*, *Lost to the Collective. Suicide and the Promise of Soviet Socialism, 1921–1929*, Ithaca, NY 2010.

32 *Lilya Kaganovsky*, *How the Soviet Man was Unmade. Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin* (Pitt Series in Russian and East European Studies), University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA 2008, 240 S., kart., 25,95 \$, hier: S. 3.

33 Ebd., S. 4.

schen Romans Nikolaj Ostrovskijs »Wie der Stahl gehärtet wurde.«³⁴ Das ist umso erstaunlicher, als – wie in anderen Nachkriegsgesellschaften auch – die stalinistische Ideologie sich äußerst schwer damit tat, die Präsenz von Kriegsinvaliden in den Großstädten hinzunehmen. Zudem: »Disability from war or labor and invalid status did not secure state benefits but undermined them, leaving the wounded and maimed vulnerable to charges of *tuneiadstvo* – parasitic or idle behavior.«³⁵ Auch die versehrten Körper mussten ihren Beitrag zum Gelingen der sowjetischen Gesellschaft leisten.

Doch körperliche Versehrtheit war nicht die einzige Form der Infragestellung sowjetischer Männlichkeit. So zeigt Kaganovsky im Kapitel »Heterosexual Panic« über die detaillierte und nicht selten überraschende Analyse von Filmen aus den 1930er und 1940er Jahren, deren Protagonisten als Soldaten, Mechaniker, Schmiede, Schweißer und nicht zuletzt Piloten sowjetische Modell-Männlichkeiten par excellence verkörpern, wie diese sich der Anforderung »to occupy the position of virile, heroic, heterosexual masculinity« widersetzen.³⁶ Männlichkeit war als Ideal des neuen Menschen omnipräsent und zugleich kaum realisierbar. Da die entsexualisierten, defeminisierten Frauen in der psychoanalytischen und an der Queer-Theorie orientierten Lesart Kaganovskys lediglich sekundäre Analyseobjekte darstellen, über die Männlichkeit konstruiert oder eben »unmade« wurde, wäre interessant zu sehen, wie sich das gleiche Quellenmaterial mit Blick auf die Konstruktion sowjetischer Weiblichkeit interpretieren ließe.

Aber nicht nur in Bezug auf Versehrt- und Unversehrtheit in Film und Roman gerieten Körpervorstellungen und Geschlechterrollen in Aufruhr – auch die Sexualität der neuen Untertanen erwies sich, aus Sicht frühsowjetischer Publizisten, als dringend der Revision bedürftig – einer Revision, die letztlich recht kurz griff. Die Arbeiten Eric Naimans und Gregory Carletons zu den Diskursen um die »sexuelle Revolution« haben bereits gezeigt, dass es sich, progressiver neuer Gesetzgebung zum Trotz, bei letzterer nur sehr bedingt um eine Befreiung handelte, sondern die Infragestellung von hergebrachten Sexualnormen ein mit Ängsten und Unbehagen behafteter, von scharfen Kontroversen begleiteter Prozess gewesen ist.³⁷ Mit seiner Monografie zu »Bolshevik Sexual Forensics« lenkt Dan Healey das Augenmerk auf jene Spezialisten, die von den zwischen Berührungängsten und dem Bedürfnis nach Progressivität lavierenden Revolutionären als Begleiter durch das Dickicht der sexuellen Revolution erkoren wurden: Psychiater und Ärzte.³⁸ Sein Schwerpunkt liegt somit nicht auf dem Reden über Sexualität, sondern auf den Praktiken, mittels derer revolutionäre Vorstellungen von der Neukonstruktion der Sexualität in der Praxis implementiert wurden. Healeys Graswurzelstudie fußt in der Hauptsache auf zwei Samples von Sexualstraftaten: Das erste beinhaltet 66 Fälle von Sexualverbrechen in Petrograd zwischen 1922 und 1924, ein zweites, aus Sverdlovsk stammendes Sample, dokumentiert 128 Straftaten, die zwischen 1926 und 1928 begangen wurden.

Die untersuchten Strafverfahren drehen sich sowohl um Vergewaltigungen als auch um Geschlechtsverkehr mit Minderjährigen. Eine Aufgabe von Ärzten stellte in diesen Prozessen die Beurteilung der Schuldfähigkeit der Angeklagten dar, öfter noch stand aber die Konstitution des Opfers im Mittelpunkt. Mit der Reform des Sexualstrafrechts von 1922 wurde das Prinzip des Schutzalters abgeschafft und durch die »sexuelle Reife« (*po-*

34 Vgl. dazu auch die frühere Version des Kapitels *Lilya Kaganovsky*, *How the Soviet Man Was (Un)Made*, in: *Slavic Review* 63, 2004, S. 577–596.

35 *Kaganovsky*, *How the Soviet Man was Unmade*, S. 174.

36 Ebd., S. 75.

37 *Eric Naiman*, *Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton, NJ 1997; *Gregory Carleton*, *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, Pittsburgh, PA 2005. Vgl. zu diesem Thema auch die weiter unten besprochene Untersuchung Frances Lee Bernsteins.

38 *Dan Healey*, *Bolshevik Sexual Forensics. Diagnosing Disorder in the Clinic and Courtroom, 1917–1939*, Northern Illinois University Press, DeKalb, IL 2009, X + 252 S., geb., 40,00 \$.

lovaja zrelost‘) ersetzt, die nun bestimmen sollte, wer imstande war, seine Zustimmung zu sexuellen Akten zu erteilen, und wer nicht. Die Notwendigkeit, diese – in jedem Fall individuell zu beurteilende – Grenze zu bestimmen, stellte einen der wesentlichen Zugänge der Ärzte in den Sexualstraßprozess dar und verlieh ihnen im Zarenreich lang entbehrt Legitimation und Autorität, die sich in einem festen Platz im Untersuchungsverfahren manifestierten. Dan Healey gelingt es eindrucksvoll zu zeigen, dass es gerade die Praktiken zur Einschätzung der Opfer von Sexualdelikten waren, die das Versprechen einer freien und gleichberechtigten Sexualität jenseits der hergebrachten Doppelmoral untergruben. Die sexuelle Reife eines Mädchens definierte sich für die ärztlichen Gutachter vorrangig über physiologische Kriterien: Neben dem Einsetzen der Menstruation und dem sonstigen körperlichen Entwicklungsstand wurde vor allem der Verlust der Jungfräulichkeit als ausschlaggebend betrachtet. In Konsequenz spielten gynäkologische Untersuchungen der Opfer, mit dem Ziel, anhand des Zustands des Hymens darüber zu entscheiden, ob Geschlechtsverkehr stattgefunden hatte, eine zentrale Rolle. Dies galt, aus anderen Gründen, ebenso für Vergewaltigungsprozesse: Hier dienten die Untersuchungen dem Nachweis von Gewaltanwendung – die aber in den meisten Fällen nur durch eine frische Verletzung des Hymens als erwiesen galt. Das Resultat dieser Ermittlungs- und Begutachtungstechniken war letztlich eine Aufwertung von Virginität, die die Unterteilung der vergewaltigten Frauen in Opfer erster Klasse (jungfräulich) und zweiter Klasse (sexuell aktiv) nach sich zog.³⁹ Healeys Fazit zur Umsetzung der sexuellen Revolution fällt dementsprechend niederschmetternd aus:

»The libertarian dream of sexual autonomy for women in a socialist society, Kollontai’s aspiration that in the new society women would become desiring sexual agents in their own right (just as men were), was undone by biomedical experts whose science was permeated with cultural fears of feminine sexuality.«⁴⁰

Dass die sexuelle Revolution in Fragen, die nur eine geringe Zahl von Personen betrafen und so weniger bedrohlich erschienen, durchaus befreiende Momente beinhalten konnte, zeigt das letzte Kapitel der Arbeit: Hier postuliert Healey drastische Auswirkungen der sexuellen Revolution auf den medizinischen Umgang mit Intersexuellen, der sich in der frühen Sowjetunion deutlich vom zeitgenössischen Vorgehen im restlichen Europa unterschied. Für die sich in die Arbeit erst auf den zweiten Blick einfügende, aber umso spannendere Untersuchung zog Healey ein knappes Dutzend zwischen 1919 und 1932 in der medizinischen Fachpresse publizierter Fallstudien heran. Bei den vorgestellten Patienten handelte es sich mehrheitlich um intersexuelle Erwachsene, die sich, irritiert oder belastet von ihrer körperlichen Konstitution, an einen Arzt gewandt hatten. Anhand der Analyse dieser Fallstudien zeigt Healey, wie sowjetische Vorstellungen von der zentralen Bedeutung der im sozialen Umfeld verkörperten Rolle eines Menschen die »natürliche« Geschlechtszugehörigkeit in den Hintergrund treten ließen. Resultat waren operative Geschlechtszuweisungen entsprechend dem Selbstbild der Patienten, und im Zweifelsfall entgegen dem anatomischen Geschlecht. In den USA etablierte sich das Interesse am sozialen Geschlecht erst ab den 1950er Jahren – dort allerdings wurden derartige Operationen an Kleinkindern durchgeführt, zumeist ohne die Wünsche der Patienten zu berücksichtigen.⁴¹

Die von Dan Healey aus der Analyse ärztlicher beziehungsweise psychiatrischer Praktiken gezogenen Schlüsse ergänzen in vielerlei Hinsicht die Erkenntnisse, die Frances Lee Bernstein in »Dictatorship of Sex« präsentiert, ihrer ebenso eleganten wie überzeugenden

39 Ebd., S. 100.

40 Ebd., S. 60.

41 Vgl. hierzu: *Ulrike Klöppel*, Die Formierung von gender am »Naturexperiment« Intersexualität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: *NTM. International Journal of History and Ethics of Natural Sciences, Technology and Medicine* 14, 2006, S. 231–240.

