

SONDERDRUCK AUS

Vater Rhein und Mutter Wolga

Diskurse um Nation und Gender in
Deutschland und Russland

Herausgegeben von

Elisabeth Cheauré, Regine Nohejl und Antonia Napp

Reihe

IDENTITÄTEN UND ALTERITÄTEN

Band 20



ERGON VERLAG · WÜRZBURG

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 541 „Identitäten und Alteritäten – Die Funktion von Alterität für die Konstitution und Konstruktion von Identität“ der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 ERGON Verlag · Dr. H.-J. Dietrich, 97080 Würzburg

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen

und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Gedruckt auf altersunbeständigem Papier.

Satz: Sandra Kloiber, Ergon Verlag

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

Printed in Germany

ISBN 3-89913-412-5

ISSN 1432-0312

Vater des Volkes, Mutter Heimat, kämpfende Söhne. Die Historisierung der „großen Familie“ in Sergej Ėjzenštejns *Aleksandr Nevskij* (1938)

Frithjof Benjamin Schenk

Die Wiedereinführung des Verbotes der Abtreibung in der UdSSR am 27. Juni 1936 markiert einen Wendepunkt in der sowjetischen Frauen- und Familienpolitik. Die „sowjetische Frau“, deren Eingliederung in den Produktionsprozess in den zwanziger Jahren als Befreiung von den „Fesseln“ der bürgerlichen Ehe und Familie gefeiert wurde, sollte sich von nun an nicht nur aktiv am Aufbau des Sozialismus beteiligen, sondern sich daneben wieder stärker ihrer Pflichten als Mutter und Ehefrau entsinnen.¹ Im Zuge der neuen Propagierung des „Segens der Mutterschaft“ wurde in den 1930er Jahren auch das Ideal der Familie als hierarchisches und patriarchales Ordnungsmodell der Gesellschaft (wieder)entdeckt. Dies betraf sowohl die soziale Mikro- als auch die gesellschaftliche Makroebene. Im Zuge der Revision des Ehe- und Familienrechts schränkte Stalin (auf der Mikroebene) per Dekret im Juli 1944 das Recht auf Scheidung und die Rechte unehelich geborener Kinder deutlich ein. Auf der Makroebene etablierte sich Mitte der dreißiger Jahre die „große Familie“ als *mastertrope* im Diskurs kollektiver sowjetischer Identität. Diesen Prozess hat Katerina Clark am Beispiel des Romans des sozialistischen Realismus überzeugend und detailliert dargelegt und beschrieben.²

Nicht nur im Roman des sozialistischen Realismus, sondern auch im sowjetischen Film der dreißiger Jahre wurde das gesellschaftliche Kollektiv zunehmend als patriarchalischer Familienverband imaginiert. Dies gilt auch für den sowjetischen Historienfilm, der seit 1937 verstärkt die Biographien

¹ Zur sowjetischen Familienpolitik der dreißiger Jahre vgl. u.a.: The Family in the U.S.S.R. Documents and Readings. Hg. R. *Schlesinger*. London 1949; H.K. *Geiger*: The Family in Soviet Russia. Cambridge/Mass. 1968; Women, Work, and Family in the Soviet Union. Hg. G.W. *Lapidus*. New York 1982; W.Z. *Goldmann*: Women, the State and Revolution. Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936. Cambridge 1993; E. *Waters*: The Modernization of Russian Motherhood, 1917-1937. In: Soviet Studies 44 (1992), S. 123-135.

² K. *Clark*: The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago, London 1981.

großer Führer- und Vaterfiguren aus der vorrevolutionären russischen Geschichte (*Petr Pervoj* [Peter I./der Große] von V. Petrov [1937-39]; *Aleksandr Nevskij* von S. Ėjzenštejn [1938]; *Minin i Požarskij* [Minin und Požarskij] von V. Pudovkin [1939] etc.) in den Blick nahm. Gerade der Historienfilm bot sich an, das gegenwärtige gesellschaftliche Ordnungsmodell als überzeitliches, ja transzendentes Prinzip zu propagieren.

An einem der bekanntesten und populärsten Historienfilme dieser Zeit kann dieses Phänomen besonders gut beschrieben werden: an *Aleksandr Nevskij*, den Sergej M. Ėjzenštejn im Jahre 1938 nach dem literarischen Szenarium des Schriftstellers Petr A. Pavlenko realisierte. Bereits der ursprüngliche Titel des Szenariums (*Rus'*) verdeutlicht, dass die Darstellung des Sieges von Aleksandr Nevskij in der Schlacht auf dem Eis (1242) nur eines der Ziele des geplanten Films war.³ Am Beispiel des historischen Ereignisses galt es, eine Gemeinschaftsordnung zu beschreiben und diese den sowjetischen Zuschauern des Jahres 1938 als Abbild der Vergangenheit und als Idealbild für Gegenwart und Zukunft vorzustellen. Der Film führte den „Beweis“, dass der stalinistische Führerstaat auf einer historischen, schon im Mittelalter präfigurierten Gesellschaftsordnung basierte. Durch den doppelten Rekurs auf Motive der Tradition und der Gegenwart wird in *Aleksandr Nevskij* das Bild der Wir-Gruppe als „große Familie“ präsentiert, das gleichsam transtemporale, ewige Gültigkeit beansprucht.

Das wachsende Textkorpus kanonischer Romane, Filme und Bilder des sozialistischen Realismus diente in der Zeit des Stalinismus als „official repository of state myths“.⁴ In ihm war das *master narrative* der Gemeinschaft gespeichert, hier wurden Helden der Vergangenheit und Gegenwart benannt, in ihm spiegelte sich das ideale Ordnungsmodell der Gesellschaft wider. Der *master plot*⁵ von Roman und Film des sozialistischen Realismus

³ Vgl. u.a. P.A. Pavlenko, S.M. Ėjzenštejn: *Rus'*. Literaturnyj scenarij. In: *Znamja* 1937, Nr. 12 (dekabr'), S. 102-136.

⁴ Clark, a.a.O., S. xii.

⁵ Katerina Clark hat in ihrer Studie über den sowjetischen Roman des sozialistischen Realismus dargelegt, dass die meisten Texte dieser Gruppe einem bestimmten Muster, einem *master plot* folgen. Dies erklärt sie damit, dass nur Romane, deren Struktur diesem Schema entsprach, von der Partei als konform mit der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ abgesegnet wurden. Die Doktrin selbst wurde von bereits ‚kanonisierten‘ „patriotic texts“ abgeleitet. Die Arbeit der sowjetischen Schriftsteller glich dadurch der Tätigkeit von Ikonenmalern. Sie hatten stets wesensgleiche Abbilder bereits existierender und ewig gültiger Urbilder zu schaffen. Es ist gewiss auch auf die enge Zusammenarbeit von Schriftstellern und Regisseuren zurückzuführen, dass sich der *master plot*, den Clark für den sowjetischen Roman dieser Zeit beschrieben hat, auch in vielen sowjetischen Filmen der dreißiger Jahre wiederfindet. Dies gilt auch für *Aleksandr Nevskij*, dessen literarische Vorlage Pavlenko, ein anerkannter Roman-

war „the literary expression of the master categories that organize the entire culture“⁶. Ähnlich wie die Romanautoren des sozialistischen Realismus erzählt Ėjzenštejn seine Geschichte von der Wir-Gruppe in *Aleksandr Nevskij* als Familiensaga. Die „große Familie“ war die *mastertrope* des sozialistischen Realismus.⁷ In Abkehr vom Idealbild einer horizontal strukturierten Gesellschaft von Gleichen, das noch in den zwanziger Jahren das sowjetische *master narrative* prägte, setzte sich Mitte der dreißiger Jahre ein klar hierarchisch gegliedertes Gemeinschaftsmodell durch. Die „große Familie“ symbolisiert den sowjetischen Staat. An ihrer Spitze steht der Vater (ein Führer), diesem untergeordnet sind die Mustersöhne (die Helden), die wiederum der Masse der gewöhnlichen Menschen entwachsen sind. Hinter der Folie der fiktiven Vergangenheit erscheint dabei stets das Bild einer idealisierten Gegenwart.

