
Chernucha – Schwarzmalerei à la Russe

Irina Gradinari

In der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre entstehen in der UdSSR eine Reihe von Spielfilmen, die oft unter dem Begriff *Chernucha* [Černucha] zusammengefasst werden. In der Forschung werden diese Werke unmittelbar mit der Perestroika verbunden (Sirivlja 2002, 39), wobei die formal-ästhetischen Merkmale des kleinen Genres und seine Eigentümlichkeiten jedoch unberücksichtigt bleiben. Längst nicht alle Filme der Perestroika-Zeit und der 1990er sind ja unter diese Kategorie zu subsumieren; andere ästhetische Paradigmen existieren oder entwickeln sich parallel.¹ Die Chernucha-Filme brechen mit der sowjetischen Ideologie, stellen eine gnadenlose Revision in Hinblick auf die aktuelle soziale Lage dar: Chernucha ist das Genre der Gegenwart. Allerdings gelingt es diesen Filmen nicht immer, die überkommenen sowjetischen Ausdrucksformen zu diskreditieren. Während einige – wenn auch modifiziert – als Relikte den Zusammenbruch der UdSSR überleben,² verschwindet das Genre der Chernucha nach kurzer Lebenszeit.

Der Begriff «Chernucha» ist ein Neologismus, der sich spätestens seit Anfang der 1990er-Jahre in Gebrauch befindet. Das Wort setzt sich aus

- 1 In der Perestroika-Zeit werden zensierte Filme der 1960er und 1970er aufgeführt. Viele Filme widmen sich der Vergangenheit, darunter sind aber auch Experimentalfilme zu finden. Zu dieser Zeit beginnt die filmische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Außerdem wurden zahlreiche Komödien und Melodramen gedreht, vgl. Engel 1999; Binder / Engel 2002.
- 2 Ušakin diagnostiziert seit etwa 2000 eine zunehmende Inadäquatheit von Inhalt und Form in den Repräsentationen der Massenmedien. Es geht um eine Rekonstruktion sowjetischer Ausdrucksformen, die allerdings entweder leer bleiben oder mit neuen Inhalten gefüllt werden (2009). Diese diskursiven Ersatz- und Kompensationsstrategien nennt er in Anlehnung an Roman Jakobson *symbolische Aphasie*, mit der er die Rückkehr zu den sowjetischen Repräsentationsformen als eine Art «diskursive Paralyse» beschreibt.

«schwarz» [černyj] und der groben, jargonartigen Bezeichnung für Pornografie «pornucha» zusammen, womit das Themenfeld der Filme bereits umrissen wäre: Sie beschäftigen sich mit negativen Phänomenen, mit Gewalttätigkeit, sexuellen Übergriffen und Missständen, die sie enthöllend und teilweise voyeuristisch in Szene setzen. Insbesondere der unverblünte Umgang mit dem nackten Körper deutet darauf hin, dass die Anspielung auf die Pornografie sich nicht in der Metapher erschöpft.

Die Chernucha-Filme müssen dabei im Kontext einer neuen Rezeptionssituation betrachtet werden: In der Perestroika-Zeit überschwemmen die zuvor kaum bekannten Hollywood-Produktionen den sowjetischen Markt, insbesondere Action-, Horror- und SF-Filme. Ihre Professionalität sowie die Intensität ihrer (Gewalt-)Bilder und Spannungsdramaturgien zwingen sowjetische Filmemacher/innen zur kritischen Reflexion der eigenen Kinokultur. Die Gewalt und die Körperinszenierung der Chernucha kann daher auch als Versuch einer Intensivierung der Bilder verstanden werden. Die Filme gehen von zunächst symbolisch gestalteten Problemen (politische Lügen und Perspektivlosigkeit) zur offenen Darstellung physischer Übergriffe über, und sie werden im Laufe der 1980er immer brutaler. Sie zeigen die «schwarzen» Seiten des sowjetischen Lebens, wie sie bislang nicht auf die Leinwand kamen.

Die Genre-Bezeichnung ist keinesfalls neutral, sondern wertet zugleich die Werke als B-Filme oder als Trash voller Klischees [štamp] ab. Doch gemessen an den Möglichkeiten der sowjetischen Kinematografie dieser Zeit sind die Filme in Gestaltung und Bearbeitung des Materials durchaus qualitativ: So weisen sie eine stringente, in der Regel anspruchsvolle Dramaturgie auf.³ Keine ästhetischen oder technischen Unstimmigkeiten oder gar Fehler sind zu bemerken, und was mitunter als «schlechte Qualität» empfunden wurde, die Dämpfung der Farben oder der Schärfe, ist auf atmosphärisch eingesetzte Filter zurückzuführen. Denn es ging darum, Assoziationen von Freudlosigkeit und Angst auszulösen und die sozialen Strukturen als anachronistisch zu kennzeichnen. Einige der Filme sind sogar mit großem Budget ausgestattet und setzen bekannte Schauspieler ein, da sie vom Staat unterstützte Themen behandelten, und manche konnten sogar als Zweiteiler produziert werden.⁴ Während der Perestroika wurde ja die staatliche

3 Beispielweise ist der Film DOROGAJA ELENA SERGEJEVNA ein Kammerspiel, das einen anspruchsvollen dramaturgischen Aufbau und eine komplexe Figurenchoreografie erfordert. MALEN'KAJA VERA setzt die Landschaft als Desemantisierungsstrategie ein.

4 Zwei Folgen waren als eine beliebte Filmlänge für die wichtigen und aktuellen The-

Zensur massiv geschwächt und die (Selbst-)Kritik der sozialistischen Ordnung gefördert.⁵ Die Chernucha-Filme wurden sowohl von jungen, ambitionierten wie von erfahrenen, anerkannten oder auch von ehemals verbotenen Regisseur/innen gedreht. Im Korpus finden sich auch Filme mit Experimental- und Avantgarde-Ästhetik wie ASSA, ASTENIČESKIJ SINDROM, IGLA, KARAUŁ oder TAKSI-BLUES.

Einige Vorläufer der Chernucha waren bereits vor der Perestroika herausgekommen, so etwa die postapokalyptische Vision PIS'MA MERTVOGO ČELOVEKA (BRIEFE EINES TOTEN, UdSSR 1986), die Konstantin Lopusčanskij 1981 zu drehen beginnt (Splating Image 2012). Und ČUČELO (DIE VOGELSCHUCHE, Rolan Bykov, UdSSR 1983) hatte eine Reihe von Schulfilmen mit gewalttätigen Kindern und Jugendlichen initiiert. Beide Filme artikulieren noch Hoffnung auf soziale Erneuerung durch individuelles Engagement und Zuwendung zur christlichen Religion. Die Zeit von 1986 bis 1991 wird dann zum Höhepunkt der Chernucha. Nach 1991 drehen die Regisseur/innen nur noch gelegentlich radikal-kritische Filme wie die Komödie KUROČKA RJABA (RJABA, MEIN HÜHNCHEN, Andrej Končalovskij, F/RF 1994) oder das Drama ZELENYJ SLONIK (The GREEN ELEPHANT, Svetlana Baskova, RF 1998/99), die allerdings auf keine große Resonanz mehr stoßen. Denn der sowjetische Bezugsrahmen hatte sich seit 1991 so weit verändert, dass die Reflexion oder Artikulation sozial-politischer Diskurse allein in der kritisch-enthüllenden Dramaturgie der Chernucha nicht mehr ausreichte.

Zu den wichtigen und bekanntesten Vertretern des Genres gehören:

- Jugendfilme über die Gewalt in der Schule: SOBLAZN (VERSUCHUNG, Vjačeslav Sorokin, UdSSR 1987), KUKOLKA (DAS PÜPPCHEN, Isaak Fridberg, UdSSR 1988) und DOROGAJA ELENA SERGEJEVNA (LIEBE JELENA SERGEJEVNA, El'dar Rjazanov UdSSR 1988);
- Werke über Missstände in Familie und Gesellschaft: KUR'JER (DER BOTE, Karen Šachnazarov, 1986), PLUMBUM, ILI OPASNAJA IGRA (PLUMBUM ODER EIN GEFÄHRLICHES SPIEL, Vadim Abdrašitov,

men der Staatspolitik in der UdSSR, wie zum Beispiel die Jubiläen Stalins oder Lenins, verbreitet, vgl. Prochorov 2007, 147. Zweiteilig sind ČUČELO, MALEN'KAJA VERA, INTERDEVOČKA, KUKOLKA, ASSA, ASTENIČESKIJ SINDROM und TRAGEDIJA V STILE ROCK.