Untersuchung frühsowjetischer Kampagnen zur Aufklärung über Sexualität und Gesundheit.⁴² Sie bestätigt einmal mehr, dass der in der älteren Russlandforschung gepflegte Gegensatz zwischen »liberaler« NEP-Zeit⁴³ und den »repressiven«, stalinistischen 1930er Jahren, auch was den Umgang mit Sexualität anbelangt, nicht haltbar ist. Vielmehr untergruben die Wissensbestände, die Mediziner im Bestreben, die neue sowjetische Sexualität zu formen, schufen und in die Öffentlichkeit transportierten, bereits in den 1920er Jahren das Versprechen auf Gleichheit der Geschlechter: Sie fixierten eine hierarchische Rollenverteilung zwischen Mann und Frau, erklärten Sex zum Problem und etablierten ein Ideal der sexlosen sowjetischen Familie. Sie schufen so die Grundlage für die Sexualpolitik der 1930er Jahre, die die liberalen gesetzlichen Errungenschaften der jungen Sowjetmacht rückgängig machte. Die Sexualmedizin und -aufklärung der 1920er Jahre seien folglich, so Bernstein, ähnlich wie Daniel Beer die Überlegungen Laura Engelsteins zur begrenzten Reichweite der foucaultschen Konzepte für Russland relativierend, keineswegs als einflusslos zu betrachten.⁴⁴

Bernstein zeigt, wie im Tierversuch gewonnene Erkenntnisse über die Arbeitsweise der Geschlechtsdrüsen, etwa die Verwandlung eines farbenfrohen, kampflustig krähen Huhns in ein nur mehr bescheiden gackerndes braunes Hühnchen durch eine Eierstocktransplantation, durch Anthropomorphisierung und Analogieschluss dazu genutzt wurden, eine »natürliche Geschlechterdichotomie« zu (re)etablieren. Diese sprach Männern Tatkraft, ausgeprägte sexuelle Triebhaftigkeit, aber auch die Fähigkeit, ihre Triebe zu steuern und zu sublimieren, zu, während Frauen eine insgesamt durch ihre Weiblichkeit geschwächte Konstitution und ein vor allem auf Schwangerschaft ausgerichteter, in seiner Ganzheitlichkeit aber schwerer zu sublimierender Sexualtrieb zugewiesen wurde.⁴⁵ Folgerichtig drehte sich die Aufklärung über den Umgang mit sexuellen Problemen, wie Bernstein auf der Grundlage von entsprechenden Artikeln in populären medizinischen Zeitschriften darlegt, vor allem um vorzeitige Ejakulation und Impotenz. Der männliche Körper, so die Autorin, sei hier zum Ausdrucksort von gesellschaftlicher Beunruhigung und Ängsten geworden.⁴⁶ Sexuelle Probleme von Frauen hingegen, sofern sie überhaupt Erwähnung fanden, schienen nahezu ausschließlich im Themenkomplex »Schwangerschaft« – von Kinderwunsch bis Abtreibung – angesiedelt. Ein hohes Maß an Anschaulichkeit gewinnen diese Geschlechterkonstruktionen und Bilder von Sexualität, aber auch die Strategien der Aufklärer, sie als soziales Wissen zu etablieren, im Kapitel »Envisioning Health«.⁴⁷ In dieser brillanten Analyse von Aufklärungsplakaten zur Gesundheitspflege führt Bernstein kompakt das sowjetmedizinische Universum der Geschlechterverhältnisse vor: fortschrittliche männliche Ärzte versus rückständige weibliche Kurpfuscherinnen, sauberes asexuelles Familienleben versus Gelegenheitssex, der mit der Gefahr einer Syphilisinfektion ein tödliches Risiko beinhaltete, passive »gute« Frauen versus aktive Prostituierte, die alle Verabscheuungswürdigkeiten der NEP – moralische Verrohung, soziale Ungleichheit, Kriminalität – verkörperten.

42 Frances Lee Bernstein, *The Dictatorship of Sex. Lifestyle Advice for the Soviet Masses*, Northern Illinois University Press, DeKalb, IL 2007, XVII + 246 S., geb., 42,00 \$.

43 NEP (*Novaja ekonomičeskaja politika* beziehungsweise Neue Ökonomische Politik): Angesichts der desaströsen Wirtschaftslage ließ die Parteiführung ab 1921 in begrenztem Maße Reprivatisierung und marktwirtschaftlichen Handel zu, um die Versorgung der Bevölkerung zu sichern. Während diese Strategie zumindest zu einer Linderung des Mangels führte, produzierte sie auch erhebliche gesellschaftliche Verwerfungen und Verunsicherungen.

44 Ebd., S. 7. Vgl. Laura Engelstein, *Combined Underdevelopment. Discipline and the Law in Imperial and Soviet Russia*, in: *American Historical Review* 98, 1993, S. 338–353.

45 Ebd., S. 41–72.

46 Ebd., S. 92.

47 Ebd., S. 100–128.

Aufklärungsplakate stellen auch für die Arbeit »The Body Soviet« von Tricia Starks eine wichtige Quelle dar, wobei ihre Sujets auf den ersten Blick unverfänglicher erscheinen: ob Händewaschen, Kinderfüttern oder Hausputz – alltägliche Verrichtungen stehen im Vordergrund. Banal sind diese Themen jedoch allenfalls auf den ersten Blick, so Starks, denn »the cleansed body was not just a building block of the socialist utopia; it became the material manifestation of the revolution's success. Since the state, the nation, and the family would all ›with away‹, it was the population whose transformation would signal the success of revolution.«⁴⁸ Die Verwirklichung des sowjetischen Körpers auf individueller wie kollektiver Ebene sei somit gleichzusetzen mit der Verwirklichung der sozialistischen Utopie.⁴⁹

Starks verfolgt die Arbeit der »Hygienisten«, die sich aus verschiedensten Aktiven von revolutionären Theoretikern bis zu Angehörigen des Volkskommissariats für Gesundheit (*Narkomzdrav*) zusammensetzten, in einem Narrativ der immer enger werdenden Kreise, von der Revolution über den Staat und die Stadt bis hinunter in die Intimsphäre des Heims und der Familie und schließlich des eigenen Körpers. Einführend beschreibt Starks die semiotische Aufladung von Hygiene in der NEP-Zeit: Schmutz und Krankheit wurden mit Devianz und (politischer) Rückständigkeit assoziiert und wurden somit ganz nebenbei auch infektiös. Der nächstkleinere Zirkel befasst sich mit den Bemühungen der Sowjetmacht um eine Institutionalisierung von hygienischer Disziplinierung, die aber letztlich an Ressourcenmangel scheiterte. Nicht imstande, für ein breites Angebot an Beratung und auch nur annähernd umfassende Kontrolle zu sorgen, nahm das *Narkomzdrav* Zuflucht zur Aufklärung mittels Museen, Broschüren und Plakaten, dies dafür allerdings im großen Maßstab, wie zeitgenössische Reiseberichte nahelegen.⁵⁰ Im der Stadt gewidmeten dritten Kapitel schildert Starks die Versuche der Hygieniker zur Organisation der Freizeit: Arbeiterklubs und Tag- oder Übernachtungssanatorien sollten den Arbeitern im städtischen Raum Erholung bieten, zugleich aber zu einem gesundheits- und bewusstseinsfördernden Lebenswandel anhalten und ihre Gäste von unerwünschten Freizeitbeschäftigungen wie etwa Kneipenbesuchen oder Tanzabenden abhalten. Obwohl auch begeisterte Reaktionen der Patienten solcher Einrichtungen überliefert sind, zeugen vor allem die nahezu permanenten Klagen der Arbeiterklubaktivisten über mangelnden Zuspruch von älteren Arbeitern und Frauen sowie über die anhaltende Tanzwut der Jugendlichen davon, dass staatliche Freizeitangebote nur auf beschränktes Interesse stießen.

Die von Healey und Bernstein konstatierte Dialektik zwischen emanzipatorischem Anspruch und repressiver Umsetzung findet sich auch in der von Starks untersuchten Hygienepropaganda wieder, und zwar besonders in Zusammenhang mit Heim und Familie. Die Hygieniker erklärten einerseits häusliche Sauberkeit zum revolutionären Faktor und propagierten andererseits eine möglichst umfassende Delegierung von Hausarbeit und Kinderbetreuung an öffentliche Einrichtungen – die allerdings nicht existierten. Die Verantwortung für die Einhaltung der revolutionären Sauberkeit des Haushalts – tägliches Wischen, regelmäßiges Waschen, gemeinsame warme Mahlzeiten, zweckmäßige Dekoration der Wohnung – blieb, auch in den Aufklärungsmaterialien, den Frauen überantwortet, wie Starks anhand einer Analyse der entsprechenden Propagandaplakate nachweist. Den auf den Plakaten vorgespiegelten Voraussetzungen des hygienischen Lebenswandels sprach die Realität jedoch Hohn: Selbst in Moskau hatte nur ein Teil der Bevölkerung Zugang zu sauberem Trinkwasser, von den auf Plakaten omnipräsenten Wasserhähnen in der Wohnung ganz zu schweigen. Gleiches galt für die Wohnsituation an sich: Die Propagandamaterialien bildeten ein ideales Leben in Zweizimmerwohnungen ab, die *kom-*

48 Tricia Starks, *The Body Soviet. Propaganda, Hygiene and the Body Soviet*, The University of Wisconsin Press, Madison 2008, 313 S., kart., 26,95 \$, hier: S. 4.

49 Ebd., S. 5.

50 Ebd., S. 59.

munalki der revolutionären Realität, Gemeinschaftswohnungen, die sich mehrere Familien teilen mussten, waren in diesen Idyllen nicht vorgesehen.⁵¹ In diesem Spannungsfeld verkehrte sich das Versprechen eines besseren, gesünderen Lebens durch Unterwerfung unter die propagierte Hygienesdisziplin ins Gegenteil: Weibliche Doppelbelastung wurde zementiert und fiel angesichts der gestiegenen Sauberkeitsansprüche härter aus als zuvor.