1. Der Vater

Im Einklang mit der Doktrin des Sowjetpatriotismus tritt Aleksandr Nevskij im Film von Ėjzenštejn vor allem als Feldherr und militärischer Stratege in Erscheinung. Er allein trifft die Entscheidungen und setzt seine Taktik auch gegen den Widerstand seiner Getreuen durch. Domaš Tverdislavič, der Bruder des *posadnik* von Novgorod, rühmt den Fürsten in einer Rede zu Beginn des Films als „großartigen Mann“, der sich aufgrund seiner „stärkeren Hand“ und seines „schärferen Verstandes“ von allen anderen unterscheidet.⁸ Aleksandr Nevskij sieht alles, er ist omnipräsent. Wie durch ein Wunder taucht er am Abend vor der Schlacht am Ufer des Peipus-Sees auf, um Vasilij Buslaj davon abzuhalten, seine Soldaten zurückzuziehen. Aleksandrs Weitblick, seine Weisheit und sein Mut sind entscheidend für den Verlauf der siegreichen Schlacht auf dem Eis. Allerdings wird er nicht ausschließlich als militärische Figur gezeigt. Aleksandr ist ein Fürst aus den Reihen des Volkes. Zu Beginn des Films wird er den Zuschauern als einfacher Fischer vorgestellt. Er lebt in Perejaslavl' in einer schlichten Holzhütte.

autor des sozialistischen Realismus, verfasste. Vgl. Clark, a.a.O., insbes. S. 159ff. u. 255ff.

⁶ Clark, a.a.O., S. 14.

⁷ Vgl. Clark, a.a.O., u.a. S. 129; D. Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/Mass. ²1996, S. 211.

⁸ „Беда идет на нас большая, больших людей от нас потребует. Не я, другой нужен! И рука крепче, и голова посветлей [...]“ („Ein großes Unglück kommt über uns, große Menschen wird es von uns fordern. Nicht ich, ein anderer ist notwendig! Eine stärkere Hand, und ein hellerer Kopf... [...]“) S.M. Ėjzenštejn (sovместно s P. Pavlenko): *Aleksandr Nevskij*. Literaturnyj scenarij. In: *Ders.: Izbrannye proizvedenija v 6 tt.* T. 6. Moskva 1971, S. 155-196; hier S. 163.

Aleksandr Nevskij genießt die Unterstützung der Unterschichten Novgorods. Während die Bojaren und Kaufleute Novgorods angesichts der Gefahr durch den Deutschen Orden dafür plädieren, Domaš Tverdislavič als Heerführer zu berufen, sprechen sich die Handwerker und Krieger für den Arbeiter- und Bauernfürsten aus. Mit dem Ruf „Führe uns, Aleksandr!“ („Веди нас, Александр!“) überträgt ihm das Volk in der Stunde der Not auf dem *veče* von Novgorod die uneingeschränkte Macht über die Stadt. Die Berufung durch das Volk legitimiert seine uneingeschränkte Macht. Der Fürst und Retter wird nahezu gedrängt, den Thron zu besteigen.

Beim Empfang der Gesandten aus Novgorod in Perejaslav' wird jedoch deutlich, dass Aleksandr nur scheinbar ein „Gleicher unter Gleichen“ ist. Bevor die Delegation die Hütte betritt, legt Aleksandr seine Fischerkutte ab und lässt sich sein fürstliches Ornat bringen. Durch diesen Kleiderwechsel unterstreicht er die Distanz zwischen sich und den Bittstellern aus der Stadt am Volchov. Der Abstand zu seinen Untergebenen wird auch noch in zwei anderen Szenen deutlich. Als der Schmied Ignat vor der Schlacht am Lagerfeuer das Märchen von der Füchsin und dem Hasen erzählt, lässt sich Aleksandr als einziger Mann nicht von dessen aggressiv-chauvinistischer Pointe erheitern. Bevor sich Vasilij Buslaj an die Spitze seines Heeres begibt, umarmt er zum Abschied seinen Freund Gavriilo, nicht jedoch Fürst Aleksandr. Der Fürst steht nicht nur über den Dingen, die die gewöhnlichen Menschen bewegen, eine besondere Aura macht ihn gleichzeitig zur unnahbaren Figur.

Aleksandrs Verhältnis zu seinem Volk wird gezeichnet als das eines Vaters zu seiner Familie. Während ihm in der zweiten Fassung des Szenariums *Rus'* noch Ehefrau und Kinder zugeordnet waren⁹, ist Aleksandr im Film frei von den Bindungen einer Kleinfamilie. Seine Sorge gilt allein der „großen Familie“, dem Volk und dem Vaterland. In der Schlusssequenz werden dem Fürsten nicht nur die Kinder der Pskoviči aufs Pferd gehoben (Abb. 1), der *pater patriae* wird auch noch von der unschlüssigen Ol'ga gebeten, die Entscheidung über ihr privates Glück, d.h. zwischen den Brautwerbern Vasilij und Gavriilo zu fällen. Vor seiner Schlussrede erteilt Aleksandr Nevskij schließlich den Liebespaaren Ol'ga/Gavriilo und Vasilij/Vasilisa seinen väterlichen Segen. Er selbst bleibt allein und nur dem Schicksal der „großen Familie“ verbunden. Die Distanz zu Mamelfa Timofeevna, der Mutter des Vasilij Buslaj und der Mutter-Figur in dieser Szene, bleibt gewahrt.

Nicht nur der Rückgriff auf zahlreiche Stalin-Zitate bei der Gestaltung der Reden Aleksandr Nevskijs macht deutlich, dass Pavlenko und Ėjzen-

⁹ Pavlenko, *Ėjzenštejn*: *Rus'*. Literaturnyj scenarij, S. 112, 122f., 133.

štejn ihre Hauptfigur als Allegorie des sowjetischen Führers gezeichnet haben. Alle aufgeführten Komponenten des Aleksandr-Nevskij-Bildes im Film korrespondieren mit Elementen des in den späten dreißiger Jahren verbreiteten Bildes von Stalin.¹⁰ Der Generalsekretär ließ sich nicht nur als „Führer“ („вождь“), sondern auch als „größter Stratege und Theoretiker des Bolschewismus“, als „Krieger“ („боец“), als „weiser Riese“ („исполнин мудреца“), als „Genie“ („величие гения“), als „Kraft der Vorhersehung“ („сила предвидения“) und „gestrenger Herrscher“ („крепкий хозяин“) feiern.¹¹ Aleksandrs Omnipräsenz findet ihre Entsprechung in der sprichwörtlichen Allgegenwart Stalins, wie sie in der Losung „Stalin ist mit uns!“ („Сталин с нами!“) zum Ausdruck kam.¹² Auch die Volksverbundenheit des Generalsekretärs war ein fester Topos des Stalin-Kultes.