5 Nach dem XXVII. Parteitag im Frühjahr 1986, an dem Perestroika und Glasnost' verkündet wurden, fordern die Filmemacher/innen auf dem darauf stattgefundenen Kongress eine Entbürokratisierung der Filmverwaltung, die Reduktion des Einflusses von Goskino auf die künstlerische Arbeit sowie die Freigabe der zensierten Filme (vgl. Binder/Engel 2002, 372).

- 1986), MALEN'KAJA VERA (KLEINE VERA, Vasilij Pičul, 1988), AVARJA – DOČ' MENTA (HAVARIE – DIE TOCHTER EINES MILIZIONÄRS, Michail Tumanišvili, 1989) und SATANA (DER SATAN, Viktor Aristov, 1990);
- Filme über Prostitution: INTERDEVOČKA (INTERGIRL, Petr Todorovskij, 1989);
 - über den Drogenkonsum und -handel: TRAGEDIJA V STILE ROK (TRAGÖDIE IM ROCK-STIL, Savva Kuliš, 1988) und IGLA (DIE NADEL, Rašit Nugmatov, 1989);
 - über Alkoholismus: SOBAČIJ PIR (HUNDEFEST, 1990, Leonid Menaker);
 - über Kriminalität: ASSA (Sergej Solov'jev, 1987) und VORY V ZAKONE (KINGS OF CRIME, Jurij Kara, 1988);
 - über das Gefängnis: BESPREDDEL (GRENZENLOS, Igor' Gostev, 1989);
 - über Gewalt in der sowjetischen Armee: KARAU (DIE WACHE, Aleksandr Rogožkin, 1989), STO DNEJ DO PRIKAZA (100 TAGE VOR DEM BEFEHL, Chusejn Erkenov, 1990) und KISLORODNYJ GOLOD (SAUERSTOFFMANGEL, Andrej Dončik, 1991);
 - ein Dokumentarfilm über soziale Missstände in der UdSSR: TAK ŽYT' NEL'ZJA (SO KANN MAN NICHT LEBEN, Stanislav Govoruchin, 1990);
 - der avantgardistische Film ASTENIČESKIJ SINDROM (DAS ASTHENISCHE SYNDROM, Kira Muratova, 1989), der einen Überblick über die sowjetische Ästhetik gibt und deren Bezug zur sozial-politischen «Realität» Ende der 1980er insgesamt kritisch reflektiert.

Die aufgeführten Filme sind insofern als Kernstücke der Chernucha-Welle zu verstehen, als sie eine breite, in der Regel kontroverse Rezeption erfuhren, wobei viele davon aus heutiger Sicht eher harmlos wirken. MALEN'KAJA VERA (56 Mio. Eintritte) und INTERDEVOČKA (44 Mio. Eintritte) erreichten 1988 und 1989 die höchsten Zuschauerzahlen (Binder / Engel 2002, 373f). IGLA gehört zur kasachischen «Neuen Welle», und ASSA wurde zum Rock-Kultfilm (Binder 1999, 298). ASTENIČESKIJ SINDROM erhielt 1990 den nationalen russischen Preis Nika als bester Spielfilm und den Silbernen Bären in Berlin; TAK ŽYT' NEL'ZJA wurde im gleichen Jahr von der sowjetischen Filmzeitschrift *Sovetskij ekran* zum besten Film gewählt. SATANA gewann im Jahr darauf ebenfalls den Silbernen Bären (Binder / Engel 2002, 374).

Die Grenzen des Genres sind schon wegen der grundsätzlichen Problematik von Genredefinitionen, aber auch wegen der Vielfalt künstlerischer Programme nicht einfach zu bestimmen. Das Phänomen «Chernucha» ließe sich wohl auch als «Welle» oder «Stilrichtung»

bezeichnen; ich bevorzuge jedoch der Begriff des Genres, weil die Chernucha-Ästhetik weder strukturell noch inhaltlich andere Genres umfasst. Ganz im Gegenteil weisen die Filme stabile semantische und syntaktische Merkmale auf (vgl. Altman 1995), die jenen ihres westlichen Pendant, des Sozialdramas, entsprechen. In ihrer Gestaltung wiederholen sie zudem die Logik der sowjetischen Genres, wie sie die sowjetischen Filmemacher/innen selbst definierten.

Zu den semantischen Merkmalen gehört vor allem die Inszenierung sowjetischer Tabus: Die Figuren bewegen sich in gesellschaftlichen Zonen, die in der UdSSR nicht öffentlich thematisiert und daher filmisch nicht tradiert worden waren. Es geht um Sexualität, Vergewaltigung, Prostitution, Drogenkonsum, Kriminalität, Korruption und verschiedene Formen von Gewalt. Zum Tabubruch gehören auch die Nacktheit der Figuren und Szenen mit Sexualakten – das sowjetische Kino war ja prüde. Der Gestus der Überschreitung wird außerdem durch die Alltagssprache der Figuren verstärkt, die mit Obszönitäten und Jargon gespickt ist – eine undenkbar Ausdruckweise im sowjetischen wie im russischen Film der Gegenwart.⁶ Ordinäre Sprache dient der Chernucha sowohl als Provokation als auch als Markierung der Bereiche, die jenseits der medialen sowjetischen Selbstinszenierung liegen.

Auch vor der Perestroika existierten durchaus kritische Filme, die ihre Positionen jedoch in Allegorien verpackten. Man sprach in diesem Zusammenhang von einer «Äsopsprache» – einer künstlerischen Mehrdeutigkeit, die im affirmativen Gestus subversive Momente entfaltete. Hingegen artikulierte die Chernucha ihre Kritik unmittelbar und oft unter Einsatz von Gewaltdarstellungen. Es gibt dabei kein festes Genre-Gender-Verhältnis; die Figuren variieren stark in Bezug auf ihre geschlechts-, klassen-, alters- oder ethniespezifischen Zuschreibungen.

Zu den syntaktischen Merkmalen gehört vor allem das Katastrophenszenario, auf das die Handlung in einer dramatischen Folge von Szenen zusteuert und die Figuren in ihr Verderben oder den Tod reißt. Die Chernucha stellt eine düstere, hoffnungslose Dystopie dar. Im Zentrum der Handlung steht in der Regel ein Konflikt, der aus einer Aporie, der Unmöglichkeit, eine positive Entscheidung zu treffen, erwächst oder darauf zuläuft. Diese Aporie legt die strukturelle Ohn-

6 Das Gesetz über die Verantwortung für die Verwendung der ordinären Sprache in den Massenmedien wurde von der Duma am 19.03.2013 in Kraft gesetzt. Privatpersonen droht eine Strafe bis zu 3.000 Rubel (ca. 70 Euro), Angestellten bis zu 20.000 Rubel (ca. 450 Euro) und juristischen Personen bis zu 200.000 Rubel (ca. 4.450 Euro).

macht des Subjekts frei, das in jedem Fall scheitert. Von Anfang an spult sich eine Fehlentwicklung ab, die in einer Atmosphäre der Aussichtslosigkeit verläuft und mit dem unvermeidlichen Niedergang endet: Entweder rettet die Figur ihr Leben auf Kosten des allgemeinen Wohls und verliert so jeden (Selbst-)Respekt, ja ihr humanes Antlitz, wodurch sie zugleich zum «wahren» Gesicht des Sozialismus wird. Oder sie bleibt allgemeingültigen Werten treu, die als genuin «menschlich» und als Gegenteil der sozialistischen Moral in Szene gesetzt werden, scheitert dabei aber persönlich, indem sie gewaltsam entstellt wird, den Tod anderer oder gar den eigenen verursacht. Ein anständiges, ehrliches Leben in der UdSSR erscheint unmöglich.