III. NEUE BEWEGTE BILDER FÜR EINE NEUE GESELLSCHAFT? FILM ALS EXPERIMENT

Wie bereits anhand der eingangs vorgestellten Arbeit Vöhringers diskutiert, spielte der Film für die Entwicklung der frühsowjetischen Experimentalkultur eine wichtige Rolle, besonders in der Wechselbeziehung mit Psychologie und Physiologie. Aber auch über dieses Dispositiv hinaus trug der Film als wichtige Schnittstelle zwischen den Umerziehern und ihren Objekten zum Großversuch »Neuer Mensch« bei – oder sollte es jedenfalls. Dieser Aufgabe des Kinos, neue Realitäten und Vorbilder zur Verfügung zu stellen, entsprach, zumindest bis zur Oktroyierung des sozialistischen Realismus in den 1930er Jahren, die Suche nach neuen Wegen zu deren Konstruktion. Dies betraf besonders den Dokumentarfilm, jenes Medium, das die neue Realität nicht nur dokumentarisch abbilden, sondern zugleich auch mitgestalten sollte. Die neu entwickelten Konzepte und Methoden hatten dabei mit bloßer »Wirklichkeitsdokumentation« nicht viel gemein; »Fakten« bekamen vor wie hinter der Linse eine gänzliche neue Dimension. Als ein Beispiel hierfür kann die Arbeit Dziga Vertovs dienen, sprengte er doch mit seinen Methoden und Theorien die bislang gültigen Grenzen der dokumentarischen Filmpraxis: Bisher habe man die Kamera »vergewaltigt«, da man sie sklavisch dazu gezwungen habe, allein die Arbeit des menschlichen Auges zu kopieren, schrieb er 1923 in »Kinoki – Umsturz«. Das vollkommener »Kino-Auge« (*kino-glaz*, die Kameralinse) dagegen versprach eine eigene Dimension von Raum und Zeit, weshalb es ihm möglich war, »beliebige Punkte des Universums gegenüber [zu stellen,] unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe«. Denn dies, so Vertov weiter, sei sein erklärter Weg zur Schaffung einer »neuen Wahrnehmung der Welt«.⁵² Seine Filmkunst strebte eine radikale Abkehr von der Schauspielerei und jeglicher Form von Inszenierung an – ein in seinem Schaffen niemals ganz realisiertes Ziel –, konfrontierte ihn aber mit dem fraglos unnatürlichen Verhalten seiner Objekte, sobald sie sich der Kameralinse bewusst wurden: »Jeder Versuch, laufende, essende und arbeitende Menschen zu filmen, endet unweigerlich mit einem Mißerfolg«, notierte er 1927 in seinem nur unregelmäßig geführten Tagebuch: »Die Mädchen beginnen, ihre Frisur zu ordnen, die Männer machen Fairbanks- oder Conrad-Veidt-Gesichter.«⁵³ Ziel seines Schaffens war aber, allein über die Montage objektiver Wirklichkeiten Bedeutungen zu produzieren, die wiederum zugleich als Medium der Agitation fungieren sollten. Die wohl bekannteste Realisierung seines Programms gelang ihm mit seinem 1929 entstandenen Film »Der Mann mit der Kamera«, in dem er das Erwachen, die Arbeit und die Freizeitkultur (in) einer idealen sowjetischen Großstadt zeigte und zugleich den Entstehungsprozess des Films in all seinen Etappen von der Suche nach dem idealen Drehort über den Filmdreh, das Schneiden des Materials bis hin zur Vorführung im Kinotheater mit einwebte. Der als Prototyp des poetischen Dokumentarfilms geltende Film, der in Kiew, Odessa und Moskau gedreht wurde, machte Vertov zu einer international anerkannten Persönlichkeit, die nicht nur Sergej M. Eisenstein inspirierte, sondern auch viele

51 Ebd., S. 95–161.

52 *Dziga Vertov*, Schriften zum Film, hrsg. v. *Wolfgang Beilenhoff*, München 1973, S. 11–24, hier: S. 14, 16 und 20 (Hervorhebung im Original).

53 *Dziga Vertov*, Tagebücher/Arbeitshefte, hrsg. v. *Thomas Tode/Alexandra Gramatke*, Konstanz 2000, S. 17.

Jahrzehnte später noch Jean-Luc Godard. Die filmhistorische Engführung auf seinen berühmtesten Film habe jedoch, so Jeremy Hicks, ein simplifizierendes Bild Vertovs zur Folge. Folglich ist Hicks angetreten, um gegen die klischeehafte Limitierung Vertovs auf seine Rolle als »Film-Poet und Verkörperung der russischen Avantgarde« anzuschreiben sowie die vernachlässigte Gesamtschau seines Schaffens in den Blick zu nehmen und es in den Kontext zeitgenössischer Dokumentationstechnik einzupassen.⁵⁴ Selbstredend findet »Der Mann mit der Kamera« auch bei Hicks eine entsprechende Würdigung, wenn er ihn als »investigation of the way we make sense of the visible world« beschreibt, als einen Film über den Film und eine »Verteidigung« des Dokumentarfilms.⁵⁵ Doch gelingt es Hicks in seiner akribischen Analyse, Vertovs frühere Arbeiten für die ersten sowjetischen Wochenschauen (ab 1917 »Kinonedelja« und später »Kinopravda«) sowie frühere Spielfilme und die darin entwickelten Techniken mit journalistischen Modellen der werdenden Sowjetunion rückzukoppeln. In den agitatorischen Wochenschauen suchte Vertov über die Kompilation und das Zusammenschneiden einzelner, ursprünglich nicht miteinander in Verbindung stehender dokumentarischer Aufnahmen, die zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten gedreht wurden, ein Argument der Propaganda zu konstruieren: Die Kamera bannte eben nicht real existierende Ereignisfolgen auf Zelluloid; stattdessen wurden im Dienste der Agitation die Wirklichkeit imitierende Kausalbeziehungen erst im Schneiderraum geschaffen. Doch dies sei eben nicht eine »brillante Innovation eines Genies« gewesen, sondern ein »common place of Soviet journalism«.⁵⁶

Vergleichbar argumentiert auch Elizabeth Astrid Papazian in ihrer Studie »Manufacturing Truth«, in der sie dem Wandel vom kulturellen Pluralismus der frühen 1920er Jahre hin zur Monokultur des sozialistischen Realismus der 1930er Jahre nachspürt. Getragen wurde dieser Entwicklungsprozess von einem durch die sowjetischen Autoritäten geförderten beiderseitigen Verlangen seitens der Kulturschaffenden wie der Rezipienten »to produce and consume ›facts‹ that would contribute and attest to the realization of the plan«.⁵⁷ Für Papazian spielte diese dokumentarische Ästhetik eine entscheidende Rolle in der kulturellen Revolution; dokumentarische Zugänge definierten nicht nur die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft neu, sondern auch die der Künste selbst. Kunst wie Künstler wurden in den Dienst des revolutionären Projekts gestellt und sahen sich mit der Herausforderung konfrontiert, die Relevanz ihrer Existenz angesichts der Revolution herauszustellen. Über dokumentarische Techniken, von Papazian verstanden als Methoden, die Informationen bei maximaler Transparenz und minimaler Autorenpräsenz vermittelten, wurden diese jedoch nicht nur verbreitet, sondern auch gesteuert. Damit wurden sie zu einem wichtigen Werkzeug »for the rewriting of history that was both the product and part of the process of Bolshevik rule«.⁵⁸ Der zukünftige Triumph des Kommunismus wurde über sie gleichzeitig dokumentiert und mittels historischer Fakten als objektive Wahrheit vermittelt. Diesen Standards hatten, so Jeremy Hicks, die Journalisten der neuen Zeit zu folgen – und dies wohl gemerkt bereits ab 1918, wie Papazian anhand des durch Lenin in der »Pravda« formulierten Anforderungsprofils zeigt: Einfach und präzise sollten die Presseartikel sein, Detailversessenheit vermeiden und statt »politischem Lärm« mehr Aufmerksamkeit darauf verwenden, »how the masses of workers and peasants *in fact* build something *new* in their everyday work«. »More *documentation*« wurde explizit ge-

54 *Jeremy Hicks*, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film* (Kino – The Russian Cinema Series), I. B. Tauris, London/New York 2007, 224 S., kart., 17,99 £, hier: S. 136.

55 Ebd., S. 66.

56 Ebd., S. 7 und 8.

57 *Elizabeth Astrid Papazian*, *Manufacturing Truth. The Documentary Moment in Early Soviet Culture*, Northern Illinois University Press, DeKalb, IL 2009, XIII + 282 S., geb., 39,00 \$, hier: S. 6.

58 Ebd., S. 16.

fordert.⁵⁹ Papazian erschließt dem Leser diesen Kosmos des dokumentarischen Moments allerdings nicht über Analysen der Massenkommunikationsmittel, sondern anhand vier detaillierter Fallstudien – zum Avantgarde-Schriftsteller Sergej Tretjakov, zum Dokumentarfilmer Dziga Vertov, zu Maxim Gorki, einem der Begründer des sozialistischen Realismus, sowie zum Satiriker Michail Soščenko: »each was attracted to the possibilities of re-making man offered by the Soviet utopian project; and each theorized the transformation of man through literary/cinematic narrative.« Doch zugleich repräsentierten sie auch, so Papazian, unterschiedliche ideologische und ästhetische Positionen, Annäherungen und Medien. Auf Druck »von oben«, und darin liegt das tragische Moment der vier ausgewählten Repräsentanten, mündeten ihre dokumentarischen Zugänge um das Jahr 1934 in den sozialistischen Realismus.⁶⁰

Die Wirklichkeitswerkstatt Vertovs funktionierte nach Papazian wie folgt: Dieser war stets auf der Suche nach Film-Fakten – auf Zelluloid gebannte Aufnahmen der Wirklichkeit, die es zu organisieren galt. Organisiert wurden sie allerdings nicht nach den Prinzipien einer fiktionalen Geschichte, sondern in einem prozessualen Verlauf: »*history in the making*«. ⁶¹ Um diesen Prozess in seiner ganzen geografischen Tragweite zu erfassen, sah Vertov ein stetig wachsendes (doch niemals verwirklichtes) Netzwerk von Kino-Korrespondenzen innerhalb der kollektivierten Landwirtschaftsbetriebe und den Fabriken vor, das sich zu einem wahren Apparat auswachsen sollte:

»In Vertov's model, the correspondents could contribute to kino-eye filmmaking even without cameras, by engaging in ›reconnaissance‹ of locations and themes. Ideally, the correspondents would obtain cameras, would gradually be trained to use them, and would send their footage to a central depository in Moscow.«⁶²

Damit strebte Vertov nicht nur die Schaffung eines eigenen Archivs an, sondern versuchte eine visuelle Bindung zwischen den Arbeitern und den Filmschaffenden im Sinne einer kollektiven Autorschaft der Wochenschauen herzustellen. Damit nicht genug: Ein solches Archiv sollte eine Form der Geschichtsschreibung ermöglichen, die die traditionelle schriftliche, personenbezogene Geschichte hinter sich lassen sollte. Filmschaffende, Gefilmte und Kinobesucher sollten vor und hinter der Kamera vereint sein und gemeinsam nicht nur an dem sowjetischen Modernisierungsprojekt teilhaben, sondern diese Teilhabe auch dokumentarisch fixieren.⁶³