Texte, Bilder und Filme des Personenkultes um Stalin feierten ihn als „Vater des Volkes“. Wie auch andere Diktatoren ließ sich der Generalsekretär gerne mit fremden Kindern auf dem Arm fotografieren. Eine Aufnahme, die ihn mit der sechsjährigen Gelija Markizova auf dem Arm zeigt, gehört zu den „Ikonen“ des Stalinkultes (Abb. 2). Das Bild wurde am 27. Januar 1936 auf einem Empfang im Kreml' aufgenommen. Bereits am nächsten Tag erschien es in der sowjetischen Presse. Reproduktionen wurden in Schulen, Kindergärten und -kliniken, Pionierpalästen und Waisenhäusern aufgehängt, in der Metrostation „Stalinskaja“ errichtete Georgij Lavrov ein

¹⁰ Vgl. auch B. Uhlenbruch: *Mythos als Subversion? Vermutungen zu Ėjzenštejns Aleksandr Nevskij*. In: Textbeschreibungen, Systembeobachtungen. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert. Hg. D. Kretzschmar, Chr. Veldhues (= Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur, Bd. 10). Dortmund 1997, S. 373-403; hier S. 386. Uhlenbruch deutet die Zeichnung Aleksandrs als Allegorie Stalins jedoch gleichzeitig als kritische Kommentierung des sowjetischen Personenkultes.

¹¹ Vgl. dazu V.E. Bonnell: *The Leader's Two Bodies: A Study in the Iconography of the Vozhd'*. In: *Russian History/Histoire Russe* 23 (1996), Nr. 1-4, S. 113-140; hier S. 127ff. Während des „Großen Vaterländischen Krieges“ präsentierte sich Stalin als Generalissimus und oberster Schlachtenlenker. Vgl. G. Koenen: *Die großen Gesänge. Lenin, Stalin, Mao, Castro... Sozialistischer Personenkult und seine Sänger von Gorki bis Brecht – von Aragon bis Neruda*. Frankfurt/M. 1987, S. 84. „Stalin führt uns zum Krieg!“ prophezeite ein Propagandaplakat von Iraklij Tojdzje aus dem Jahr 1943 (Abbildung bei V.E. Bonnell: *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley u.a. 1997, Abb. 6.8.).

¹² Vgl. dazu H. Gafner, E. Gillen: *Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungs-ideologie im ästhetischen Schein. Beispiele sowjetischer Kunst zwischen dem 1. Fünfjahrplan und der Verfassungskampagne 1936/37*. In: *Agitation zum Glück*. Hg. H. Gafner. Bremen 1993, S. 27-59; hier S. 51. Stalin war in der Tat durch seine Porträts in fast allen sowjetischen Wohnungen „präsent“.

Denkmal, das an die Szene erinnerte.¹³ „Unser Vater“ („наш отец“) war ein verbreitetes Epitheton des sowjetischen „Führers“.¹⁴ Allerdings findet sich in keinem der Stalin-Filme eine Szene, die den Generalsekretär an der Seite seiner Frau zeigt.¹⁵ Stalin war in der Außendarstellung – wie Aleksandr Nevskij – kein Familienvater. „For the charismatic magic to work the *vozhd* had to be portrayed as extraordinary and above the everyday world of eating, drinking, and family life.“¹⁶ Stalin wollte seine Beziehung zum Volk als „familial relationship“¹⁷ und sich selbst als *pater patriae* dargestellt sehen. Die Schlusszene, in der Aleksandr Nevskij den beiden Liebespaaren seinen Segen erteilt, korrespondiert z.B. mit einem der letzten Bilder des Films *Padenie Berlina* (Der Fall Berlins) aus dem Jahr 1950, in dem „Stalin“ auf dem Berliner Flughafen Tempelhof das Glück des Liebespaares Nataša und Aleksej besiegelt.¹⁸

Trotz aller zur Schau gestellten Volksnähe, blieb Stalin – wie Aleksandr – eine unnahbare Figur. Die Überhöhung Stalins zu einer sakralen, gottgleichen Vater-Gestalt war ein wichtiges Element seines Personenkultes. Er tauchte „in der totalitären Kunst als religiöse Erscheinung, als Gott oder zumindest als Gottessohn auf“.¹⁹ Allerdings wurde Stalin in Propagandatexten nie „Gott“ genannt. Man beschränkte sich darauf, ihm gottähnliche

¹³ Gelijas Vater wurde im Dezember 1937 wegen angeblicher Spionagetätigkeit verhaftet und hingerichtet. Ihre Mutter wurde festgenommen, nachdem Gelija ein Gesuch an Stalin geschrieben hatte. Man fand sie kurze Zeit später tot an ihrem Arbeitsplatz. Vgl. dazu L. *Alexeyeva*, P. *Goldberg*: *The Thaw Generation. Coming of Age in the Post-Stalin Era*. Little Brown 1990, S. 80ff., und D. *King*: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulation in der Sowjetunion*, Hamburg 1997, S. 152f. Zur Selbstinszenierung Stalins als Kinderfreund vgl. allgemein auch E. *Störling*: *Charismatische Aspekte des politischen Führerkultes am Beispiel Stalins*. In: *Politische Religion – religiöse Politik*. Hg. R. *Faber*. Würzburg 1997, S. 45-74; hier S. 66.

¹⁴ Vgl. *Bonnell*: *The Leader's Two Bodies*, S. 127ff. Stalin ließ sich z.B. von den sowjetischen Fliegerhelden „Vater“ nennen und erhielt Bittschriften aus der Bevölkerung an „Väterchen Stalin“ („бабушка Сталин“) – gewiss noch ein Relikt der Zarenzeit. Vgl. S. *Fitzpatrick*: *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. New York, Oxford 1999, S. 72; S. *Davies*: *Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissent, 1934-1941*. Cambridge (UK) 1997, S. 150, 158.

¹⁵ Vgl. O. *Bulgakowa*: *Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film*. In: *Agitation zum Glück*, a.a.O., S. 65-69; hier S. 67.

¹⁶ *Davies*, a.a.O., S. 153.

¹⁷ *Bonnell*: *The Leader's Two Bodies*, S. 132.

¹⁸ Vgl. dazu C. *Spiller*: „Im Namen des Vaters, des Führers und Stalins“ oder „Padenie Vavilona“. Zur Ikonographie des Films „Padenie Berlina“ (Regisseur: Čiaureli, UdSSR 1950). Unveröffentlichtes Manuskript. Berlin 1996, S. 9ff.

¹⁹ Akos Szilágyi. In: *Film der totalitären Epoche (1933-1945)*. Stenogramm eines Kolloquiums. Hg. O. *Bulgakowa*. In: *Kunst und Literatur*, 1990, H. 5, S. 516-531; hier S. 528.

Attribute zuzuschreiben: Stalin wusste alles, sah alles und war gleichzeitig an mehreren Orten präsent.²⁰ Die Bezeichnung des Generalsekretärs als „Sonne“ oder die Verehrung seiner Mutter und seiner Geburtshütte in Georgien zielten eindeutig auf eine Sakralisierung seiner Person ab.²¹ Auch Stalins Ahnherren erscheinen in der Kunst der dreißiger Jahre als gottähnliche Figuren.²² Aleksandr Nevskij wird im Film von Ėjzenštejn als Messias vorgestellt. Motiv- und Textzitate aus der Bibel verweisen im Film somit nicht nur in die mythisch-religiöse Vergangenheit, sondern gleichzeitig in die sowjetische Gegenwart. Der Fürst wird zur doppelten Allegorie, zur Verkörperung eines ewigen, göttlichen bzw. gottgleichen (männlichen) Führers.