Die Aporie als Kern des sozial-psychologischen Konflikts ist bereits in den Filmen der 1970er-Jahre zu beobachten und nicht eindeutig als anti-sozialistisch zu verstehen. Filme verlagerten oft Systemfehler in den Bereich der individuellen Verantwortung, so dass der Einzelne für den (Miss-)Erfolg des Sozialismus zuständig ist. Die Chernucha-Filme radikalisieren jedoch das Dilemma durch Gewaltszenen und kombinieren es mit einer klar antisowjetischen Haltung. Ein negatives Ende verunmöglicht die Auflösung des Konflikts und verhindert die Befriedigung durch Rache ebenso wie die Genugtuung durch Bestrafung des «Bösen».

Die Chernucha ist nicht ausreichend erklärt, solange man ihren Bezug zur sowjetischen Ästhetik außer Acht lässt. Die Filme erscheinen an einer epochalen Schnittstelle, an der die tradierte Kinoästhetik nicht mehr greift. Sie markieren somit eine ästhetische Krisensituation oder reagieren auf die sinnstiftende kulturelle Krise der UdSSR in den 1980er-Jahren, die durch die Perestroika ausgelöst oder zumindest verschärft wurde. Um zu zeigen, dass das etablierte Repräsentationssystem sie nicht mehr adäquat erfassen kann, nehmen die Filme sowjetisch-sozialistische Sinnbilder auf und beziehen sie auf die aktuelle soziale «Wirklichkeit». Sie verarbeiten somit auch sowjetische Figuren, Motive und Symbole und erscheinen insgesamt als eine Art Entsorgungsmaschine, welche die bestehenden Sinnbilder auf ihr ästhetisches Potenzial und ihre Ausdruckskraft hin überprüft und die meisten als untauglich verwirft. Die Filme befinden sich dabei noch ziemlich nah an der sowjetischen Ästhetik: Sie definieren sich hauptsächlich durch deren Verarbeitung und Negation. Generell geht es bei diesem Doppelbezug zum tradierten Bildrepertoire und zur bestehenden «Wirklichkeit» um die Bilanzierung des Sozialismus, der durch die Chernucha vollkommen diskreditiert wird. Als die sowjetischen Losungen und Postulate ihre politische Aktualität verlieren, verschwindet auch das Genre.

In diesem Zusammenhang scheint die Chernucha eine Übergangserscheinung in einer Zeit nicht mehr funktionierender alter und noch nicht richtig herausgebildeter neuer Sinnmuster zu sein, das zu Neuem herüberleitet. Denn sie entdeckt unbekannte Bereiche des sowjetischen Lebens wie Sexualität, Armut und Kriminalität, für die sie erst ästhetische Formen entwickeln muss, ohne jedoch das sowjetische Repräsentationssystem ganz zu verwerfen. In ihrem Bezug auf die sowjetische Ideologie bleibt die Chernucha jedoch im Rahmen des sowjetischen Genresystems, das sich durch das Verhältnis zur sozialistischen Herrschaftssymbolik definierte. Genres waren zwar nicht inexistent, aber im Vergleich zu Hollywood war ihre genrespezifische Definitionskraft eher unwichtig. Sinnkonstituierend und daher von Bedeutung war vielmehr die Art des Umgangs mit den aktuellen ideologischen Paradigmen. So situieren sich die Filme konzentrisch je nach Genre um den sozialistischen Selbstdefinitions-Diskurs. Auch die Chernucha positioniert sich in diesem Diskurs: Ihre Funktion besteht zwar in der Revision und Ablehnung der politischen Mythologie, doch bewegen sich die Filme weiterhin in den zentralen Legitimationsbereichen der sozialistischen Ideologie.

Um diesen Bezug der Chernucha-Filme zum ideologischen Diskurs zu erklären, werde ich im Folgenden zuerst eine kurze Einführung in das Genrekino der UdSSR unternehmen. Die beiden Filmbeispiele am Ende sollen die Strategien der Diskreditierung sowjetischer Legitimationsmechanismen demonstrieren: die scheinbare Absage an künstlerische Mittel und den ‹Wahrheitsmodus› der Darstellung, die Entlarvung der ideologischen Schauplätze des Sozialismus als gewaltsam und ihrer Subjekte als ohnmächtig, die soziale Marginalisierung der Handlungsorte und -themen, das Abstiegsnarrativ, die Dekontextualisierung der sowjetischen Losungen und der zufällige Tod als radikaler Sinnzug. MALEN'KAJA VERA (KLEINE VERA, Vasilij Pičul, 1988) führt das an tradierten Orten mit tradierten ideologischen Figuren vor, BESPREDĚL (Igor' Gostev, 1989) mit ‹unbekannten›, bisher noch nicht behandelten Themen und Orten.

Das sowjetische Genresystem

Die Forschung ist in der Frage der sowjetischen Genres gespalten. So behaupten einige Studien, das sowjetische Kino sei komplett genreslos gewesen (Yampolsky 1994),⁷ und Oksana Bulgakova nennt die Perio-

7 So ist symptomatisch, dass z.B. die Einführung in die Filmanalyse von Lotman und Cyv'jan aus dem Jahr 1994 kein Kapitel über das Genre enthält.

de des Stalinismus von 1934 bis 1954 eine «Epoche ohne Genres» und eine «Zeit der Hybride».⁸ Genre-Elemente seien jedoch in die Darstellung von Produktions-, Kolchose- oder historisch-revolutionären Kontexten integriert gewesen, womit bereits verschiedene Genres angesprochen sind.⁹

Andere Studien gehen von der Existenz sowjetischer Genres aus. Der deutsche Historiker Eberhard Nembach diskutiert drei zentrale Genres, die ab etwa 1938 bis zum Tod Stalins in der sowjetischen Kinematografie (erzwungenermaßen) bevorzugt wurden: das historisch-revolutionäre Dokudrama, das historische Helden-Epos und die volkstümliche Musik-Komödie (2001, 129ff). Der US-amerikanische Slawist Jamie Miller gruppiert die Filme dieser Periode unter den Begriffen «Sowjetisches Musical», «Klassenfeinddrama», «politisch-historisches Epos» und «sowjetische Satire» (2010, 154-177). Auch russisch-sowjetische Theoretiker entwickeln Genretheorien.¹⁰ Als Beispiel kann das Lehrbuch für die Hochschulen von S.I. Frejlich aus dem Jahr 1990 gelten – also aus der Zeit der Verbreitung der Chernucha und der in den Kinos gezeigten Hollywood-Produktionen, die eine Sensibilisierung gegenüber Genre-Strukturen mit sich gebracht hatten.

Frejlich definiert das Genre kombinatorisch in Zusammenhang mit Stil, Typus und Gattung. Diese verhalten sich zueinander nach dem Matreška-Prinzip: Die verschiedenen Aspekte sind hierarchisch geordnet und fallen in einem Film ineinander. Unter einem «Genre» versteht Frejlich den Typus einer ästhetischen Bedingtheit der Darstellung; so kann die gleiche Situation im Kino dramatisch, komisch oder tragisch inszeniert werden (2009, 41–50). Die Genres können dabei nicht isoliert bestimmt werden, die Filme sind in der Regel das Ergebnis einer konstitutiven Wechselwirkung verschiedener Genre-Elemente. Genres im eigentlichen Sinne wie Komödie oder Melodrama sind «niedere»

8 «The Soviet film industry was built as a system but without genres. Nevertheless, the Soviet experience can contribute to genre studies. The hybrid forms developed in the Stalinist cinema include elements of the film genres (romantic comedy in kolchoz film; conquest of the nature, the basic situation of the western and elements of the spy film in the production film etc.)» (Bulgakova 2013, 348-349).

9 Bulgakova spricht von besonderen sowjetischen Genres wie Film-Konzert, Film-Spektakel, Film-Oper und Film-Ballett, die aufgrund des in den 1930ern aufgekommenen Verständnisses vom Kino als Medium anderer Künste entstanden sind (2010, 28).