IV. SCHEITERN: GRENZEN DES FILMS ALS EXPERIMENTELLES ERZIEHUNGSMEDIUM

Der methodische Aufbruch im frühsowjetischen Film entsprach der Bedeutung, die ihm vonseiten der Filmschaffenden wie auch der Sowjetmacht selbst für die Vermittlung von im revolutionären Sinne angemessenen Vorstellungen und Sichtweisen der Realität zugeschrieben wurde. Doch auch wenn, wie zu zeigen ist, das Zentrum der Macht das Medium des Kinos als ein zentrales Element der Schaffung des neuen Menschen begriff, so waren diesem Zugriff doch enge Grenzen gesteckt. Der Blick über die noch heute gefeierte frühsowjetische Filmmontagekunst hinaus, hinein in die Weiten des Unterhaltungskinos, in die Mechanismen von Im- und Export von Spielfilmen, legt diese offen. Die Wertschätzung des Films, aber auch von Erzeugnissen anderer künstlerischer und kultureller Bereiche, lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass die Sorge um diese Schnittstellen von

59 Zit. nach: ebd., S. 7 (Hervorhebung im Original).

60 Ebd., S. 8.

61 Ebd., S. 74 (Hervorhebung im Original).

62 Ebd., S. 77.

63 Ebd., S. 80.

Anbeginn an Chefsache war, wie Katerina Clarks und Evgeny Dobrenkos Buch »Soviet Culture and Power« zeigt. In ihrer Auswahl und Übersetzung von Quellen zur Kulturpolitik in den Jahren 1917 bis 1953 präsentieren Clark und Dobrenko Briefe, Stellungnahmen und Beschlüsse aus dem Umfeld des Zentralkomitees und des Politbüros.⁶⁴ Nach thematischen Zusammenhängen oder Ereignissen geordnet ergeben die Quellen, wie im Titel versprochen, eine Geschichte in Dokumenten, deren roter Faden aus der großen Bedeutung gesponnen ist, die die Partei der Kulturpolitik beimaß, und die sich so von der bisher in der Forschung gepflegten Vorstellung, nur ein kleiner Teil der kulturpolitischen Entscheidungen sei auf höchster Parteiebene gefallen, abhebt: »[T]he opposite was the case: most cultural issues were decided at the highest levels and not principally on the level of the Central Committee, but actually on the higher level of the Politburo.«⁶⁵

Die Quellensammlung vermittelt einen lebhaften Eindruck von den Verhandlungen, die innerhalb der sowjetischen Führungsspitze, aber auch zwischen dieser und den Kunstschaffenden darüber geführt wurden, welche Rolle Künstler und Intellektuelle in der Sowjetunion zu spielen, welchen Beitrag sie zur Schaffung des neuen Menschen zu leisten hatten. Sie zeigen auch, bis in welches Detail höchste Parteigremien, vor allem das Politbüro, in die kulturelle Sphäre eingriffen, sei es mit Einzelfallentscheidungen über die Auf-führung von Theaterstücken⁶⁶ oder durch die Zensur einzelner Texte in Zeitschriften.⁶⁷ Bei dem von Clark und Dobrenko vorgelegten Band handelt es sich um die Übersetzung einer Auswahl von Quellen aus einem wesentlich umfangreicheren, von Andrej Artizov und Oleg Naumov herausgegebenen Editionsband zum Verhältnis von Sowjetmacht und künstlerischer Intelligenzija. Das zentrale Auswahlkriterium stellte dabei die Prominenz der an den überlieferten Vorgängen Beteiligten dar: Berücksichtigt wurden neben den Dokumenten von oder für Stalin vor allem solche, die sich mit den prominentesten – auch einer nicht auf russländische oder sowjetische Geschichte spezialisierten Leserschaft bekannten – Protagonisten befassen, wie etwa Maxim Gorki oder Michail Bulgakow. Aufgrund dieser Verengung erscheint der Band, wie es erklärtermaßen der Intention Clarks und Dobrenkos entspricht, vor allem für die universitäre Lehre von Interesse. Die Kontextualisierung der ausgewählten Quellen durch Einführungen zu den verschiedenen Phasen stalinistischer Kulturpolitik und durch Kommentare zu einzelnen Quellen oder Quellengruppen stellt eine weitere nützliche Hilfestellung zu ihrem Verständnis auch für Nicht-experten dar.

Nach der politischen Funktion des Kinos im Besonderen fragte bereits die 1979 von Richard Taylor vorgelegte Pionierstudie »The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929«, die nun – fast 30 Jahre später – eine unüberarbeitete Neuauflage erfahren hat. Taylor, der noch zahlreiche weitere, teils grundlegende Arbeiten zum sowjetischen Kino publiziert hat⁶⁸, arbeitet sich dabei chronologisch von der Vorgeschichte über die sukzessive erfolgte Neu- und Reorganisation der Kinostrukturen von der Phase der Nationalisierung 1919, der Gründung von »Goskino« 1922 und »Sovkino« 1924 bis zur völligen Machtübernahme durch die Partei mit dem ersten Fünfjahresplan vor, eine Zeit, die durch Vance Kepley Jr. einmal als »The First *Perestroika*« charakterisiert wurde.⁶⁹ Lag mit Beginn des Bürgerkriegs 1917 die vorhandene Infrastruktur für die folgenden Jahre noch völlig am Boden,

64 Clark/Dobrenko/Artizov u. a., *Soviet Culture and Power*.

65 Ebd., S. XI.

66 Ebd., S. 94–98.

67 Ebd., S. 119–122.

68 Ian Christie/Richard Taylor (Hrsg.), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, New York 2005 (zuerst 1991); *dies.* (Hrsg.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*, London 1994 (zuerst 1988).

69 Vance Kepley Jr., *The First Perestroika. Soviet Cinema under the First Five-Year Plan*, in: *Cinema Journal* 35, 1996, H. 4, S. 31–53.

sollte es auch nach den anschließenden bürokratischen Umstrukturierungen nicht gelingen, den Nerv der Zeit und den Geschmack des Publikums zu treffen, das weiter seiner Vorliebe für US-amerikanische Komödien frönte. Auf die Frage, warum der propagandistische Effekt so marginal blieb, vermag Taylor mit seinem Zugang allerdings keine Antwort zu liefern. Dass sein Buch zudem programmatisch überholt ist, zeigen schon die eröffnenden Zeilen: »Much has been written about Soviet literature and its political significance in the years immediately following the October Revolution, but little has been written about the political significance of the cinema.«⁷⁰

Eine ganze Reihe von Neuerscheinungen der letzten Jahre, die sich mit der Frage befassen, welche Rolle dem Kino für die Errichtung einer neuen Welt und als Vorbild des neuen Menschen zugesprochen wurde, aber auch, mit welchen Zwängen und Beschränkungen es sich dabei konfrontiert sah, strafen diese Beschreibung des Forschungsstands mittlerweile Lügen. Dies gilt etwa für Birgit Beumers »A History of Russian Cinema«. Bei dem anschaulich verfassten Buch der renommierten Filmhistorikerin und Herausgeberin der Zeitschrift »Studies in Russian & Soviet Cinema« handelt es sich um die erste Gesamtdarstellung des russischen Films; sie gibt anhand fiktionaler Filme – Dokumentationen und Animationen streift sie nur cursorisch – einen chronologischen Überblick über hundert Jahre russischer Filmgeschichte. Dabei fokussiert Beumers in jedem Kapitel insbesondere auf solche Filme, »that have made an important contribution to cinematic or cultural history«⁷¹, ohne jedoch unbekanntere Filme zu vernachlässigen. Jedem Kapitel steht eine ebenso dichte wie informative geschichtliche und kulturelle Kontextualisierung voran. Für die 1920er Jahre betont Beumers die Notwendigkeit, zwischen den beiden zentralen Kategorien »experiment« und »entertainment« zu unterscheiden.⁷² Zwar erreichten die Wochenschauen über Film-Züge und Boote durchaus auch die Bevölkerung auf dem Land, doch sahen sich die nachrevolutionären Filmschaffenden mit einem weitreichenden Mangel an Material – angefangen mit Filmrollen bis hin zu Projektoren – konfrontiert. In der Konsequenz mussten Unterhaltungsfilme importiert werden, denn die eigene Filmproduktion blieb eher überschaubar. 1918 erschienen gerade einmal acht Filme, im Jahr darauf immerhin 57, während die Zahlen für die nächsten Jahre wieder einbrachen: 29 – 1920, zwölf – 1921, 16 – 1922 und 28 – 1923, ehe die Produktion sich Ende der 1920er Jahre auf mehr als hundert Spielfilme jährlich einpendelte.⁷³ Als problematisch erwiesen sich aber nicht nur materielle Einschränkungen, sondern ebenso die Vorlieben des Publikums, die sich mit denen der Filmschaffenden nicht deckten. Besonders die in den Jahren nach dem Bürgerkrieg grassierende »Amerikanitis« (*amerikanščina*) war der Obrigkeit ein Dorn im Auge, auch wenn den führenden Köpfen der 1922 gegründeten »Sovkino« die finanzielle Abhängigkeit von den ertragreichen Fremdproduktionen durchaus bewusst war. Eigene, sowohl populäre und somit finanziell erfolgreiche als auch künstlerischen und ideologischen Ansprüchen genügende Filme zu produzieren, die zugleich als Waffe der Partei bei der Organisation der Massen fungieren sollten, war erklärtes, doch selten erreichtes Ziel. Die Krux dieses utopischen Anforderungsprofils hat Peter Kenez einmal wie folgt auf den Punkt gebracht: »From this it seems clear that the demand for films accessible to the millions was not accompanied by a license to make films that millions would actually want to see.«⁷⁴

70 Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge University Press, Cambridge/London etc. 2008, XVI + 214 S., kart., 22,99 £, hier: S. IX.

71 Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, Berg Publishers, Oxford/New York 2008, VIII + 328 336 S., kart., 16,99 £, hier: S. 1.