2. Die Söhne

Der sowjetische Führerkult „was based on a sense of an immutable spatial-temporal order“.²³ Der Führer und „Vater“ bildete die Spitze einer feudal anmutenden Gemeinschaftspyramide. Unter ihm waren auf einer zweiten Ebene – als Mittlerfiguren zwischen ihm als gottgleicher Vaterfigur und dem gewöhnlichen Volk – die Söhne bzw. „Helden“ angeordnet. In *Aleksandr Nevskij* wird diese Gruppe vor allem von den beiden Recken Vasilij Buslaj und Gavriilo Oleksič repräsentiert. Während die Geschichte Aleksandrs dem Muster einer „Vater-Biographie“ entspricht, ist die Erzählung von Vasilij und Gavriilo als typische Lebensbeschreibung von „Söhnen“ der „großen Familie“ gestrickt.²⁴ Vasilij ist ein fröhlicher, etwas draufgängerischer Geselle, ausgestattet mit übermenschlichen Kräften. In der Schlacht

²⁰ Vgl. *Davies*, a.a.O., S. 151.

²¹ Vgl. *Uhlenbruch*, a.a.O., S. 376. Stalins Geburtshaus in Gori wurde 1939 mit einem Marmorpavillon überbaut und mit einem Garten umgeben. Abbildung bei *King*, a.a.O., S. 167. Auch die Verehrung Stalins als „Schöpfer“ der neuen Verfassung trug zu seiner Sakralisierung bei. Vgl. *Davies*, a.a.O., S. 151.

²² Augenfällig sind die Parallelen zwischen dem Personenkult um Lenin und der Verehrung orthodoxer Heiliger. Sie kommen z.B. beim Mitführen seines Bildes in „Prozessionen“, bei der Einrichtung von „roten Ecken“ („красный уголок“) in sowjetischen Wohnzimmern oder schließlich bei der Deklaration seiner Unsterblichkeit analog dem Majakovskij-Zitat „Ленин теперь живет всех живых!“ („Lenin ist heute lebendiger als die Lebenden!“) zum Ausdruck. Vgl. dazu Kap. 7.2. bei *Bonnell*: *The Leader's Two Bodies*, S. 122, und U. *Abel*: *Icons and Soviet Art*. In: *Iconography of Power. The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. Hg. C. *Arvidsson*, L.E. *Blomqvist*. Stockholm 1987, S. 141-162; hier S. 144ff.

²³ *Davies*, a.a.O., S. 153.

²⁴ Nach Clark ließen sich heroische Biographien in der Zeit des sozialistischen Realismus nur als Lebensbeschreibungen von „Vätern“ oder von „Söhnen“ zeichnen. Vgl. *Clark*, a.a.O., S. 119.

auf dem Eis lässt er sich durch den Verlust seines Schwertes nicht beirren und kämpft mit einer gewaltigen Holzstange weiter. Ungeachtet dessen, dass sein Kopf nicht durch einen Helm geschützt wird, bleibt er selbst unverletzt. Auch Gavriilo erweist sich als tapferer Krieger. Er wirft sich für seinen Fürsten in die Bresche und fängt die auf Aleksandr gerichteten feindlichen Speere mit seinem eigenen Brustpanzer ab. Anders als Vasilij ist Gavriilo ein besonnener und bodenständiger Charakter. Er selbst stellt sich zu Beginn des Films der umworbenen Ol'ga als umsorgender Ehemann vor. Während Aleksandr Nevskij im Film unnahbar wirkt, sind die beiden Novgoroder Brautwerber klassische Identifikationsfiguren.²⁵ Sie entstammen beide dem einfachen Volk, haben menschliche Schwächen und das Herz am „rechten Fleck“. Als typische „Söhne“ einer soz-realistischen Erzählung sind sie weniger potentielle Erben des „Vaters“, sondern groß gewordene „gewöhnliche Menschen“ („little men“).²⁶

Vasilij Buslaj und Gavriilo Oleksič verkörpern jene beiden widerstreitenden Kräfte, die Clark zufolge typisch sind für den *master plot* im Roman des sozialistischen Realismus: „Spontaneität“ („стихийность“) und „Bewusstsein“ („сознательность“).²⁷ Der konstruierte Gegensatz der beiden Figuren, der seine Entsprechung im weiblichen Heldenpaar des Films, Vasilisa und Ol'ga, findet, hat bei Pavlenko/Ėjzenštejn mehr als bloß eine dramaturgische Funktion. Clark führt die Konkurrenz von „Spontaneität“ und „Bewusstsein“ im sowjetischen Roman auf Lenins Ausführungen über den dialektischen historischen Prozess zurück. Die geschichtliche Entwicklung sei u.a. vom Gegensatz dieser beiden Prinzipien geprägt gewesen. Erst im Kommunismus, so Lenin, komme es zur Synthese der beiden konkurrierenden Kräfte. Wie ist es vor diesem Hintergrund zu deuten, dass Ėjzenštejn die Hauptfigur seines Films als Synthese der beiden Helden Vasilij und Gavriilo verstanden wissen wollte? Das Wesentlichste am Charakter Aleksandrs sei ein „von Weisheit gelenktes Feuer“ („огонь, сдерживаемый мудростью“), so S. Ėjzenštejn.²⁸

²⁵ Besonders während des Großen Vaterländischen Krieges war die Geschichte der beiden Recken ein beliebtes Kinderspiel in der UdSSR. Vgl. M. *Turovskaya*: The 1930s and 1940s: Cinema in Context. In: *Stalinism and Soviet Cinema*. Hg. R. Taylor, D. Spring. London, New York 1993, S. 34-53; hier S. 50; V. *Schklowski*: Eisenstein. Romanbiographie. Berlin 1986, S. 356.

²⁶ Vgl. Clark, a.a.O., S. 119.

²⁷ Vgl. ebd., S. 15ff.

²⁸ S. Ėjzenštejn: Aleksandr Nevskij. In: *Ders.: Izbrannye proizvedenija v 6 tt.* T. 1. Moskva 1964, S. 165-174; hier S. 170.

Der Held ist der „zentrale Akteur totalitärer Mythen“.²⁹ Dies gilt insbesondere für die Zeit des Stalinismus, die Clark als Epoche „of truly fantastic superheroes“ bezeichnet hat.³⁰ Im sowjetischen Heldenkult der dreißiger und vierziger Jahre verschwammen die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Realität endgültig. Er war das Resultat von Idealisierungsstrategien auf der einen und von Authentisierungsstrategien auf der anderen Seite. Während die Biographien von lebenden Helden zu Legenden stilisiert wurden, nahmen die Legenden der fiktiven Heroen im Laufe der Zeit immer stärker reale Züge an. Lebende und tote, erdachte und wirkliche Helden nahmen im Pantheon des Stalinismus einträchtig nebeneinander Platz.³¹ Vasilij Buslaj und Gavriilo Oleksič fanden sich hier in der Gesellschaft anderer, z.T. noch lebender „Supermänner“ wieder.