10 Das Genrebewusstsein wuchs ähnlich wie im Westen seit den 1950ern zunehmend. Nach dem Tod Stalins erscheinen vereinzelt Artikel zum Thema; 1978 findet die erste Konferenz zur Genreflexion statt; in den 70er und 80er-Jahren erscheinen einzelne Studien zu diesem Thema.

Genres, aus denen das Kino später ‹höhere› Genres entwickeln konnte (114–145). Frejlich denkt das Genresystem evolutionistisch, denn am Anfang des Kinos standen niedrigere Genres. So entwickelte sich etwa das höhere historisch-revolutionäre Kino aus dem niederen Abenteuerfilm (127). Das höhere Gegenstück zum ‹oberflächlichen› Melodrama ist eine ‹tiefe› Tragödie, allerdings kann das Melodrama selbst durch die Gewinnung von ‹Tiefe› in Form ethischer Ideale oder in der expliziten Verknüpfung des Individuellen mit dem Sozialen erhöht werden (132), wie zum Beispiel *ČELOVEK IZ RESTORANA* (DER MENSCH AUS DEM RESTAURANT, Jakov A. Protazanov, 1927) oder *ČERTOVO KOLESO* (DAS TEUFELSRAD, Aleksandr Kosincev / Leonid Trauberg, 1926). Den höheren Genres gehören die Filme Eisensteins an, die sich vom Individuell-Bürgerlichen abwenden, das Typische schaffen und Dinge metaphorisch verallgemeinern (ibid., 68). *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925) zählt Frejlich zum Genre der Epopöe. Auch das höhere Genre besteht aus dem Wechselspiel von höheren und niederen Elementen. *PANZERKREUZER POTEMKIN* enthält zugleich auch die Elemente des niederen Dramas. Diese Aufwertung der niederen Genres begründet Frejlich mit der Funktion des Kinos selbst, das sich von Anfang an als Kunst der Massen definierte.

Das Genresystem teilt sich in Anlehnung an den Theoretiker der russischen Formalen Schule der 1920er, Viktor Šklovskij, wiederum in ‹poetische› und ‹prosaische› Typen (2012, 169), die sich aus dem Verhältnis der Filmstruktur (Sujet) zum Inhalt (Fabel) definieren. Der prosaische Typus beruht nach Šklovskij auf der Fabel, der Entwicklung der Handlung. Der poetische Typus stützt sich eher auf formale Strukturen. Ein Film kann auch vollkommen sujetlos sein, wodurch er einem Gedicht ähnelt (Šklovskij 2012, 169).

Frejlich diskutiert diese zwei Typen im Zusammenhang mit der historischen Wandelbarkeit der Genres. *PANZERKREUZER POTEMKIN* gehört für ihn zum poetischen Typus der Epopöe, da ein traditionelles Sujet und individuelle Figuren fehlen, während ausdrucksvolle Figuren-Typen, ein dramenartiger Spannungsaufbau und eine Dokumentarästhetik vorhanden sind (2009, 73). Die Kinoepopöen wurden später auch als Kino des ‹Großen Stils› bezeichnet.¹¹ Nach Einführung des Tonfilms wird die Epopöe mit *ČAPAEV* weiterentwickelt, dem Porträt eines Revolutionshelden (Brüder Vassilijevo, 1934). Mit diesem

11 Zum ‹Großen Stil› gehören zum Beispiel der Zweiteiler *PADENIE BERLINA* (DER FALL BERLINS, Michail Čiaureli, 1949) oder die fünfteilige Koproduktion von fünf Staaten *OSVOBOZDENIE* (DIE BEFREIUNG, Jurij Ozerov, UdSSR / J / I / P / DDR, 1968–1972).

Film konstituiere sich der prosaische Typus des epischen Genres. Die Experimentalfilme ZASTAVA IL'IČA (MNE DVATCAT' LET) (ICH BIN 20, 1964), IUL'SKIJ DOŽD' (JULIREGEN, 1966) und BYL MEŠJAC MAJ (ES WAR DER MONAT MAI, 1970) von Marlen Chuciev, zentrale Werke des «Taufers», sind Beispiele einer Synthese von prosaischem und poetischem Typus der Epopöe.

Eine weitere Oberstruktur ist der *Stil*, der sich aus der spezifischen Verwendung der filmischen Mittel ergibt. Stil ist nach Lotman und Cyv'jan eine Form der Kinonarration, der filmischen Organisation der Zeit und des Raums (1994, 151). Nach Sepman bedingt die Wahl des Genres bestimmte stilistische Ausdrucksweisen, die wiederum auf die Genreform eines konkreten Films Einfluss nehmen (1982, 33). Nach Frejlich ist der Stil ein bestimmter Ausdruck des Genresystems (2009, 121). Mit ihm werden in der Regel sowohl individuelle ästhetische Besonderheiten eines Regisseurs oder einer Regisseurin, der / die dem Genre eine neue, unverwechselbare Form gibt, als auch die historisch-diskursive Prägung einer Epoche im Umgang mit den ästhetischen Mitteln diskutiert. Als Beispiele verschiedener historischer Stile nennt Frejlich die sowjetische poetische Montage der 1920er [montažno-poetičeskoje kino], den deutschen Expressionismus, den italienischen Neorealismus oder die Polnische Schule (ibid., 224). Weiterhin können die historischen Stile durch individuelle ausdifferenziert werden: Eisenstein, Pudovkin und Dovženko arbeiten alle mit der poetischen Montage, jedoch zeichnet sich der Stil Eisensteins durch eine Synthese der Spiel- und Dokumentarästhetik, Pudovkins Stil durch eine tragödienartige Montage und der Dovženkos durch eine lyrische Montage aus (ibid., 237).¹²

Die sowjetisch-russische Theorie unterscheidet auch *Genre* und *Gattung*. Die filmischen Gattungen umfassen Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm und populär-wissenschaftlichen Film (Evtewa 2011). Zum anderen werden Gattungsbezeichnungen adjektivisch als Aspekte des Genres verwendet: So kann eine Komödie in ihrer Gestaltung lyrisch, dramatisch oder episch sein. Die Übertragung der literarischen Gattungs- und Genrebegriffe ist als Aufwertung des Kinos zu verstehen. So werden in den 1970er-Jahren «höhere» Genres

12 Eine andere Zuordnung in Bezug auf Genres gibt L. Kozlov 1979, 85-86: Kulešov arbeite im Rahmen der alten Genres wie Abenteuerfilm und Komödie; Kozincev und Trauberg orientierten sich auf «niedrige» und exzentrische Genres des Theaters und des Zirkus; Vertov löse jegliche Genres auf; Eisenstein transformiere alte Genres, suche nach Möglichkeiten derer Synthese und Pudovkin orientiere sich auf die Genres der «höheren» realistischen Literatur.

als Kinoroman, Kinodrama, Kinonovelle, Kinoerzählung (kinopovest'), Kinoessay oder Kinopoem diskutiert. Die Definition leitet sich aus der Breite der historischen Perspektive und politischen Relevanz der dargestellten Ereignisse ab (Vlasov 1976, 32). Alle Theoretiker/innen betonen die medienspezifische Verwendung der Begriffe, die bereits in der Formalen Schule ihre Reflexion findet (Ejchenbaum 1926).