72 Ebd., S. 39.

73 Vgl. die Tabelle ebd., S. 41.

74 Peter Kenez, *The Cultural Revolution in Cinema*, in: *Slavic Review* 47, 1988, S. 414–433, hier: S. 419.

Aber wie sollte sich die Inszenierung des neuen Menschen auch erfolgreich vermitteln lassen? Die ›Helden der Zeit‹ – die Arbeiter – schienen an Filmen über sich selbst wenig Interesse zu haben, strömten vielmehr nur dann in die Vorführungssäle, wenn die der bourgeois Klasse zugehörigen etablierten westlichen Filmschauspieler auf der Leinwand erschienen und Möglichkeiten zur Identifikation anboten. Nicht umsonst forcierte die Avantgarde der frühsowjetischen Filmschaffenden ihre Kampagnen gegen Unterhaltungsfilm und laborierte mithilfe der Techniken der Dokumentation und der Montage an der Realisierung der scheinbar perfekten Realität. Dies sollte sich in den 1930er Jahren radikal ändern – und zwar wie im Dokumentarfilm, wie Beumers zeigt, infolge der Direktiven ›von oben‹: Der sozialistische Realismus wurde auch der Filmbranche als Leitmotiv mehr als nur nahegelegt. Boris Šumjackij, Generaldirektor von ›Sojuskino‹, forderte von seinen Filmschaffenden, Märchen zu kreieren, die in der sowjetischen Realität verankert waren: »of workers achieving their dreams, since the main principle of happiness according to Soviet ideology lay in hard physical labor (which is therefore choreographed and executed in light, ballet-like movements).«⁷⁵ Musicals und historische Dramen sollten als neue, optimistische und positive Emotionen weckende Genres die als zu komplex erachteten Montageexperimente Eisensteins und anderer ersetzen. Fast zeitgleich mit dieser Forderung erreichten die Fangarme der Säuberungswellen auch die Filmindustrie: »The Purges affected studio heads, artists, consultants, technicians – especially those with foreign connections, who were seen as potential enemies of the people.«⁷⁶

Eine Aussage, die Jamie Miller jedoch in seiner neuesten Studie ›Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin‹ deutlich, wenn auch zynisch, relativiert: So habe die erste Welle der ›Säuberungen‹ (1929–1936) zwar durchaus vereinzelte Verhaftungen und Erschießungen zur Folge gehabt, sei jedoch im Vergleich zu dem, was noch kommen sollte, »a mere recycling of specialists« gewesen – zudem mit einem doch überschaubaren ›Erfolg‹. Dieser habe sich – aus der Perspektive der Parteispitze – erst in der zweiten Säuberungswelle (1936–1938) eingestellt, der Šumjackij selbst zum Opfer fiel.⁷⁷ Auch die Zensur verfolgte über die betreffende Zeitperiode hinweg keine einheitliche Linie, sondern tastete sich getreu des durch Miller wiederholt konstatierten ›Bolshevik Defensive Thinking‹ an ein immer ausdifferenzierteres System der Überprüfung und Kontrolle heran. Innerhalb dieses Systems fungierte Stalin persönlich als inoffizieller Chefzensor, der sich nach den nächtlichen Sitzungen des Politbüros in einem eigens eingerichteten Kinosaal im Kreml mit Privatvorführungen der neuesten Filme vergnügte. Allerdings: »the significance of these viewings went far beyond Stalin's wish to be entertained after work. They became a central part of the Soviet system for the control of film output.«⁷⁸ Auch Jamie Miller interessiert sich nicht für die Filme selbst, sondern für deren politikhistorische Kontexte. Es ist sein erklärtes Anliegen, dezidiert eine Kinogeschichte ›von oben‹ (beziehungsweise ›der Mitte‹) zu schreiben, die den Prozess der zunehmenden Bürokratisierung und Zentralisierung sowie die dazu parallel laufende kreative Beschneidung über die verantwortlichen Institutionen und Köpfe hinweg beschreibt und damit ein weiteres Mal zeigt, wie bewusst die sowjetische Führung hier Einfluss zu nehmen suchte.

Die von Miller beschriebene Abkehr vom künstlerischen Neuanfang der 1920er Jahre steht auch im Zentrum zweier weiterer aktueller Publikationen, die die stalinistische Filmära mittels neuer Zugänge erschließen. Der bereits genannte Evgeny Dobrenko, Pro-

75 Beumers, *A History of Russian Cinema*, S. 81.

76 Ebd., S. 99.

77 Jamie Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin* (Kino – The Russian Cinema Series), I. B. Tauris, London/New York 2010, 240 S., kart., 16,99 £, hier: S. 89. Einzelne Kapitel sind zuvor auch in leicht veränderter Form als Aufsätze erschienen, vgl. *ders.*, *The Purges of Soviet Cinema, 1929–38*, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1, 2007, S. 5–26.

78 Miller, *Soviet Cinema*, S. 63.

fessor am »Department of Russian and Slavonic Studies« an der Universität Sheffield, erkennt in den Filmen dieser Jahre die Absicht, die Vergangenheit in ein Museum umzuwandeln: »The Soviet museum of history is a kind of metaphor for those transformations which the past underwent in the process of de-realisation in Soviet ideological doctrine.«⁷⁹ Dementsprechend steht in seinem neuen Buch »Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution« die Rolle der Filmkunst als Institution für die Produktion von Geschichte im Zentrum der Untersuchung. Wie wurden die stalinistische Gegenwart und Gegenwartserfahrung in Geschichte überführt; anhand welcher Mechanismen erfolgte dieser Transfer? Die Filmkunst der Stalinära wird durch Dobrenko demnach weniger als Kunstform denn als »politisch-ästhetisches Projekt« verstanden, das wiederum das revolutionäre Projekt erst zu seiner Vollendung gebracht habe. Durch den, zumindest dem Anspruch nach, real gewordenen Sozialismus sei die Revolution an ihrem Ende angelangt und könne historisiert – und eben nicht erinnert – werden. Das Museum vermag, so Dobrenko weiter, zeitgleich das Vergangene auszustellen wie es zu zerstören, da der Zerstörungsprozess selbst ausgestellt werde: »Stalinist culture destroys the Revolution via its exhibiting and reworking.«⁸⁰ Damit knüpft Dobrenko fast nahtlos an seine ein Jahr zuvor publizierte Monografie »Political Economy of Socialist Realism« an, in der er die These vertritt, dass nicht der Sozialismus den sozialistischen Realismus schuf, um die sowjetische Realität zu verschönern, sondern umgekehrt der sozialistische Realismus den Sozialismus erst verwirklicht habe, indem er diesem eine greifbare, materielle Form gab.⁸¹ Für das Nachfolgewerk ließe sich das wie folgt übersetzen: Wenn sich der Sozialismus irgendwo verwirklicht sah, dann allein in seiner kulturellen Produktion. Allerdings erscheint in »Museum of the Revolution« Dobrenkos Argumentationsweise etwas dünn. Die meisten Historikerinnen und Historiker wird keineswegs verblüffen, dass ein Film wie »Aleksandr Nevskij« deutlich mehr über die Stalinära verrät als über die geschichtliche Epoche, die er thematisiert.⁸² In sechs Kapiteln (das russische Original wartet mit drei zusätzlichen auf), die sich beispielsweise mit filmischen Herrscherbiografien, Adaptionen von russischen literarischen Klassikern oder einem Vergleich dreier Versionen von Gorkis »Die Mutter« auseinandersetzen, weist Dobrenko schließlich nach, dass sich der Stalinismus nicht einfach nur der Geschichte bedient habe: »History proves to be precisely the basis of the legitimacy of Stalinism, and the adjustment of ›historical images‹ to fit their ›historical prototypes‹ becomes almost the main occupation of historicising writing.«⁸³

Den Folgen des oben beschriebenen Umbruchs der 1930er Jahre für das Kino hat Hicks in einem kurzen Beitrag innerhalb eines Sammelbandes zu »Russia and its Other(s) on Film« einen interessanten Aspekt aus einer gänzlich anderen Perspektive hinzugefügt. Er hat sich mit der internationalen Rezeptionsgeschichte des sowjetischen Tonfilms in den 1930er Jahren befasst, die in der Regel als eine Verfallsgeschichte erzählt werde – so ein Beispiel von vielen: »British film historian Ian Christie has characterized the transition to sound in the Soviet Union as a shift from an ›internationalist‹ cinema to a ›domestic mass medium‹«. Mit dem Aufkommen des Tonfilms in der Sowjetunion hätten sowjetische Filme ihre ästhetische Vorreiterrolle eingebüßt und infolgedessen das internationale Publikum das Interesse an diesen verloren. Damit habe sich die dunkle Warnung der

79 *Evgeny Dobrenko*, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, 320 S., geb., 70,00 £, hier: S. 11.

80 Ebd., S. 8.

81 *Evgeny Dobrenko*, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven, CT/London 2007. Zu den Komplikationen dieses Form-Annehmens vgl. *Susan E. Reid*, *Socialist Realism in the Stalinist Terror. The Industry of Socialist Realism Art Exhibition, 1935–41*, in: *Russian Review* 60, 2001, S. 153–184.

82 *Dobrenko*, *Stalinist Cinema and the Production of History*, S. 4.