„Jeder wird ein Held, wenn unser Land es befiehlt!“ und „Wir leben in einem Land der Heroen!“ singen die „fröhlichen Jungen“ in Aleksandrov's Film *Veselye rebyata* (1934) und lassen keinen Zweifel daran, in welchem Staat sie so fröhlich sind.³² Im gleichen Jahr wurde das Heldentum in der Sowjetunion staatlich institutionalisiert. Seit dem 16. April 1934 war der Titel „Held der Sowjetunion“ („Герой Советского Союза“) die höchste Auszeichnung, die das Präsidium des obersten Sowjets der UdSSR für besondere staatliche Verdienste („подвиг“) verlieh.³³ Bereits 1927 wurde der Titel „Held der Arbeit“ („Герой Труда“) geschaffen. Er fand im Bergarbeiter Aleksej Stachanov seinen prominentesten Träger. Der sowjetische Heroenkult zielte darauf ab, der Bevölkerung greifbare Identifikationsfiguren vorzustellen und die Menschen zu nachahmendem Handeln zu bewegen. Gleichzeitig muss die Heldenverehrung im Zusammenhang mit dem in den dreißiger Jahren entfesselten Massenterror in der Sowjetunion gesehen wer-

²⁹ H. Günther: Der Held in der totalitären Kultur. In: *Agitation zum Glück*, a.a.O., S. 70-75; hier S. 70. Zum Heldenkult in der UdSSR vgl. u.a. auch R. Sartori: On the Making of Heroes, Heroines, and Saints. In: *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Hg. R. Stites. Bloomington/Ind. 1995, S. 176-193; *Dies.*: Legende und Wirklichkeit der Sowjethelden. In: *Osteuropa im Umbruch. Alte und neue Mythen*. Hg. C. Friedrich, B. Menzel. Frankfurt/M. u.a. 1994, S. 133-144; *Fitzpatrick*, a.a.O., S. 71ff.

³⁰ Clark, a.a.O., S. 92.

³¹ Das prominenteste Beispiel ist die Figur des fiktiven Bürgerkriegshelden Čapaev, eine Gestalt aus dem gleichnamigen Roman von D.A. Furmanov (1923) und dem Film von Sergej und Georgij Vasil'ev (1934).

³² „Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой.“ („Wenn das Land befiehlt, ein Held zu sein, wird bei uns jeder zum Helden.“) Vgl. *Sartori*: On the Making, S. 178, und *Dies.*: Legende und Wirklichkeit der Sowjethelden, S. 135.

³³ Vgl. dazu M.R. Kosbkin: „Hero of the Soviet Union“. In: *Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History*. Bd. 14. Gulf Breeze 1979, S. 20-35. Bis 1963 waren 12.384 Personen zum „Helden der UdSSR“ gekürt worden.

den.³⁴ Der Held war in der sowjetischen Selbstdarstellung die Gegenfigur des „inneren Feindes“, des Parasiten, des Schädlings („вредитель“), des Saboteurs, des Verräters, oder des Spions, gegen die der Staat angeblich zu Felde zog.³⁵ Diesen Vertretern des Bösen werden die Lichtgestalten der Stoßarbeiter und Aeronauten, der Grenzwächter und Traktoristen gegenübergestellt. Das entworfene Bild gleicht der Zeichnung einer „Märchenwelt“ (Sartorti), der Kampf gegen den inneren Feind erscheint als Wiederholung des ewigen, kosmischen Kampfes des Guten gegen das Böse, des Lichtes gegen die Finsternis, des Göttlichen gegen das Dämonische.³⁶ In *Aleksandr Nevskij* nehmen diesen Kampf gegen das Böse die beiden Helden und „Söhne“ Vasilij Buslaj und Gavriilo Oleksič auf.

3. Die „große Familie“

Die übrigen positiv konnotierten Hauptfiguren (Pavša, Ignat, Savka, Ol'ga, Vasilisa, Domaš u.a.) repräsentieren in *Aleksandr Nevskij* die eigentliche „große Familie“. Im Film wird deutlich, dass sie sich nicht in erster Linie als „Novgoroder“, sondern vor allem als Bewohner der Rus' bzw. als „Russen“ begreifen. Sie sehen das „ehrenhafte Novgorod“ („славный Новгород“) bzw. den „Herrscher Groß Novgorod“ („господин Великий Новгород“) als integralen Bestandteil der einen *russkaja zemlja* (russischen Erde), der „Mutter Heimat“ („родина мать“) Rus'.³⁷ Ihr Regionalbewusstsein geht auf im Patriotismus für das russische „Vaterland“ („отчизна“). Mit Aleksandr Nevskij erhebt sich die Bevölkerung des „Herrschers Groß Novgorod“ „für die russischen Städte, für Kiev, Vladimir, Rjazan', für die Heimaterde, für die Wälder, für die Flüsse und für unser großartiges Volk“.³⁸ *Aleksandr*

³⁴ Vgl. Clark, a.a.O., S. 121.

³⁵ Vgl. u.a. Sartorti: *Legende und Wirklichkeit der Sowjethelden*, S. 135.

³⁶ Auch Günther betont die Ähnlichkeit der Held-Feind-Dichotomie in der Kultur der Stalin-Zeit mit Strukturen des Zaubermärchens, die Vladimir Propp in seiner *Morphologie des Märchens* beschrieben hat. Vgl. H. Günther: *Der Feind in der totalitären Kultur*. In: *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre*. Hg. G. Gorzka. Bremen 1994, S. 89-100; hier S. 95.

³⁷ Besonders in den Liedtexten wird die Heimat Rus' wiederholt als „Mutter“ bezeichnet. Vgl. S. Prokofjew: *Alexander Newski. Kantate für Mezzosopran, Chor und Orchester*. Zum Bild „Mutter Russland“ vgl. J. Hubbs: *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington/Ind. 1988; O. Rjabov: *Matuska Rus'. Opyt gendernogo analiza poiskov nacional'noj identičnosti Rossii v otečestvennoj i zapadnoj istoriografii*. Moskva 2001.

³⁸ „Встань за отчизну, за родиную мать! Встань за русские города, господин Великий Новгород, за Киев, за Владимир, за Рязань, за поля родные, за леса, за реки, за великий народ наш!“ *Ėjzenštejn, Pavlenko: Aleksandr Nevskij. Literaturnyj scenarij*, S. 172.

Nevskij entwirft ein umfassendes Gemeinschaftsbild des „russischen Volkes“ („русский народ“ bzw. „русские люди“), wie die „große Familie“ im Film durchgängig genannt wird. Die Hymne des Films „Erhebe Dich, russisches Volk!“ („Вставайте, люди русские!“), preist die Rus' als „ehrenhaft“ ihre Bewohner als „frei“.³⁹ Ihren Lebensunterhalt bestreiten sie als Handwerker (Ignat), Bauern bzw. Fischer (Savka) oder Krieger (Vasilij, Gavriilo). Anders als die zweite Fassung des literarischen Szenariums, in dem Novgorod als multikulturelle Handelsrepublik charakterisiert wird, ist in *Aleksandr Nevskij* die Wir-Gruppe scheinbar ethnisch-homogen. Dabei fällt auf, dass Hinweise auf den orthodoxen Glauben Aleksands und seiner Zeitgenossen fast völlig fehlen. Die Sakralbauten in Pskov und Novgorod – die Ėjzenštejn für den Film als exakte Reproduktionen nachbauen ließ – haben ebenso kulissenhaften Charakter, wie die zwei orthodoxen Priester, die den Triumphzug nach Pskov in der Schlusszene anführen. „On the screen is a secular state, religion is only a folk memory, [...] the portrait reflects the official view of contemporary Soviet realities.“⁴⁰