Somit war auch das sowjetische Kino durch ein Genresystem gekennzeichnet, wenn mit «Genre» ein erkennbarer, wiederholbarer, übertragbarer, diskursiver Rahmen definiert sein soll, der das ästhetische Material sinnvoll ordnet. Außerdem ist das sowjetische Kino aus dem westlichen Genresystem erwachsen.¹³ Aufgrund der bereits populären westlichen Unterhaltungsfilm versuchten die Bolschewiki, ein «Kino für Millionen» zu erschaffen,¹⁴ das zum Medium der Inszenierung und der Verbreitung sowjetischer Ideologie werden sollte. Das sowjetische Kino entsteht also aus der Idee, in Abgrenzung von den westlichen bürgerlichen Genres und zugleich von der sowjetischen Kino-Avantgarde ein verständliches Volkskino zu erschaffen. Die Ablehnung des westlichen Genresystems für die Beschreibung der sowjetischen Filme drückt daher eine objektiv bestehende Differenz aus, die jedoch durch die Diskussion über das Fehlen oder Vorhandensein der Genres kaum präzise zu beschreiben ist. Die institutionelle Zentralisierung der Filmindustrie seit etwa 1929, ihre Kontrolle durch die Partei seit 1938 (Nembach 2001) und die Programmatik des Sozialistischen Realismus,¹⁵ der dem Willen des Proletariats und der Kom-

13 Im Kinoprogramm des Union-Theaters in Weiden (*Weidener Anzeiger*, 28.05.1911) stehen als Annonce «spannendes Drama», «hochkomisch», «Drama», «Trickfilm» und «Natur» (Kuhn / Scheidgen / Weber 2013, 6). Die gleichen Film-Genres listet auch das russische Lexikon für die Stummfilme auf. Besonders beliebt waren in Russland Dramen, Komödien und Abenteuerfilme. Der überwältigende Anteil der Filme wurde aus Deutschland und den USA importiert (*Geisteswissenschaftliches Wörterbuch*).

14 Beim Aufbau der sowjetischen Filmindustrie orientierte sich die Staatsbehörde für die Verwaltung der Film- und Fotoindustrie GUKF [gosudarstvennoe upravlenie kinofotopromyšlennosti] unter der Leitung von Boris Šumjackij (1929–1938) auf das Hollywood-Kino und strebte an, populäre Unterhaltungsgenres zum Medium der Verbreitung sozialistischer Ideologie zu machen. Geplant wurde das «Kino für Millionen», denn wegen des maßlosen Analphabetismus im sowjetischen Russland wurde besondere Hoffnung auf das neue Medium gelegt, dem die sozialistische Aufklärung und die Erziehung der Massen zu neuen sowjetischen Menschen anvertraut werden sollte. Außerdem wurden westeuropäische und US-amerikanische Filmtechnologien und -materialien benutzt, um die Filmindustrie auszubauen (vgl. z.B. Miller 2010).

15 Die Definition des Sozialistischen Realismus wurde 1934 in Moskau auf dem ersten Allunionkongress des neu gegründeten Verbandes der sowjetischen Schriftsteller beschlossen und wird im Statut (Dok. Nr 32) wie folgt definiert: «Als eine grundle-

munistischen Partei Ausdruck verleihen sollte, hatte eine Zentrierung der Genres um den sowjetisch-sozialistischen Legitimationsdiskurs zur Folge. In allen Filmen der 30er-Jahre geht es um die Herausbildung sowjetischer Subjekte (Arbeiterinnen und Arbeiter, Bauern und Bäuerinnen, emanzipierte Frauen aus Asien sowie Juden, welche in der Regel zu Kommunisten werden), über die auch der sozialistische Staat begründet und gerechtfertigt wird. Genrebezeichnungen und thematische Unterschiede können nur daraus geleitet werden, wie das grundlegende Thema entwickelt wird, also ob es etwa komisch, dramatisch oder episch erzählt wird.

Diese institutionelle und politische Umstrukturierung der Filmindustrie war prägend für das sowjetische Kino. Auch die nach dem Tod Stalins ausdifferenzierten Genres definieren sich über den Umgang mit den Herrschaftssymbolen und werden gemäß ihrer Wichtigkeit durch Nähe oder Ferne zu den für die KP zentralen Ideologithemen konzentrisch festgelegt.

Die Genretheorie von Frejlich ist daher sowohl als programmatisch wie auch als symptomatisch für das sowjetische Kino zu lesen. Sie dokumentiert die Auswahlkriterien, welche die sowjetische Zensur und die Kunsträte der Studios an Drehbücher und Filme anlegen. Die Bedeutung des Sozialen wie des Historischen in der Definition der «niederen» und «höheren» Genres verweist auf die Wichtigkeit des Kollektiven gegenüber dem Individuellen. So ist es nicht verwunderlich, dass Filme zum Thema «Zweiter Weltkrieg» immer gut finanziert wurden: Sie behandeln das Schicksal des ganzen Kollektivs.

Die sogenannten «formalistischen Elemente» von prosaischen und poetischen Genretypen bestimmen den Darstellungsmodus graduell. Sozialistische «Realität» musste laut dem Statut über die Methode des Sozialistischen Realismus «wahrheitsgetreu» und in ihrer dialektischen Entwicklung wiedergegeben werden. So wurden eher prosaische Genretypen gefördert. Die Stile waren eigentlich die einzigen rein ästhetischen Kategorien für die Beschreibung der Unterschiede zwischen den Werken. Die sowjetischen Genres sind daher oder gerade deswegen – wie auch die Chernucha – nicht selbstreferentiell. Die Filme zitieren kaum formal-ästhetische Elemente voneinander; typi-

gende Methode der sowjetischen schönen Literatur und der Kritik fordert der Sozialistische Realismus vom Künstler eine wahrheitsgetreue, historisch korrekte Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muss mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden» (Schmitt / Schramm 1974, 390).

sche Lichtverhältnisse wie im Film Noir oder wiederkehrende Einstellungen wie im Western finden sich nicht, denn der ideologische Legitimationsdiskurs war dem Wandel unterworfen. Die Gemeinsamkeiten der Filme einer Epoche, die durchaus Ähnlichkeiten in Motiven, Figurenkonfigurationen und Narration aufweisen, lag in der Verarbeitung und Inszenierung aktueller politischer Diskurse. Beispielsweise findet sich das Motiv des Schädlings im Musikfilm, im Produktions- und Kolchosfilm und später im Kriegsfilm des Stalinismus. Alle Filme dieser Epoche deklinieren ein Aufstiegsnarrativ sowjetischer Subjekte durch, das je nach Genre komisch, tragisch oder dramatisch gestaltet wird. Das Publikum orientierte sich bei der Klassifizierung an den Stilen, die leicht erkennbar waren und kein spezielles Genrewissen erforderten. Das sowjetische Kino behauptet sich also in Bezug auf die aktuelle soziale «Realität», die allerdings selbst Ergebnis einer Interpretation durch herrschende politische Diskurse ist. Eben diese Diskurse verhandelt das Kino; mit ihnen soll die sowjetische «Realität» erklärt und reflektiert werden.

Chernucha als Absage an die sowjetische Kinokunst

Die Chernucha ist ein Filmtypus, der in seiner Komposition die Mechanismen der sozialistischen Ideologie sichtbar macht und als nicht mehr funktionsfähig ausstellt. Sie setzt mit ihrer Form und Ästhetik an deren konstitutiven Funktionsstellen an. Die thematische Ausrichtung erscheint daher für die Bestimmung dieses Genres nur insofern wichtig, als es zentrale ideologische Schauplätze der UdSSR kenntlich macht: Schule, Familie, Arbeit, Staatsbürokratie, Miliz und Armee. Diese entpuppen sich allesamt als Orte der Gewalt oder der Doppelmoral. Auch die Familie erweist sich stets als ambivalent. Einerseits zeigt sie einen Raum jenseits der offiziellen Ideologie, führt die intimen Sphären der sowjetischen Subjekte vor; zugleich aber fungiert sie als Allegorie der Öffentlichkeit selbst. Der Mythos vom Kollektiv als Familie (Clark 2008) wird hier unwiderruflich zerstört. Aufgrund der allegorischen Aufladung der Handlung, der Entdeckung von Tabuzonen und der enthüllenden Dramaturgie postulieren die Filme den «Wahrheitsmodus» als epistemologischen Rahmen. Sie inszenieren sich als Absage an die künstlerische Schöpfung der Welt und verzichten auf jene ästhetischen Mittel, welche die «wahren» Umstände des Sozialismus lange Zeit verdeckt hatten. Zur Suggestion der «Wahrheit» jenseits des ideologischen Scheins gehört auch die Körperzentriertheit der Filme, die mit ihrem Naturalismus eine Art Desymbolisierung inszenieren.