83 Ebd., S. 19.

Stummfilmgrößen Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin und Grigori Alexandrov aus ihrer 1928 publizierte »Aussage über die Zukunft des Tonfilms« bewahrt, in der sie mutmaßten »that talkies will result in the end of ›the international nature of cinema‹ with film ›imprisoned within national markets‹.«⁸⁴ Sie fürchteten um die etablierten Techniken der Montage, »which has led cinema to a position of such great influence«. Der Tonfilm komme in Begleitung einer »loss of innocence and purity of the initial concept of cinema's new textural possibilities« daher und drohe, die Kultur der Montage zu zerstören, denn jedes Mehr an Ton innerhalb der Montagefragmente könne allein eine ermüdende Wirkung erzielen und die jeweilige Bedeutung verschleiern. Allerdings sahen sie, anders als von Hicks angenommen, durchaus Möglichkeiten, wie die neuen Elemente des Tonfilms integriert werden könnten. Wenn diese Beachtung fänden, werde der Tonfilm eben »not be imprisoned within national markets [...] but will provide an even greater opportunity than before of speeding the idea contained in a film throughout the whole globe, preserving its worldwide viability.«⁸⁵ Hicks gelingt es gleichwohl anhand einer exemplarischen Rezeptionsanalyse zweier früherer sowjetischer Tonfilme in den Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritannien, die bisherigen Deutungen der Forschung als eine Simplifizierung zu demaskieren: Wenn auch der stilistische Wandel durchaus kritisch beäugt und kommentiert wurde, so sprechen die teils hymnischen Rezensionen in den Zeitungen sowie die großen Besucherzahlen der amerikanischen und britischen Kinotheatersäle eine andere Sprache. Stellt Hicks mit seiner auf die Rezeption der Filmexporte fokussierenden Analyse demnach etablierte Deutungen infrage, so eröffnet Yuri Tsivians Untersuchung der den Filmim- und -export begleitenden Praktiken ungeahnte Einblicke in die Wirkfelder sowjetischer Ideologie: Unter seinem titelgebenden Begriff des »reediting« (*peremontaž*) verstand man in den 1920er Jahren »the reworking of a film to suit it to a country other than that of its origin«. Dazu zählten veränderte Titel und Umbenennungen zentraler Charaktere genauso wie das Ergänzen des bisherigen Filmmaterials um neue Szenen oder veränderte Enden. Diese Praktiken begannen offensichtlich als Antwort auf die desaströse Lage der eigenen Filmproduktion zu Anfang des Bürgerkriegs und die gleichzeitige Krise des Imports, als man – so beispielsweise auch Lev Kulešov – vorrevolutionäre Filme an die Zeitumstände anzupassen begann.⁸⁶ Im Laufe der 1920er Jahre

84 *Jeremy Hicks*, *Lost in Translation? Early Soviet Sound Film Abroad*, in: *Stephen Hutchings* (Hrsg.), *Russia and its Other(s) on Film. Screening Intercultural Dialogue* (Studies in Central and Eastern Europe), Palgrave Macmillan, Houndmills 2008, 256 S., geb., 61,00 £, S. 113–129, hier: S. 113. Nach Stephen Hutchings ist der interkulturelle Dialog dem Kino inhärent. Dies gelte insbesondere für die russische Filmtradition: »Film was born at the very time when imperial Russia was struggling to articulate a national identity independent of the European civilization on which it had been hitherto reliant for ideological and artistic inspiration« (S. 9). Gleichgewichtet fragen die Beitragenden des durchweg anregenden Sammelbandes zunächst danach, wie innerhalb Russlands »the Other« repräsentiert wurde, ehe im zweiten Teil die umgekehrte Perspektive verfolgt wird.

85 *Sergei Eisenstein/Vsevolod Pudovkin/Grigori Alexandrov*, *Statement on Sound* [Source: S. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Aleksandrov, »Zayavka«, *Zhizn' iskusstva*, 5 August 1928, S. 4–5.], in: *Christie/Taylor*, *Inside the Film Factory*, S. 234f. (Hervorhebung nicht im Original). Vielleicht lässt sich das durch Hicks übersehene *not* als Palindrom lesen: *Ton an?* Dies gilt jedenfalls, möchte man auf ein weiteres Feld experimenteller Kultur der Revolutionsära verweisen, zu dem in den letzten Jahren eine Reihe von Arbeiten erschienen sind: der Musik. So vergleicht etwa Wolfgang Mende in seiner umfangreichen Studie die Diskurse und Konzepte von sowjetischer Musikmoderne und linker Kunstfront und versucht auf diese Weise, die Musik innerhalb des früh-sowjetischen Transformationsprojekts zu verorten. *Wolfgang Mende*, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar etc. 2009, 644 S., geb., 79,90 €.

86 *Yuri Tsivian*, *The Wise and Wicked Game. Reediting, Foreignness, and Soviet Film Culture of the Twenties*, in: *Stephen M. Norris/Zara M. Torlone* (Hrsg.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, IN 2008, 200 S., kart., 21,95 \$, S. 23–47, hier:

entwickelten sich dann sowohl für den Import als auch für den Export eigenständige Institutionen innerhalb der Filmindustrie, deren Abläufe Tsivian anhand von Briefwechseln und Sitzungsprotokollen an einzelnen Beispielen minutiös nachzeichnet. Nicht wenige Kuriosa treten so zutage, so beispielsweise, wenn mit Blick auf den englischen Markt besondere Rücksicht auf die dort wirkenden kirchlichen Zensurbehörden genommen wurde: Bei Grigorij M. Kozincevs und Leonid S. Traubergs Film »S.W.D. – Der Bund der großen Tat« aus dem Jahr 1927, dessen dramaturgisches Filmende von der heimischen Filmkritik in höchsten Tönen gelobt wurde, musste die finale Erschießungsszene, die in einer Kirche erfolgte, aus dem Film geschnitten, der tragische Filmtod des Helden durch ein Happy End ersetzt werden. Noch unklar sei jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt, so Tsivian, »if the decisions taken by Export-Import Divisions were based on any kind of market research or rather received ideas or maybe on personal taste developed while watching Western films?«⁸⁷

Die jüngeren Arbeiten zum sowjetischen Film zeigen, dass diesem einerseits als Kontaktmöglichkeit und als erzieherisches Mittel große Bedeutung für die Erschaffung des neuen Menschen zugeschrieben wurde – und legen andererseits nahe, dass diese Schnittstelle nicht so arbeitete, wie es Filmemacher und Sowjetmacht erhofften, besonders was die experimentelle Phase der 1920er Jahre anging. Die neuen, experimentellen Präsentationsformen stießen auf wenig Gegenliebe, während aus ökonomischen Gründen vorrevolutionäre und kapitalistische filmische Ausdrucksformen mitgeschleppt wurden und beim Publikum mehr Anklang fanden.⁸⁸

V. EXKURS: RUSSISCHE/SOWJETISCHE GESCHICHTE ALS *VISUAL HISTORY*

Auf methodische Probleme der Auseinandersetzung mit dem Visuellen, aber auch auf deren Potenzial, verweisen zwei Neuerscheinungen, die sich über den Film hinaus mit der

S. 30. Innerhalb des Sammelbandes, der anhand von neun Fallstudien in (lückenhafter) chronologischer Reihung das Funktionieren des Dazugehörens und Praktiken der Ausgrenzung untersucht, rücken dagegen zumeist Inklusions- und Exklusionsmechanismen in den Vordergrund, so bei Emma Widdis anhand einer Analyse der in Aleksandr Medvekins Film »Das Glück« getragenen Kleidung (S. 48–67). Joan Neuberger wiederum untersucht die Präsentation von Ausländern in Eisensteins »Ivan der Schreckliche«: »Caricatured, parodied, ridiculed and dehumanized, sexually ambiguous, demonic, and animal-like, the foreigners in *Ivan the Terrible* would seem to be the quintessential ›other‹« (S. 81–95, hier: S. 81).

87 Ebd., S. 28.

88 Eine Volte ganz anderer Art, doch nichtsdestotrotz im Kontext des sowjetischen Kinos, steht im Zentrum der medientheoretischen Dissertation Anke Hennigs: Sie widmet sich dem Aufstieg der Kinodramaturgie, unter der keineswegs die Dramaturgie des Films zu verstehen ist. Vielmehr handelt es sich bei dieser um die in den 1930er Jahren zwischenzeitlich zur zentralen Instanz innerhalb des Kinosektors aufgestiegene Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens. Schenkte schon die Avantgarde des sowjetischen Kinos dem Drehbuch besondere Beachtung, wandelte sich das »Produktionsszenarium« in den 1930er Jahren zu einem veritablen literarischen Kunstwerk und trat damit in Konkurrenz zum Regisseur. Der Szenarist stieg in den Rang eines Schriftstellers auf, das Drehbuch ergänzte das bisherige Triumvirat literarischer Gattungen – Epik, Lyrik und Dramatik. Laut Hennig erfolgte der Aufstieg der Kinodramaturgie im Kontext eines »kunsthistorischen Minderwertigkeitskomplexes« des Films: »Der totale Verfall des Stummfilmmediums hat schockartig zu Bewusstsein gebracht, dass der Film nicht nur im kunsthistorischen Prozess entstanden ist, sondern auch nur eine kurze Zeit in ihm aktuell bleibt.« Das geschichtslose Medium des Films fand sich mit der Herausforderung konfrontiert, sich in die Geschichte der Künste einzuschreiben. *Anke Hennig*, Sowjetische Kinodramaturgie. Konfliktlinien zwischen Literatur und Film in der Sowjetunion der dreißiger Jahre, Verlag Vorwerk 8, Berlin 2010, 392 S., kart., 24,00 €, hier: S. 15.

visuellen Kultur Russlands befassen. Während die erste für die russische wie sowjetische Geschichte die These einer visuellen Kontinuität aufgreift, versucht sich die zweite an einer neuen geschichtswissenschaftlichen Gattung: der visuellen Geschichtserzählung.