4. Die Feinde

Trotz zahlreicher religiöser Bezüge und Zitate in *Aleksandr Nevskij* hat das Christentum vor allem eine attributive Funktion zur Charakterisierung der beiden Feindgruppen im Film. Analog dem sowjetpatriotischen Geschichtsbild wird die „große Familie“ sowohl von „innen“ als auch von „außen“ bedroht. Aleksandr selbst benennt am Anfang des Films den „Deutschen“ als größten Feind der Rus': Er sei „gefährlicher als die Tataren, näher und bössartiger. Von ihm kann man sich durch Tribut nicht loskaufen“.⁴¹ Der „Deutsche ist eine Bestie!“ („Немец – он зверь!“) rufen die empörten Novgoroder, als sie den Bericht des verletzten Kämpfers aus Pskov über die willkürliche Brutalität der Ordensritter hören.⁴² Die Ordensritter und ihre Kriegsknechte werden im Film als machtbesessene, gewissenlose Mörder wehrloser Frauen und Kinder gezeigt. Pavlenko und Ėjzenštejn beschreiben den Deutschen Orden als ein Werkzeug des Papstes und der ka-

³⁹ „Вставайте, люди русские, / На славный бой на смертный бой! / Вставайте люди вольные, / За нашу землю честную!“ („Erhebe Dich, russisches Volk, / Zur ruhmreichen Schlacht, zur tödlichen Schlacht! / Erhebe Dich, freies Volk, / Für unser ehrenhaftes Land!“) Vgl. ebd., S. 169, 173.

⁴⁰ R. Taylor: *Alexander Nevsky*. In: *Ders.: Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*. London, New York 2¹⁹⁹⁸, S. 85-98; hier S. 90.

⁴¹ „Опасней татарина враг есть... ближе, злей, от него данью не откупишься – немец.“ *Ėjzenštejn, Pavlenko: Aleksandr Nevskij. Literaturnyj scenarij*, S. 159.

⁴² Ebd., S. 162.

tholischen Kirche. Diese wird von einem schwarzen, orgelspielenden Mönch und einem fanatischen Bischof repräsentiert. Noch gefährlicher als die Waffen der Ritter sind deren Ideologie und Machtphantasien. Die ganze Welt will der Bischof der Herrschaft des Papstes unterwerfen. Das Kreuz, das Symbol des Christentums, ist im Film eine eindeutige Signatur des Feindes. Auch die Charakterisierung des „inneren Feindes“ im Film erinnert an antireligiöse Stereotypen der frühen sowjetischen Propaganda. Die Verräter verkörpert v.a. der orthodoxe Mönch Ananij. Er spielt die Rolle des Spions, berichtet dem Ordensmeister von der Berufung Aleksandrs durch das Novgoroder *veče* und erhält von Tverdilo den Auftrag, die Bevölkerung Novgorods gegen ihren Fürsten aufzuwiegeln. Er verrät dem Feind die Position der russischen Vorhut und streut im Lager Aleksandrs das Gerücht, Vasilij Buslaj habe sich ergeben. Nicht die weiße Kulisse der Sophienkathedrale von Novgorod symbolisiert in *Aleksandr Nevskij* die russisch-orthodoxe Kirche, sondern dieses Zerrbild des schwarzen (orthodoxen) Mönchs.

Pavlenko und Ejzenštejn beschreiben den Kampf der Wir-Gruppe gegen den „inneren Feind“ als Klassenkampf und als Abwehr von „Agenten“ und Verrätern. Während die Kaufleute von Novgorod und der Klerus zu den traditionellen Klassenfeinden zu zählen sind, ist Tverdilo, der die Stadt Pskov dem Orden unterwirft, ein typischer Vertreter der neuen Gruppe der „Volksfeinde“. Sein Bild wird in der Schlusssequenz an das Ende einer Kette von Einstellungen montiert, in denen die drei prominenten russischen Opfer der Schlacht gezeigt werden. Die Montage suggeriert, dass Tverdilo die Hauptverantwortung für den Tod dieser Helden trägt. Den Verräter trifft am Schluss die härteste Strafe: er wird vom Volk gelyncht. Es ist typisch für die sowjetische Kunst der dreißiger Jahre, dass sich in *Aleksandr Nevskij* die Aufmerksamkeit vom Klassen- zum Volksfeind verlagert.⁴³

Die z.T. karikaturhafte Darstellung der inneren und äußeren Feinde dient im Film drei Zielen. Zum Ersten bildet sie eine Kontrastfolie, vor deren Hintergrund die Wir-Gruppe an Profil gewinnt. Zum Zweiten ist die Darstellung der Feinde als Allegorie zeitgenössischer „Aggressoren“ zu sehen. Die Figuren Tverdilo und Ananij konnten als Anspielung auf die „allgegenwärtigen Volksfeinde“ der späten dreißiger Jahre, der Deutsche Orden als Allegorie der Nationalsozialisten gelesen werden. Drittens sind die im Film skizzierten Feindbilder elementare Bestandteile jenes Gemeinschaftsbildes, dessen transtemporale Gültigkeit der Film postuliert. Wie oben bereits angedeutet ist das Figurenpaar von Held und Feind nicht nur ein festes

⁴³ Vgl. *Gaßner, Gillen*: Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie, S. 51; *Fitzpatrick*, a.a.O., S. 191; *Günther*: Der Feind in der totalitären Kultur, S. 92.

Element des *master plot* im Roman oder im Film des sozialistischen Realismus. Das gesamte *master narrative* des Stalinismus war von diesem dichotomischen Schema geprägt. Im sowjetischen Panheroismus wuchsen „proportional mit der Dimension des Heroischen [...] auch die Ausmaße des gesellschaftlichen Bösen“.⁴⁴ Der staatliche Massenterror nach 1934 wurde als Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichtes gegen die Finsternis inszeniert.⁴⁵ Die Feind-Rhetorik lieferte den Bolschewiki „a mandate for the extraordinary degree of social cohesion they demanded and the extreme means they were using against the ‚unmasked enemies‘“.⁴⁶ Die sowjetischen Zuschauer des Jahres 1938 wurden zu Zeugen des „ewigen Kampf[es] des Helden mit den Dämonen“. Sie nahmen „in ritueller Weise [teil] am Sieg über die Mächte der Finsternis“.⁴⁷ Auf der Leinwand wiederholten sich Vorgänge, die den Zuschauern nur allzu bekannt vorkommen mussten.

5. Frauen- und Männerbilder

Die im Film *Aleksandr Nevskij* skizzierte Gemeinschaftsordnung der „großen Familie“ ist streng patriarchalisch geprägt. An ihrer Spitze steht Aleksandr, der Vater als Inbegriff einer „pure masculinity“ (Bordwell). Er repräsentiert Mut, Stärke, Entschlossenheit und Kampfbereitschaft. Alle Männer im Film, v.a. die „Söhne“, streben diesem „manly ideal“ (Balter) nach. Die Frauen hingegen werden – analog dem Schema anderer Texte und Filme des Stalinismus – „depicted as either martial or maternal figures; i.e. either themselves fighting to defend their country or representing the ‚Motherland‘ that the others had to protect“.⁴⁸ Vasilisa, die Tochter des Voevoden von Pskov, repräsentiert die erste Gruppe in der Typologie. Sie ist die kämpfende Frau („тип русской женщины воительницы“⁴⁹ [„der Typus der russischen Krieger-Frau“]), eine Jeanne d’Arc-Figur, die die Domäne des Krieges nicht den Männern überlassen will. Nach dem Tod ihres Vater folgt sie seinem Ruf, die Greuelthaten der Ritter in Pskov zu rächen. Die „große Familie“, die Kampfgemeinschaft bietet dem Waisenkind einen neuen Platz. Bei Ignat besorgt sich Vasilisa Rüstung und Schwert und folgt den

⁴⁴ *Günther*: Der Feind in der totalitären Kultur, S. 92. Die Bedeutung von Feindbildern und Verschwörungstheorien im Stalinismus hebt auch Dietrich Beyrau hervor. Vgl. *D. Beyrau*: Nationalsozialistisches Regime und Stalin-System. Ein riskanter Vergleich. In: *Osteuropa* 50 (2000), S. 709-720; hier S. 714ff.