Wiederholt werden verschiedene physiologische Prozesse gezeigt, die ebenfalls doppelt kodiert sind: Die Körper erscheinen als universelle anthropologische Konstanten und bringen die «nackte» Wahrheit zum Ausdruck. Ihre Entstellungen durch Drogen, Alkoholismus und Gewalt sind zugleich das Ergebnis ideologischer Zurichtung.

Im Zuge dieses «Wahrheitsmodus» ist die Chernucha auch medienreflexiv. Das Fernsehen wird wiederholt beigezogen, um die Lügenhaftigkeit der medialen Bilder aufzuzeigen, die im Dienste der sowjetischen Ideologie stehen, und erneut die «Realität» des Films als «Wahrheit» jenseits ideologischer Bilder zu inszenieren. Zur Konstituierung der «Wahrheit» gehört jeweils auch eine Entlarvungsszene, die meistens am Küchentisch stattfindet. Dieser gilt spätestens seit dem Stalinismus als Topos der Gemeinschaft. Die Chernucha-Filme reißen hier die sowjetische Fassade nieder: Kinder klagen ihre Eltern an, und diverse Missstände wie unzureichende Löhne, erniedrigende Verhältnisse, fehlende Lebensmittel, Lüge, Verrat, peinliche Kleinigkeiten oder Neid werden aufgedeckt. Solche Anklage-Gespräche¹⁶ stellen Schlüsselzenen der Filme dar, deren Handlung genau das vorführt, worüber man sich am Küchentisch beschwert. Typisch sind bei diesen leidenschaftlichen Plädoyers Großeinstellungen, bei denen mit dem Continuity Editing gebrochen wird. Die Figuren schauen in Momenten möglicher identifikatorischer Emotionalisierung vorwurfsvoll in die Kamera, was ihre Psychologisierung durchbricht und empathische Prozesse erschwert. Dies fungiert als eine Art moralischer Appell: In Analogie zum sowjetischen Erziehungsduktus sollen die Zuschauer die filmische Situation auf sich beziehen und sich zum Gezeigten und Gesagten positionieren.

Die Chernucha-Filme zerstören zudem die im sowjetischen Kino üblichen bildlichen Symbole. Die sozialistische Bautätigkeit erscheint als abgeschlossen, wobei die Wohnblöcke als eine Art Gefängnis dargestellt werden; Städte und Wohnungen sind eng und in ruinösem Zustand. Häufig finden sich düstere Industrielandschaften, Müllkippen und verlassene Orte. Die Räume in MALEN'KAJA VERA sehen allesamt schäbig aus: die Wohnung der Eltern, das Zimmer im Studentenwohnheim des Geliebten, das Krankenhaus, die Miliz, der Strand und der

¹⁶ TRAGEDIJA V STILE ROK beginnt mit der Anklage der Elterngeneration durch zwei Jugendliche, die ihr Plädoyer direkt in die Kamera sprechen. Im Film KUKOLKA spricht die Lehrerin ihr Geständnis über ihre Jugendliebe zu einem Physik-Lehrer in der Vergangenheit, die die Schulverwaltung rigoros unterbunden hat, ebenfalls direkt in die Kamera. Ihre private Angelegenheit wird zu einem Exempel sozialer Gewalt und seiner Perpetuierung durch Akteure.

Hafen. Vera (Natal'ja Negoda) ist in einem zerrissenen Hausmantel zu sehen. Aus dem Fenster ihrer Freundin beobachtet sie ein Begräbnis. Züge – ein typisches Symbol für den Sozialismus und den technischen Fortschritt – fahren an ihrer Wohnung vorbei, aber sie bleibt von der Teilnahme an politischen und historischen Prozessen abgekoppelt. *BESPREDEL* ist ganz in grauen Farben gehalten. Die Handlung findet in geschlossenen Räumen einer sogenannten Kolonie mit strengem Regime statt, einem Arbeitslager für Kriminelle. Die Filme wenden sich damit gegen eine schönende Ästhetik, wie sie zum Programm des Sozialistischen Realismus gehörte (Ovsjannikov / Razumnyj 1963, 20ff).

Doch wie im Sozialistischen Realismus sind die Protagonisten symbolische Figuren. Einerseits werden sie durch die Bildtechnik und die Sphäre des Privaten psychologisiert. Sie tragen die individuelle Verantwortung für soziale Missstände, und oftmals geht das Kollektiv zugrunde, weil sie unfähig sind, ehrlich zu handeln oder eine prinzipielle Entscheidung zu treffen. Doch andererseits fungieren sie zugleich als Typen, wie es der sowjetischen Ästhetik entspricht,¹⁷ und beziehen sich auf ideologische Legitimationsmechanismen des Sozialismus.

Dort waren die Kinder ein Signifikant der «hellen Zukunft» (*svetlogo buduščego*), womit die glückliche, klassenlose kommunistische Gesellschaft als Ziel der Entwicklung imaginiert wurde. An Frauenfiguren wurden die Gleichstellung der Geschlechter und der Wohlstand der Gesellschaft vorgeführt, ihre Emanzipation fungierte als ideologisches Emblem für die Begründung des Sozialismus (Daškova 2001). Der Arbeiter war ein ermächtigt historisches Subjekt und ein Held im Kampf für den Kommunismus. Die Armee galt als Schule «echter Männlichkeit». Mit der Figur des Soldaten war die Oktoberrevolution und der Sieg im Zweiten Weltkrieg assoziiert, und Milizionäre waren Repräsentanten des gerechten sowjetischen Gesetzes. Die Intelligenzia stand für die Hoffnung auf Erneuerung des sozialistischen Systems im «Taufwasser».

Diese oder andere ideologische Figuren wurden erst im «Taufwasser» entwickelt, manchmal auch damals schon in Frage gestellt. In den Filmen Ende der 1970er wird wiederholt das Scheitern der sowjetischen Subjekte vorgeführt, doch erst die Chernucha destruiert sie auf radikale Weise: Die Kinder sind dehumanisierte Sadisten, so dass die an-

17 Die Filme markieren oft selbst typisierende Strategien. So bezeichnet der Vater im Film *KUR'ER* den Freund ihrer Tochter als Vertreter der neuen Generation. Auch in *DOROGAJA ELENA SERGEJEVNA* spricht die Lehrerin über sich und ihre Schülerinnen als zwei verschiedene Generationen.

gestrebte kommunistische Zukunft weder als glücklich noch als hell erscheint. Generell herrscht in der Schule Mobbing und sexualisierte Gewalt vor. Die Frauen werden ausgebeutet, vergewaltigt oder prostituiert. Die Arbeiter erscheinen als Alkoholiker und Gewalttäter, und insgesamt ist niemand mehr zu arbeiten bereit. Die Armee ist keine ehrenvolle Institution der Erziehung mehr, sondern ein Ort sinnloser, gleichgültiger Gewalt. Auch die Intelligenzia ist opportunistisch und korrupt. Die Grenze zwischen dem Verbrechen und dem Gesetz wird grundsätzlich verwischt.

So stellt die Familie in MALEN'KAJA VERA sowohl eine durchschnittliche sowjetische Familie als auch bestimmte Gesellschaftstypen und somit die UdSSR selbst dar. Veras Vater, Fahrer von Beruf, und ihre Mutter, Dispatcher in einer Nähfabrik, sind Vertreter der Arbeiterklasse. Sie sind verlogener, kleinlich und sadistisch; der Vater ist Alkoholiker, die Mutter von der Arbeit immer erschöpft. Ununterbrochen beschimpfen sie einander und demontieren somit den Mythos der glücklichen sowjetischen Ehe. Veras Bruder, Arzt in Moskau, repräsentiert die Intelligenzia. Auch er ist ein verlogener, gewaltbereiter Loser, der von seiner Ehefrau getrennt lebt und seinen Eltern, die er verachtet, dabei hilft, Vera zu einer Lüge zu zwingen. Vera selbst steht für eine neue Generation ohne Chancen. Sie wartet auf die Zulassung zur Berufsschule, auch wenn der Beruf ihr Leben nicht verbessern wird. Ihre Freizeit verbringt sie entweder in Diskotheken, in denen Schlägereien stattfinden, oder auf Partys mit exzessivem Alkoholkonsum. Ihre Liebe als Gegenentwurf zu den elterlichen Verhältnissen wird durch ihre Familie zerstört. Am Ende stirbt der Vater und damit die symbolische Führung der sowjetischen Gesellschaft, die keine Zukunft hat. Vera wird allen schlechten Beispielen zum Trotz die Ehe ihrer Eltern reproduzieren.