Valerie Kivelson und Joan Neuberger haben 2008 auf die viel beschworene, doch im Vagen und Unkonkreten bleibende »Wichtigkeit des Visuellen in der Russischen Geschichte und Kultur« verwiesen⁸⁹ und sich mit »Picturing Russia« der Suche nach einer diesbezüglichen »kulturellen Einzigartigkeit« verschrieben. In 49 kurzen Streifzügen durch die »visuelle Kultur« Russlands versuchen die Autorinnen und Autoren, deren Liste sich als das Who's who der amerikanischen Russlandforschung lesen lässt, sich dieser nicht nur anzunähern, sondern sie wirklich zu erschließen: Der Band entfaltet ein veritables Panoptikum der russischen Bildkultur, in dem neben den überwiegend bildlichen Quellen sowohl materielle Objekte wie Banknoten, Kartenmaterial oder Ladenschilder als auch architektonische Schöpfungen Platz finden – von Kathedralen über Denkmäler bis hin zur Moskauer Metro. Neben Abhandlungen zur Ikonenmalerei, dem Historienbild und Herrscherporträt finden auch der populäre Volksbilderbogen, nicht zu vergessen Fotografien und Filme als jüngste berücksichtigte Bildmedien, in prägnanten Essays Aufmerksamkeit. Es ist das Ziel der Herausgeberinnen, über die Arbeit mit Bildquellen neues Wissen zu erschließen sowie Russland durch seine »visual media« zu entdecken. Wenngleich sie freimütig einräumen, dass es für eine solche Aufgabe einer umfassenden vergleichenden Studie bedürfe, deuten Kivelson und Neuberger die tausendjährige russische Tradition »to turn to the visual in order to summon a new reality into being, [...] to use the experience of viewing as an engine of historical or eschatological transformation« als einen womöglich tatsächlich spezifischen *way of viewing*.⁹⁰ Damit strukturieren die Herausgeberinnen – ähnlich wie in einem naturwissenschaftlichen Versuch, dessen spezifische experimentale Anordnung das Gewinnen von Wissen erst möglich macht – ihre Wahrnehmung des zu Erforschenden entscheidend vor: Sie konstruieren einen nationalen Rahmen um eine visuelle Kultur, die in ihren Einzelementen keineswegs so eindeutig russisch anmutet, wie uns Kivelson und Neuberger glauben machen möchten. Für zahlreiche der angeführten »russischen Artefakte« kann der Anspruch auf Einzigartigkeit nicht einmal mehr schlecht als recht eingehalten werden. Was Paul Feyerabend in seiner Erkenntnistheorie für die empirischen Wissenschaften formuliert hat, lässt sich auch leicht bezüglich des nationalen Rahmens oder Fokus von »Picturing Russia« sagen: »Die Schaffung eines Gegenstands und die Schaffung und das vollständige Verständnis einer richtigen Vorstellung von dem Gegenstand gehören sehr oft zu ein und demselben unteilbaren Vorgang und lassen sich nicht trennen, ohne diesen zu unterbrechen.«⁹¹ Nichtsdestotrotz haben Valerie Kivelson und Joan Neuberger mit diesem wirklich gut zu lesenden und anregenden Sammelband die Tür zur visuellen Kultur Russlands weit aufgestoßen.

Für seine 2009 publizierte, ein Jahr später in einer deutschen Übersetzung erschienene »visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins« hat David King einen ganz anderen Zugang als Kivelson und Neuberger gewählt: Er erweitert die Techniken der Geschichtsschreibung um eine neue, visuelle Dimension.⁹² In seinem preisge-

89 Valerie A. Kivelson/Joan Neuberger, *Seeing into Being: An Introduction*, in: *dies.* (Hrsg.), *Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*, Yale University Press, New Haven, CT/London 2008, 336 S., geb., 26,00 \$, S. 1–11, hier: S. 4.

90 Ebd., S. 6f.

91 Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1999 (zuerst 1976), S. 25f. (Hervorhebung im Original).

92 Allerdings hat sich auch diese Variante der Historiografie der Gesamtdarstellung über einzelne Etappen genähert. Denn King, von 1965 bis 1975 Leiter des Kunstressorts des »Sunday Times Magazine«, ist schon in den Jahren zuvor wiederholt mit – rückblickend ließe sich sagen – kleineren Vorläufern zu seiner neuesten Studie in Erscheinung getreten, die einzelne Kapitel der-

krönten Buch »Red Star over Russia«⁹³, »erzählt« der langjährige Sammler seine visuelle Geschichte entlang der großen Ereignisse, der politischen Geschichte des Staats: angefangen mit den Revolutionen 1917, dem Bürgerkrieg, der darauf folgenden Hungersnot, der Kollektivierung über die Zeit des großen Terrors bis hin zur Invasion der Nationalsozialisten, dem Kriegsende und dem Tode Stalins. Obgleich sie aufgrund ihrer weitgehenden Fokussierung auf die Politikgeschichte eher unzeitgemäß erscheint – der sozialistische Alltag taucht zwar zwischen den politischen Großereignissen, Porträts, Illustrationen, Plakaten und der Malerei immer wieder auf, doch findet er sich in der Bildauswahl nur am Rande wieder –, vermag diese Form der visuellen Geschichtsschreibung doch zu begeistern. Und zwar nicht nur, weil die zumeist großformatigen Abbildungen, Fotografien und Plakate in exzellenter Bildqualität abgedruckt sind. Vielmehr stehen die Bilder tatsächlich ganz klar im Vordergrund. Sie sprechen überwiegend für sich, werden lediglich durch kurze Kommentare erläutert und kompetent kontextualisiert. In chronologischer Reihung erschließt sich mit jeder Doppelseite die Bildsymbolik der Sowjetunion über mehr als drei Jahrzehnte. Die weit mehr als 500 Aufnahmen aus Kings umfangreicher Sammlung – in über vier Jahrzehnten leidenschaftlicher Sammlungstätigkeit hat er mehr als eine Viertelmillion Bilder zusammengetragen – entfalten ein vielschichtiges Panorama. Sie zeigen Agitprop-Züge, die von Menschenmengen bedrängt werden, ebenso wie deren typische Gestaltung: dickbäuchige Kapitalisten in feinen schwarzen Anzügen, die einen Weißgardisten, dem die Augen verbunden sind, antreiben, gegen die rote Propagandaproduktion vorzugehen – natürlich wirft sich dem ein entschlossen auftretender Rotgardist mit aufgepflanztem Bajonett entgegen. Sie zeigen auf einem Schiffsdeck eingepferchte, in Kriegsgefangenschaft geratene Rotgardisten, von denen nicht wenige mit unsicherem Blick ihre Köpfe just in diesem Moment dem Fotografen zuzuwenden scheinen. Die stetig zunehmende Glorifizierung Lenins wiederum wird unter anderem durch eine zwölfteilige Bildserie visualisiert, die den Bau seines Mausoleums dokumentiert. Daneben stehen Auf-

selben vorwegnehmen oder Schwerpunkte beleuchten: In »Ordinary Citizens: The Victims of Stalin« präsentierte er eine Auswahl von 166 Opferaufnahmen aus den Verhörakten der Geheimpolizei OGPU beziehungsweise des Innenministeriums der UdSSR (NKWD). Den großformatigen Porträtaufnahmen sind jeweils die persönlichen Daten der über inszenierte Anklagen verurteilten und erschossenen Opfer des Roten Terrors zur Seite gestellt. Ein halbes Jahrzehnt zuvor wiederum erschien »Stalins Retuschen«, dessen Bilder unter anderem auch zwischen dem 18. Dezember 1998 und dem 7. Februar 1999 im Berliner Haus am Waldsee als Ausstellung zu sehen waren. Buch wie Ausstellung legen die menschenverachtenden und schonungslosen Machtsicherungsmethoden der Bürokratie unter Stalin offen: Auf die Verfolgung, Verurteilung und Vernichtung der politischen Widersacher folgte deren Eliminierung aus dem Bildgedächtnis der Sowjetunion; der physischen Säuberung folgte die visuelle. Mittels nicht selten recht plumper Bildmanipulationen – das Spektrum reichte von Überklebungen, Ausschneidungen, Übermalungen oder einfachen Schwärzungen bis hin zu aufwendigeren Verfahren – wurden so unliebsame frühe Weggefährten aus dem kollektiven Bildgedächtnis ausgelöscht. Das System der Retuschen funktionierte derart erfolgreich, dass in den 1930er Jahren authentisches Bildmaterial aus den Geburtsstunden der Sowjetunion Seltenheitswert besaß, was auch, aber nicht nur an den umfassenden Bildverboten lag: Der Besitz von Trockij-Bildern stand seit den späten 1920er Jahren unter Strafe und führte zur Inhaftierung, wenn nicht gar in den Gulag. Vgl. *David King*, *Ordinary Citizens: The Victims of Stalin. Photographs from the Memorial Society, Moscow, the David King Collection, London, and Reinhard Schultz, Berlin/London 2003*, sowie *ders.*, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulation in der Sowjetunion*, Hamburg 1997.

93 *David King*, *Red Star over Russia. A Visual History of the Soviet Union from 1917 to the Death of Stalin*, Tate Publishing, London 2009, 352 S., geb., 30,00 £. Die Zitate stammen aus der deutschen Übersetzung: *ders.*, *Roter Stern über Russland. Eine visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins. Plakate, Fotografien und Zeichnungen aus der David-King-Sammlung*, Essen 2010.

nahmen, die die Folgen der großen Hungersnot nach dem Bürgerkrieg festhalten: verarmte Hungerflüchtlinge sowie verwahrloste und hungernde Waisenkinder. Auch eine Porträtserie der Angeklagten der Moskauer Schauprozesse fand Aufnahme in den Band, der dem Betrachter unmittelbar darauf ein im Wald stehendes NKWD-Hinrichtungskommando präsentiert: Dem Augenkontakt mit den Opfern folgt somit der mit ihren Henkern.

Doch die große Suggestionskraft der Bilder birgt auch eine Gefahr: die der Einseitigkeit in der visuellen Geschichtserzählung – und dies stets dann, wo keine Kontrapunkte gesetzt werden. Die Verklärung Trockijs war nach der Lektüre der Einleitung, die vor allem in die Bildakquisen Kings, weniger in das Werk und dessen Entstehung einführt, bereits zu erwarten, berichtet King doch davon, dass das Ursprungsmoment seiner Sammelleidenschaft aus dem Ziel erwuchs, das Leben dieses »faszinierend[en] revolutionären Genie[s]« in Bildern zu dokumentieren.⁹⁴ Auch die allenfalls geringfügig eingeschränkte Heroisierung Lenins, der nicht zuletzt den Roten Terror institutionalisierte und legitimierete, mutet fragwürdig an. Schade ist zudem, dass King angesichts seiner reichen Auswahl so sehr bei seiner augenscheinlichen Vorliebe für die Medien der Propaganda verharret, den Alltag, die sowjetische Lebenswelt von Kommunalka⁹⁵ und Kolchose, Fabrik und Fußballstadion, Vergnügungspark⁹⁶ und Massenfest⁹⁷ dagegen gänzlich außen vor lässt. Aber eine Geschichte, die sich an politischen Großereignissen orientiert und mit dem Tode Stalins endet, da die »Phase der Stagnation« unter Leonid Breschnew »in politischer Hinsicht wie auch für die visuelle Kunst öde und unergiebig« sei⁹⁸, wird die sowjetische Lebenswelt der breiten Bevölkerungsschichten wohl nur selten in den Blick nehmen. Da nimmt es nicht Wunder, dass auch das Kino weitestgehend unterbelichtet bleibt; lediglich einzelne Filmplakate (zum Beispiel zu Filmen Dziga Vertovs) und eine Aufnahme Sergej Eisensteins finden sich auf zwei Doppelseiten wieder. Angesichts der einführenden Worte Kings, er wolle die Geschichte der Sowjetunion, die wohlgemerkt erst Ende des Jahres 1921 und nicht bereits 1917 gegründet wurde, wie »im Zeitraffer« visualisieren und dabei »jeden wichtigen Aspekt der sowjetischen Geschichte [...] visuell [...] dokumentieren«⁹⁹, bleibt demnach ein leichtes Unbehagen nach der Lektüre zurück.