⁴⁵ Vgl. *Stölting*, a.a.O., S. 67.

⁴⁶ *Clark*, a.a.O., S. 114ff.

⁴⁷ *Günther*: Der Feind in der totalitären Kultur, S. 100.

⁴⁸ *Sartorti*: On the Making, S. 184.

⁴⁹ *Pavlenko, Ejzenštejn*: Rus’. Literaturnyj scenarij, S. 103.

Männern in die Schlacht. Dort findet sie in Vasilij Buslaj ihren zukünftigen Ehemann. Ol'ga Danilovna, die junge Novgoroderin, die Vasilij und Gavri-lo am Beginn des Filmes umwerben, und Mamelfa Timofeevna, die Mutter Vasilij's, verkörpern dagegen den zweiten Frauentyp, die „Mutter“. Zwar empört sich Ol'ga auf der *veče*-Versammlung in Novgorod, dass die Kaufleute die *russkaja zemlja* an die Deutschen verkaufen wollen⁵⁰, ansonsten ist sie jedoch eher eine passive Figur. Ihr Name erinnert an die Landesmutter der Rus', die Heilige Ol'ga, die als erste Fürstin den christlichen Glauben angenommen hat. Um ihre Liebe streiten die beiden Heldenöhne, für sie sind sie bereit zu sterben. Die Figur der Mamelfa Timofeevna, der Mutter des Vasilij Buslaj, bleibt im Film dagegen relativ blass. Dennoch hat sie eine wichtige Position im Gruppenbild der Schlusszene, in der sie als „Mutter Heimat“ dem Glück der beiden Liebespaare ihren Segen erteilt.

6. Die säkularisierte Sakralgemeinschaft

Der deutsche Filmkritiker Helmut Färber hat 1967 festgestellt, dass Ėjzenštein in *Aleksandr Nevskij* „nicht nur einen mittelalterlichen Stoff [...], sondern auch mittelalterliche Gedanken“ verfilmt hat.⁵¹ Der Film ruft in der Tat Assoziationen mit mittelalterlicher Fresken- oder Ikonenmalerei hervor.⁵² Er entwirft ein statisches Gemälde, in dem einer jeden Figur ein fester Platz zugewiesen ist. Die Ordnung des entworfenen Gemeinschaftsbildes der „großen Familie“ ist hierarchisch gegliedert und weist drei Ebenen auf. An der Spitze steht Aleksandr Nevskij, der männliche Führer und Vater. Ihm folgen auf der nächsten Stufe die beiden Helden und „Söhne“ Vasilij und Gavri-lo. Sie bilden die Brücke zur untersten Stufe, zum Volk, zur „großen Familie“, die von dem Handwerker Ignat, dem Fischer und Bauern Savka sowie von den Frauenfiguren Vasilisa und Ol'ga repräsentiert wird.

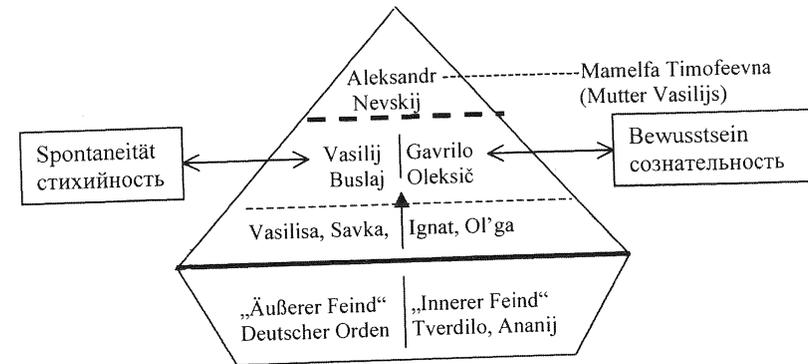
⁵⁰ „Русскую землю на товар меняешь?“ („Tauschst Du das russische Land gegen eine Ware?“) Vgl. *Ėjzenštein, Pavlenko: Aleksandr Nevskij. Literaturnyj scenarij*, S. 163.

⁵¹ H. Färber: Eisensteins spekulative Abstraktionen. Zur deutschen Erstaufführung von „Alexander Newski“ in München. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.2.1967.

⁵² Wertvolle Anregungen für die Beschreibung der Figurenkonstellation in *Aleksandr Nevskij* als Tableau im Freskenstil verdanke ich dem Gespräch mit dem Leiter des Moskauer Filmmuseums, Naum Klejman, am 16.12.1999. Vgl. auch Naum Klejman: Redebeitrag auf dem Colloquium „Kino totalitarnoj epochi“ während des 16. Filmfestivals in Moskau. Dokumentiert in: *Iskusstvo kino 1990*, H. 1-3; hier: H. 2, S. 113. Die Nähe zur Ikonenmalerei hebt auch *Bordwell* (a.a.O., S. 214) hervor. Die Bedeutung des Ikonostas als prägendes Muster für die Darstellung von Gemeinschaft und ihrer Ordnung in der totalitären sowjetischen Kunst im Allgemeinen hebt L.E. Blomqvist hervor. Vgl. L.E. *Blomqvist: Some Utopian Elements in Stalinist Art*. In: *Russian History / Histoire Russe* 11 (1984), H. 2-3, S. 298-305; hier S. 299.

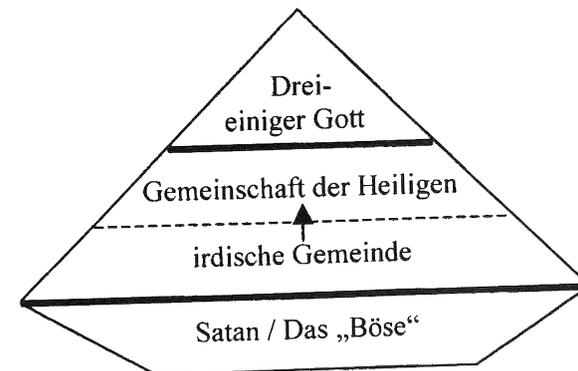
Die Gemeinschaft wird von dem „äußeren Feind“ in Gestalt des Deutschen Ordens und dem „inneren Feind“ in Gestalt der Verräter Tverdilo und Ananij abgegrenzt:

Schaubild 1: Die „große Familie“ in *Aleksandr Nevskij*



Dieses Modell erinnert an das Bild der christlichen (transzendentalen) Sakralgemeinschaft. Auch dieser Gemeinschaftsentwurf weist eine dreigeteilte Struktur auf. An der Spitze der Pyramide steht der dreieinige Gott, unnahbar und erhaben. Weit unter ihm folgen die Heiligen, in deren Leben sich den Gläubigen die Präsenz Gottes auf Erden offenbart hat. Die Basis der Pyramide bilden die lebenden Christen, die sich als Mitglieder der irdischen Gemeinde im Gebet an die Heiligen, „ihre“ Fürsprecher bei Gott, wenden:

Schaubild 2: Die Struktur der christlichen Sakralgemeinschaft



Als Heiliger vertrat Aleksandr Nevskij im Modell der (russisch-orthodoxen) Sakralgemeinschaft die zweite, die mittlere Ebene. Hier genau liegt der Unterschied zwischen dem Konzept der Sakralgemeinschaft des orthodoxen Diskurses und dem Gemeinschaftsentwurf in Ėjzenštejns *Aleksandr Nevskij* bzw. im Diskurs des Sowjetpatriotismus. In Ėjzenštejns Historienfilm steht Aleksandr nicht mehr in der Mitte zwischen der irdischen Gemeinde und Gott. In einem Gruppenbild, das die Existenz eines christlichen Gottes negiert, ist der Fürst selbst an die Position des Vaters, d.h. zu einer gottgleichen Figur aufgestiegen. Die Helden sind an die Position der Heiligen getreten.⁵³ Sie sind die neuen Mittler zwischen der „großen Familie“, der sie entstammen, und dem „Vater“, an dessen Seite sie kämpfen.