Der Film *BESPREDEL* entwirft mit dem Lager die Metapher einer UdSSR, aus der es kein Entkommen gibt. Alle Beziehungen sind durch exzessive Gewalt und strenge Hierarchien geprägt, wobei die «normalen» Häftlinge die Arbeiterklasse repräsentieren – sie schufteten und werden bei der Abrechnung stets betrogen. Sie müssen die «Diebe im Gesetz»¹⁸ mit versorgen. Die Arbeiterklasse bleibt hier also weiterhin versklavt und durch einen Haufen Schurken ausgenutzt. Diese

¹⁸ Eine russische Bezeichnung für eine Gruppe von Kriminellen – in der sowjetischen Zeit als organisierte Bande von «kriminellen Autoritäten» in den Lagern, wo sie mit Duldung der staatlichen Stellen über die anderen Insassen, insbesondere die politischen Häftlinge, herrschten. Seit dem Zerfall der Sowjetunion sind sie eher dem organisierten Verbrechen («Russienmafia») zuzuordnen.

behaupten, nach ihren eigenen «Ehren»-Gesetzen zu leben, kooperieren jedoch mit der Gefängnisverwaltung. Verbrechen und sowjetisches Gesetz werden in diesem Film als Teile eines Systems gezeigt: Die Lagerverwaltung regiert die gewalttätigen Diebe, welche die Arbeiter beherrschen. Die Macht der Diebe wird durch eine kleine Gruppe von sogenannten Hähnen verdeutlicht. Hier versammeln sich die vergewaltigten Männer, die aus allen anderen Gruppierungen aufgrund ihrer sexuellen Erniedrigung ausgestoßen wurden.

Im Gegensatz zum Kino des Stalinismus verlagert die Chernucha die Handlung an die Peripherie: von Moskau in die Provinz, vom Kollektiv ins Individuelle, von der Öffentlichkeit in die Familie. MALEN'KAJA VERA spielt am Schwarzen Meer in der Provinzstadt Ždanov, die allerdings nach dem wichtigsten stalinistischen Ideologen benannt ist. In BESPREDEL ist das Gefängnis ein Ort außerhalb der Gesellschaft, wo eigene Gesetze herrschen. Die Handlung kreist um Alltägliches, das sich als obszön erweist. Die Filme vollziehen somit eine Absage an den «großen Stil»: an die historische Perspektive und die positive Entwicklung, an das Heroische, Außerordentliche, Besondere und Pathetische. Beide Beispiele markieren diese Absage bereits im Titel. «Vera» heißt «Glaube», und so geht es um den «kleinen Glauben» an soziale Verbesserungen, der im Verlauf des Films zerstört wird. BESPREDEL bezeichnet im kriminellen Jargon die Auflösung der Gefängnisgesetze (der Gesetze der Diebe) und den Ausbruch willkürlicher, unberechenbarer Gewalt. Die UdSSR ist eine gesetzlose, durch Gewalt beherrschte, geschlossene Gesellschaft, die durchaus nicht im Interesse der Arbeiter organisiert wird.

Hatten die Filme der 1930er den sozialen Aufstieg sowjetischer Subjekte inszeniert, so verkehrt die Chernucha dies in ein Abstiegsnarrativ. Auch positive Charakterentwicklungen bleiben aus. Die Handlung besteht aus Stationen des Scheiterns und mündet im Tod einer der Figuren. Trotz ihrer für diese Zeit vorbildlichen Biografie erlebt die Protagonistin von MALEN'KAJA VERA den sozialen Abstieg. Vera verliebt sich in Sergei (Andrej Sokolov), sie entscheiden sich zu heiraten, und er zieht zu ihr in die kleine Wohnung der Eltern. Hier entsteht ein Generationskonflikt zwischen ihm und den Eltern. Vera ist hin und her gerissen. Es geht um Arbeit, Wahrheit, Pflicht und Gewissen, um aktuelle politische Themen der UdSSR also. Im Alkoholexzess verletzt der Vater den künftigen Schwiegersohn mit dem Messer (wiederum in der Küche). Vera wird durch die Familie unter Druck gesetzt, ihre Aussage gegen den Vater bei der Miliz zurückzuziehen. Denn er ist der Familienernährer: Geht er ins Gefängnis, verschlechtert sich die

Situation der Familie drastisch – hier wird der niedrige Lebensstandard zur Sprache gebracht –, so dass alle so tun müssen, als sei nichts passiert. Vera steht vor einer unlösbaren Wahl: Zieht sie ihre Aussage zurück, verrät sie den Geliebten; bleibt sie dabei, schickt sie den eigenen Vater ins Gefängnis. Sie entscheidet sich für den Vater, Sergei verlässt sie. Nachdem ein Klassenkamerad versucht hat, sie zu vergewaltigen, begeht sie einen Selbstmordversuch, welchen der Bruder vereitelt. Doch Sergei kommt aus dem Krankenhaus wieder zurück, die Ausweglosigkeit der Figuren wird endgültig: Ihre künftige Ehe wird genauso aussehen wie die der Eltern. Zuletzt stirbt der Vater in der Morgendämmerung an einem Herzinfarkt.

In *BESPREDEL* wird der Protagonist Kalgan (Andrej Taškov) ebenfalls vor eine unmögliche Wahl gestellt. Kalgan kann im Gefängnis Privilegien genießen, wenn er mit den «Dieben» kooperiert, dies jedoch auf Kosten seiner Menschlichkeit: Er muss Arbeiter ausbeuten und im Dienste der Lagerverwaltung seine Freunde verraten. Eine alternative, riskante Option besteht darin, sich für die Arbeiter einzusetzen. Dennoch wählt er die zweite Variante, vertritt also eine humanitäre Haltung und gerät dadurch mit den Dieben und der Lagerverwaltung in Konflikt. «Philatelist» (Anton Androsow), der im Gefängnis sitzt, weil er Briefmarken gesammelt hat, vertritt die Intelligenzia und plant eine Revolution. Er möchte die Diebe entmachten und die Arbeiter befreien – eine Anspielung auf die Oktoberrevolution, den Gründungsmythos der UdSSR –, wird jedoch vergewaltigt und nimmt sich das Leben. Daraufhin leitet Kalgan die Rebellion im Lager ein, welche die Miliz gewaltsam unterdrückt. Viele Häftlinge kommen dabei ums Leben. Am Ende wird Kalgan in eine andere Kolonie versetzt und seine Freiheitsstrafe erhöht.

Die Chernucha-Filme setzen typischerweise einen sinnlosen Tod in Szene, was das Pathos der sowjetischen Filme und den Sinn des Sozialismus konterkariert. In sowjetischen Produktions-, Kolchos- oder Kriegsfilmern hat der Tod immer einen Sinn. Er dient dem Interesse des Kollektivs und erscheint daher als symbolisch überwunden: In der Regel opfert sich der Held oder die Heldin, um das Kollektiv zu retten, das daraufhin seine Arbeit weiterführt: Die Figur wird gerächt, die Störung behoben, die Ordnung wieder hergestellt, Errungenschaften durch die nächste Generation aufrechterhalten. In der Chernucha häufen sich jedoch Verletzungen und Todesfälle, welche die strukturelle Gewalt der sozialistischen Ordnung vorführen. Sie geschehen jedoch allerdings, werden nicht gerächt und ergeben keinen Sinn. In *BESPREDEL* sterben viele Figuren während der Rebellion, die später

scheitert. In IGLA wird die Hauptfigur am Ende durch einen Unbekannten erstochen, in INTERDEVOČKA begeht die Mutter Selbstmord, nachdem die Tochter nur knapp einer Vergewaltigung entgangen ist. Die Protagonistin selbst kommt bei einem Autounfall ums Leben. In KARAUl läuft ein Soldat Amok und wird erschossen; in ASSA bringt ein Krimineller einen jungen Künstler aus Eifersucht um und wird seinerseits durch seine Geliebte getötet. ASTENI ESKIJ SINDROM beginnt mit einem Film im Film, in dem es um den Tod eines Geliebten geht; später wird die Abschachtung herrenloser Hunde gezeigt. SATANA inszeniert die Ermordung eines elfjährigen Mädchens, dessen Mutter erpresst wird: Der Erpresser begeht die Tat nur, um die Mutter zu quälen, die eine hohe Position in der Stadtverwaltung inne hat und korrupt ist.