Kings Herangehensweise vermag einen gewissen Einblick in die Mechanik der ›Säuberungen‹ und des Terrors zu liefern: In der Bearbeitung der Bilder von Stalins Widersachern schlagen sich Vernichtungswille und unverhohlene Gewalt sichtbar nieder. Die Darstellung anderer Aspekte der Geschichte Russlands unter dem roten Stern hingegen scheint vor allem die Oberfläche zu erfassen – King gibt das wieder, was im Grunde der Staat seinen Bürgern, dem Ausland und der Nachwelt zurechtlegte: Propagandabilder, Personenkult und Großereignisse. Was von diesem Angebot letztlich von den Untertanen der Sowjetmacht angenommen und wie es dabei adaptiert wurde, wie es also unter der roten Oberfläche aussah, zeigt der Band nicht.

VI. FAZIT

Der ausbleibende Blick unter die Oberfläche findet sich nicht nur in Kings Buch. Es handelt sich vielmehr um ein Phänomen, das die hier besprochenen Untersuchungen der kultur- und biopolitischen Bemühungen um den neu zu formenden Sowjetmenschen wie ein

94 Ebd., S. 15.

95 *Julia Obertreis*, Tränen des Sozialismus. Wohnen in Leningrad zwischen Alltag und Utopie (1917–1937), Köln/Weimar etc. 2004.

96 *Katharina Kucher*, Der Gorki-Park. Freizeitkultur im Stalinismus 1928–1941, Köln/Weimar etc. 2007.

97 *Malte Rolf*, Das sowjetische Massenfest, Hamburg 2006.

98 *King*, Roter Stern über Russland, S. 12.

99 Ebd., S. 12.

roter Faden durchzieht. Das entstehende Bild hat dabei eine leichte Schlagseite. *Einerseits* findet in der Forschung eine intensive Auseinandersetzung mit der Graswurzelebene statt, die den Akteuren aus Wissenschaft und Kunst, ihren Vorstellungen und Praktiken aufmerksam folgt. Die besprochenen Monografien und Sammelbände entfalten so ein detailliertes und vielfältiges Panorama der Aufwertung der Wissenschaft für die Konstitution der Gesellschaft und Experimentalisierung des öffentlichen Lebens, ob dies nun in wahrnehmungspsychologischen Labors oder im auf ein Massenpublikum abzielenden Dokumentarfilm geschah – auch wenn dessen Blüte in den 1930er Jahren ein ›von oben‹ verordnetes Ende fand.

Der hier resümierte Forschungsstand verweist auf das Bewusstsein der Beteiligten, Teil einer neuen Zeit zu sein, die neue Möglichkeiten eröffnete – wobei der Übergang in diese Zeit, wie etwa die von Pinnow erforschten Vorstellungen vom transitionsinduzierten Suizid zeigen, nicht nur rosig gesehen wurde. Parallel zu dieser Wahrnehmung eines Umbruchs durch die Akteure wird aber auch deutlich, dass, zumindest in Bezug auf das Verhältnis von Mensch, Kultur und Wissenschaft, die revolutionäre Zäsur eigentlich keine war. Vielmehr kamen im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Sowjetunion Konzepte und Ideen zum Tragen, die im Zarenreich wurzelten. Nicht umsonst umfassen mehrere der besprochenen Bücher Zeitspannen, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen und so ein russisches »Age of Revolution« ausloten.¹⁰⁰ Dass die aus der vorrevolutionären Zeit fortgeführten Diskurse und die auf ihnen basierenden Praktiken, insbesondere was den Umgang mit Sexualität und der Geschlechterfrage angeht, in ihrer Praxis oftmals repressiv und eher rückwärtsgewandt als fortschrittlich erschienen und somit in klarem Widerspruch zu den Intentionen derer standen, die sich vorgenommen hatten, den neuen Sowjetbürger zu schaffen, ist ein weiteres interessantes Resultat der Forschung zur Biopolitik in der frühen Sowjetunion. Es relativiert nebenbei einen zweiten, in der Vergangenheit gern betonten Bruch, nämlich den zwischen den liberalen, experimentierfreudigen 1920er und den repressiven 1930er Jahren. Die hier besprochenen Arbeiten deuten an, dass die Hinwendung zum Experimentellen nicht unbedingt mit freiheitlichem Denken oder Machtverzicht gleichzusetzen ist und sich auch nicht so auswirken musste.

Wie genau sich derlei Praktiken auswirkten, und dies ist das *Andererseits* des Forschungs panoramas, bleibt allerdings im Vagen. Die Objekte der Erziehungsbemühungen bleiben weitgehend stumm, ihre Reaktionen geraten allenfalls am Rande ins Gesichtsfeld von Forschung und folglich auch Lektüre. Ganz offensichtlich geschieht dies in den Untersuchungen zum Film. Diese verweisen auf ein Scheitern, das vor allem im Desinteresse der Erziehungsobjekte begründet scheint. Dieser Widerwillen tritt andeutungsweise auch in Arbeiten zu anderen Themen zutage. So strömten die ›neuen‹ Menschen der frühen Sowjetunion nicht nur vom experimentellen Kino ihres Staats unbeeindruckt vor allem in die Vorführungen von Hollywoodromanzen, sondern versuchten auch, sich den staatlich verordneten Erholungskuren und Urlaubsangeboten zu entziehen und zeigten sich weitgehend unbeeindruckt von Appellen zu mehr persönlicher Hygiene: »Of the hundred patients surveyed only forty-three began to brush their teeth, nine obtained individual plates, six got bedding, twenty-one began to do rub downs (*obtiranie*), and six quit smoking.«¹⁰¹ Mitunter scheint es ihnen gelungen zu sein, in scheinbarer Akzeptanz des neuen Regimes dessen Einrichtungen für sich einzuspannen, worauf etwa Dan Healeys Schilderung jener Eltern hinweist, die gynäkologische Untersuchungen durch die Gerichtsmediziner dazu nutzten, um die Reputation ihrer Töchter mittels Nachweis des unverletzten Hymens wiederherzustellen oder aber um dem Drängen gegenüber einem unwilligen Schwiegersohn in spe Nachdruck zu verleihen.¹⁰²

100 Vgl. Kelly/Shepherd, *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution*.

101 Starks, *Body Soviet*, S. 84, vgl. auch S. 90f.

102 Healey, *Bolshevik Sexual Forensics*, S. 91.

Hier scheint cursorisch auf, was im Übrigen noch Desiderat der Erforschung der Kultur- und Biopolitik der frühen Sowjetunion ist: eine Umkehrung der Top-down-Perspektive, wie sie etwa für das Leben im Stalinismus bereits vorliegt, so mit dem von Brigitte Studer und Heiko Haumann 2006 publizierten Sammelband »Stalinistische Subjekte/ Sujets staliniens/Stalinist Subjects«. ¹⁰³ Dieser zeigt, dass es sich bei der Verbindung zwischen Macht und Untertan auch in Zeiten der Machtausübung mit radikalsten Mitteln nicht um eine reine Einbahnstraße handelte. Die Herausgeber stellen in ihrer Einleitung fest, »dass der Stalinismus eine Gesellschaft war, in der es nicht genügte, sich formal anzupassen. Gefordert waren eine innere Beteiligung, Loyalität, Engagement.« ¹⁰⁴ Die schlichte Gegenüberstellung von Individuum und System greife zu kurz. Vonnöten sei, die Quellen »kulturhistorischen Lesarten« zu unterziehen und so jene Prozesse zu untersuchen, in denen das Verhältnis zwischen Individuum und System ausgehandelt wurde. Der Band präsentiert das Bild einer Gesellschaft, die davon geprägt war, dass zum »partei-staatlichen kognitiven und emotionalen Rahmen letztlich keine Alternative bestanden habe«. ¹⁰⁵ Dennoch bot dieser Rahmen auch Identifikationsmöglichkeiten und konnte durchaus als ein zur Verfolgung eigener Projekte nutzbarer Raum wahrgenommen werden, wie die Beiträge zur alltäglichen Praxis des Stalinismus in Partei, Betrieb und Freizeit zeigen. ¹⁰⁶ Der Band »Stalinistische Subjekte« verweist darauf, dass die Umformung des »alten Menschen« ein Feld war, auf dem Akteure – mit welcher asymmetrischen Spielräumen auch immer – einander gegenüberstanden. Die Geschichte solcher Aushandlungsprozesse, der Wechsel aus der Perspektive der Akteure aus Kunst, Politik und Wissenschaft und ihren Kopfgeburten in die ihrer Objekte, wäre die logische und wünschenswerte Fortsetzung der in diesem Literaturbericht vorgestellten Forschung.

103 Brigitte Studer/Heiko Haumann (Hrsg.), *Stalinistische Subjekte. Individuum und System in der Sowjetunion und der Komintern 1929–1953/Sujets staliniens. L'individu et le système en Union soviétique et dans le Comintern 1929–1953/Stalinist Subjects. Individual and System in the Soviet Union and the Comintern 1929–1953*, Chronos Verlag, Zürich 2006, 555 S., kart., 44,80 €.

104 Brigitte Studer/Heiko Haumann, Einleitung, in: *dies.*, *Stalinistische Subjekte*, S. 9–37, hier: S. 9.

105 Ebd., S. 29.

106 So etwa Mary Buckleys Aufsatz über Traktoristinnen: Diese wussten die Stoßarbeiterkampagnen und die offizielle Unterstützung, die ihnen in diesem Rahmen zukam, zu nutzen, um gegen zum Teil eklatante Widerstände im persönlichen und beruflichen Umfeld eine neue, von hergebrachten Frauenrollen abweichende Identität zu kreieren und zu leben. *Mary Buckley*, *The Stalinist Subject and Gender Dimensions*, in: *Studer/Haumann*, *Stalinistische Subjekte*, S. 345–358.