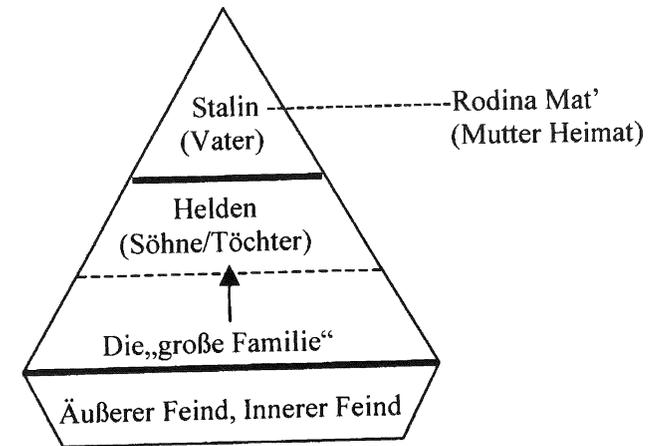
Wenn die Deutung des Wir-Gruppen-Porträts in *Aleksandr Nevskij* als Spiegelbild der zeitgenössischen Gemeinschafts-Konzeption der „großen Familie“ der dreißiger Jahre stimmt, so lassen die dargelegten Parallelen zwischen dem Entwurf im Film und christlichen Gemeinschaftsentwürfen des Mittelalters noch weitergehende Schlussfolgerungen zum Wechselverhältnis von Orthodoxie und Stalinismus zu. In diesem Fall hätten Untersuchungen zum Führer- und Heldenkult der Stalin-Zeit noch stärker als bisher an der Frage nach Kontinuität und Parallelen, nach dem „dialektischen Wechselspiel“ („диалектическое взаимодействие“) (Razlogov) von Orthodoxie als Weltbild und Denkweise und dem Stalinismus als politischem, ideologischem und künstlerischem System anzusetzen. „Der Stalinismus steht in erheblich größeren Maße in der Tradition der Orthodoxie, als dass er diese negiert. Deshalb ist die Hinwendung zum Bild des Heiligen [und] die Verwendung der reichen ikonographischen Tradition ein zusätzlicher Beweis für den spätmittelalterlichen Charakter der Kunst und des Denkens [...] der Epoche des Totalitarismus [...]“⁵⁴ Am Beispiel des Filmes *Aleksandr Nevskij* kann gezeigt werden, dass die Struktur der visionär-fiktiven Gemeinschaftsordnung der Sowjetunion in der Zeit des Stalinismus auf einem christlich-religiösen Konzept kollektiver Identität basiert. Die als ideal postulierte und propagierte Ordnung der sowjetischen Gesellschaft in den dreißiger Jahren, die sich im Bild von der „großen Familie“ im Roman und

⁵³ Sartorti weist darauf hin, dass die Narrationsmuster der sowjetischen Heldenerzählung in vielen Punkten dem Aufbau von Heiligenviten entsprechen. Vgl. *Sartorti: On the Making*, S. 179ff.

⁵⁴ „[...] сталинизм значительно в большей степени продолжает православие, нежели отрицает его. И поэтому обращение к образу святого, использование всего богатства иконографической традиции является дополнительным свидетельством поздне-средневекового характера искусства и мышления [...] тоталитарной эпохи [...]“ K. *Razlogov*: Redebeitrag auf dem Colloquium „Kino totalitarnoj épochi“ während des 16. Filmfestivals in Moskau. Dokumentiert in: *Iskusstvo kino* 1990, H. 1-3; hier: H. 2, S. 117.

Film des sozialistischen Realismus widerspiegelt, ist eine überarbeitete und säkularisierte Neuauflage eines christlich-religiösen Weltbildes. An der Spitze der Pyramide steht der gottgleiche Führer Stalin, erhaben und unnahbar. Die Zwischenebene zwischen ihm und dem Sowjetvolk besetzen die Helden. Sie sind der großen Familie entwachsen, dienen den einfachen Bürgern als Leitbild, können jedoch nie ganz an die Spitze der Hierarchie aufsteigen. Diese bleibt dem „Vater“ vorbehalten. An der Basis dieses Gemeinschaftsmodells stehen die einfachen Menschen, Arbeiter, Bauern und Patrioten. Die Gemeinschaft des sowjetischen Volkes, die „große Familie“, grenzt sich im Ganzen ab von den Vertretern des Bösen, den inneren und äußeren Feinden:

Schaubild 3: Der Gemeinschaftsentwurf der „großen sowjetischen Familie“



Die „große Familie“, die Vision einer sowjetischen Wir-Gruppe in den späten dreißiger Jahren, entspricht dem Modell einer säkularisierten Sakralgemeinschaft. Die Gemeinschaft wird als dezidiert a-religiös vorgestellt, christlicher Glaube oder das Bekenntnis zu einer christlichen Kirche sind Attribute des „anderen“. Dieser Antagonismus von orthodoxem Christentum und Stalinismus ist jedoch nur die eine Seite der Medaille. *Aleksandr Nevskij* ist ein gutes Beispiel für die tatsächliche Verquickung von christlich-orthodoxer Tradition und neuer, säkularer Ideologie. Das preisgekrönte Werk stalinistischer Filmkunst stellt nicht nur einen orthodoxen Heiligen in den Mittelpunkt, seine Autoren greifen bei der Gestaltung von Handlung, Text und Bildern wiederholt auf christliche Traditionen zurück. Gleichzeitig werden Bezüge auf das politische und kulturelle System der

dreißiger Jahre wie z.B. auf den Personenkult um Stalin deutlich, der wiederum selbst stark geprägt war von quasi-religiösen Elementen. Schließlich stellt der Film ein Gemeinschaftsmodell vor, das eindeutig in der Tradition christlicher Weltanschauung steht. Die Ordnung der Wir-Gruppe wird dabei nicht nur als Abbild der Vergangenheit, sondern zugleich als Vision von ewiger Gültigkeit vorgestellt.⁵⁵



Abb. 1: *Aleksandr Nevskij* [aus: S.M. Eisenstein. Hg. J. Charrière. Tübingen 1973, S. 120, Abb. 33]



Abb. 2: Stalin mit Kind auf dem Arm [aus: D. King: Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulation in der Sowjetunion. Hamburg 1997, S. 152f.]

⁵⁵ Auf die Bilder „Stillstand der Geschichte“ bzw. „ewige Gegenwart“ als Topoi der Selbstbeschreibung totalitärer Regime hat bereits George Orwell aufmerksam gemacht. Vgl. J. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999, S. 72, 75.