Letztendlich *dekontextualisieren* die Filme die sowjetischen Losungen und Bilder, entleeren und lösen sie aus ihrem semantischen und ästhetischen Bezug. In MALEN'KAJA VERA werden immer wieder sozialistische Phrasen an unpassenden Stellen ausgesprochen. Zum Beispiel fragt Sergei Vera am Strand nach ihrem Lebensziel, eine in der Sowjetunion sehr wichtige Frage: Jedes Leben muss wie die sowjetische Gesellschaft teleologisch aufgebaut sein. Vera antwortet, das Ziel sei für alle dasselbe – der Kommunismus. Die Antwort ist sowjetisch richtig, wird jedoch nicht auf einer Komsomolzen-Versammlung, sondern in einer intimen Szene ausgesprochen und damit ironisiert. BESPREDEL dekontextualisiert den revolutionären Topos, der für das historisch-revolutionäre Genre konstitutiv war. Die Rebellion im Gefängnis ist von gefährlicher Ambivalenz – die meisten Figuren sind Verbrecher, weshalb nicht zu wünschen ist, dass sie gewinnen. Selbst der Protagonist ist gegenüber anderen Häftlingen gewalttätig und vergewaltigt seine Freundin, die ihn im Lager besucht. Das Scheitern der Revolution deutet Gründungstopos und Befreiungsethos radikal um. Die Revolution war, so die Schlussfolgerung des Films, nur möglich, weil sie bestimmten Machtinteressen diene, wobei die Arbeiter immer schon nur als Werkzeuge im Spiel fungierten. Im Film IGLA steht ein Krimineller auf einem Podest im verfallenen Zoo und hält eine sinnlose Rede – eine zum Emblem verdichtete Parodie des revolutionären Bilds von Lenin, die den Untergang eines Sinnsystems vor Augen führt, für das noch keine Alternative in Sicht ist.

Literatur

- Altman, Rick (1995) A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre. In: *Film Genre Reader II*. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 26–40.
- Binder, Eva (1999) Der Film der Perestrojka. In: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Hg. v. Christine Engel. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 256–307.
- Binder, Eva / Engel, Christine (Hg.) (2002) *Eisensteins Erben: Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka 1953–1991*. Innsbruck: Abt. Sprachwissenschaft des Instituts für Sprachen und Literaturen der Universität.
- Bulgakova, Oksana (2010) *Sowjetisches Gehörtauge: Kino und seine Sinnesorgane* [Sovetskij sluchoglaz: kino i ego organy čuvstv]. Moskva: NLO 2010.
- (2013) The Socialist Hybrids. In: *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Hg. v. Ivo Ritzer & Peter Schulze. Marburg: Schüren, S. 337–350.
- Clark, Katerina (2008) *Stalins Mythos von einer großen Familie* [Stalinskij mif o bol'šoj sem'je]. URL http://novruslit.ru/library/?p=15#identifizier_9_15 2013 (10.04.2013).
- Daškova, Tat'jana (2001) «Die Arbeiterin in die Masse»: Politik sozialer Modellierung in den sowjetischen Frauenzeitschriften der 1930er-Jahre [«Rabotnizu – v massy»: Politik social'nogo modelirovanija v sovetskich ženskich žurnalach 1930-čh godov]. In: *NLO 50*, S. 184–192.
- Ejchenbaum, Boris (1926) Literatur und Kino [Literatura i kino]. In: *Sowjetische Leinwand* [Sovetskij ekran] 42, S. 10.
- Engel, Christine (Hg.) (1999) *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Evteeva, Irina (2011) *Über die Wechselwirkung von Kinogattungen* [O vzaimodejstvii kinovidov]. SPb: Rossijskij institut istorii iskusstv.
- Geisteswissenschaftliches Wörterbuch [Gumanitarnyj slovar'] (n.d.) Kinoproduktion [Kinoproizvodstvo]. URL <http://slovari.yandex.ru/~книги/Гуманитарный%20словарь/Кинопроизводство%20русское/> (26.12.2013).
- Frejlich, S.I. (2009) *Theorie des Kinos: von Eisenstein bis Tarkovskij. Lehrbuch für die Hochschulen* [Teorija kino: ot Ejsenstejna do Tarkovskogo. Učebnik dlja vuzov], 6. Aufl. Moskva: Fond «Mir».
- Kozlov, Leonid K. (1979) Über Allgemeinheiten und Besonderheiten von Genres [O žanrovych obščnostjach i osobennostjach]. In: *Kinogenres* [Žanry kino]. Hg. v. V. Fomin. Moskva: Iskusstvo 1979, S. 75–107.
- Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (2013) Genretheorien und Genrekonzepte. In: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Hg. v. dens. Berlin / Boston: de Gruyter, S. 1–36.

- Lotman, Jurij / Cyv'jan, Jurij (1994) *Dialog mit der Leinwand* [Dialog s ekranom]. Tallinn: «Aleksandra».
- Miller, Jamie (2010) *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*. London / New York: I. B. Tauris.
- Nembach, Eberhard (2001) *Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*. St. Augustin: Gardez!
- O.V. (2012) Das ewige Ende der Welt. Konstantin Lopuschanski. In: *Splating Image* 12, S. 52–54.
- Ovsjannikov, M.F./Razumnyj, A.M. (Hg.) (1964) *Ein kleines Wörterbuch der Ästhetik* [Kratkij slovar' po estetike]. Moskva: Izdatel'stvo političeskoj literatury.
- Prochorov, Aleksandr (2007) *Vererbter Diskurs: Paradigmen der stalinistischen Kultur in der Literatur und Kinematografie des «Taufwitters»* [Unasledovannyj diskurs: Paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografije «Otepeli»]. SPb: DNK.
- Schmitt, Hans-Jürgen / Schramm, Godehard (Hg.) (1974) *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionkongreß der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sepman, Izol'da (1982) Genre und Stil im Kino [Žanr i stil v kino]. In: *Aktuelle Probleme in der Theorie der Filmgenres* [Aktual'nyje problemy teorii kinožanrov]. Hg. v. A. Kazin et al. Leningrad: LŠTMiK, S. 29–35.
- Sirivlja, Natal'ja (2002) Der lange Schatten des Perestrojka-Films. In: Binder, Eva / Engel, Christine (Hg.): *Eisensteins Erben: Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka 1953–1991*. Hg. v. Eva Binder & Christine Engel. Innsbruck: Abt. Sprachwiss. des Inst. für Sprachen und Literaturen der Univ., S. 39–45.
- Šklovskij, Viktor (1927) Poesie und Prosa in der Kinematografie [Poesia i prosa v kinematografii]. In: *Kinopoetik. Sammelband* [Poetika kino. Sbornik], Leningrad 1927. In: *Texte zur Geschichte des vaterländischen Kinos* [Chrestomatija: Istorija otečestvennogo kino]. Hg. v. A.S. Trošin. Moskva: Kanon+ 2012, S. 167–169.
- Ušakin, Sergei (2009) Second Hand: Postsowjetischer Zustand als Aphasieform [Byvšee v upotreblenii: Postsovetskoe sostojanie kak forma afazii]. In: *NLO 100*. URL <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/> (10.04.2010).
- Yampolsky, Mikhail (1994) Cinema without cinema. In: *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Hg. v. Michael Brashinsky & Andrew Horton. Cambridge University Press, S. 11–17.
- Vlasov, M. (1976) *Gattungen und Genres der Kinokunst* [Vidy i žanry kinoiskusstva]. Moskva: Znanie.