

V&R

Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas /
Cultural and Social History of Eastern Europe

Band 1

Herausgegeben von

Dittmar Dahlmann, Anke Hilbrenner, Claudia Kraft,

Julia Obertreis, Stefan Rohdewald und Frithjof Benjamin Schenk

Aglaia Wespe

Alltagsbeobachtung als Subversion

Leningrader Dokumentarfilm im Spätsozialismus

Mit 26 Abbildungen

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8471-0299-1

ISBN 978-3-8470-0299-4 (E-Book)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds, der Studienstiftung der Universität Basel, der Christine Bonjour-Stiftung und des Max Geldner Fonds Basel.

© 2014, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Standbilder aus den Dokumentarfilmen Tramvaj idet po gorodu [Die Straßenbahn fährt durch die Stadt] (1974), Vsego tri uroka [Nur drei Schulstunden] (1968), Naša mama – geroj [Unsere Mutter – ein Held] (1979).

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Vorwort zur Reihe »Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas«	9
Dank	13
Einleitung	15
Nahaufnahmen	15
Spätsozialismus	16
Widerspenstigkeit und Subversion	18
Zwischen ›männlich‹ und ›weiblich‹	21
Quellenlage	22
Film und Erinnerung als historische Wirklichkeit	24
Synopsis	26
I. Methoden	
1. Geschichte dicht be-schreiben	31
Alltag, Lebenswelt, Kulturgeschichte	31
Dichte Beschreibung und <i>reflexive turn</i>	34
Geschlechtertheoretische Gedanken	37
Zum Potenzial der Geschlechtergeschichte	42
2. Dokumentarfilminterpretation	45
Dokumentarfilm in der Europäischen Ethnologie	46
Spielfilm in der Geschichtswissenschaft	47
Spielfilm in der Filmwissenschaft	48
Fotografie in der Geschichtswissenschaft	50
Fotografie in der Soziologie	53
Vorgehen	55
Auswahl relevanter Sequenzen	56
Drei Fragen zur Dichten Beschreibung eines Dokumentarfilms	58

3. Oral History	63
Oral History zur Untersuchung der Leningrader Dokumentarfilme	63
Oral History als Quelle und Methode	65
Die Zeit zwischen Erleben und Erzählen	68
Erfahrungsaufschichtung	69
Lebensgeschichtliche Leitmotive	73
Soziale Rahmen und individuelle Erinnerung	76

II. Historische Bezüge

1. Soziale Räume in der Brežnev-Zeit	83
Zwischen Stagnation und <i>happening period</i>	83
Unvollkommene Konsumwelten	85
Multiple Normalitäten	87
Offizielle Öffentlichkeit als »parteistaatliche Veranstaltung«	89
Informelle Öffentlichkeit	91
Persönlicher Raum	95
Familie als »naturgegebene« Mütter-Domäne?	98
Ein Neben- und Ineinander sozialer Räume	100
2. Filmgeschichtlicher Kontext	105
Wochenschau und Dokumentarfilm	105
Gemeinsamkeiten sowjetischer Dokumentar- und Spielfilme	107
»Schaut aufs Gesicht« als künstlerisches Prinzip	107
Jugendkultur versus Kriegsgeneration	109
Unglückliche Frauen	111
»Fiktion und Wirklichkeit« in der Geschichte des Dokumentarfilms	113
Inszenierung	114
Tontechnik	117
Montage	118
Alltagsbeobachtung als Subversion	119
3. Filmschaffen am Leningrader Dokumentarfilmstudio	123
Kurzporträts der Regisseur_innen	124
Subventionierung und Sanktionierung der Dokumentarfilme	125
Reflexion zur Interviewkonstellation	128
Dokumentarfilmer_in als Berufung	130
Alltäglicher Antisemitismus	134
Arbeitsklima in den sechziger Jahren	137
Eingriffe in die Gestaltungsfreiheit	139
Strategien im Spiel mit schlechten Karten	143

III. Interpretationen

1.	Eigensinnige Schüler_innen	147
	<i>Nur drei Schulstunden: Synopsis</i>	147
	Entstehungsgeschichte	149
	Disziplinierung und Eigensinn im Klassenzimmer	150
	Die Sehnsucht der Lehrerin	153
	Literaturstunde	155
	Strafe im Lehrerzimmer	159
	Eigensinnige Selbstporträts	166
	Schulerinnerungen in biografischen Interviews	172
	Subtil subversive Sicht auf den Schulunterricht	178
2.	Kluge Tramfaherin	181
	<i>Die Straßenbahn fährt durch die Stadt: Synopsis</i>	181
	Entstehungsgeschichte	183
	Idealisierung und Brüche	186
	Schweben und Holpern der Tram	187
	Berufsstolz	189
	Tram als Erholungsinsel	192
	Müde Gesichter und Zeitungsleser	196
	Mehrfachbelastung oder »inoffizielles Matriarchat«?	199
	Anteilnahme und Kontrolle	203
	Affirmative Ansichten der Straßenbahn	207
3.	Müde Heldin	209
	<i>Unsere Mutter – ein Held: Synopsis</i>	209
	Entstehungsgeschichte	210
	Dreharbeiten mittels »vergessener Kamera«	211
	Zur Zensur des Dokumentarfilms	212
	Konstruierte Held_innen	216
	»Eine gewöhnliche geliebte Mutter«	219
	Stillstand im Hinterhof versus Betriebsamkeit in der Fabrik	221
	Valentina in Washington	223
	Sie auf der Tribüne, er in der Küche	227
	Das inoffizielle Gesicht der Heldin	229
	Imitation einer Märchenheldin	231
	Subversive Affirmation und kritische Mimesis	234
	Affirmation von Geschlechternormen	235
	Subversion des Mythos Held_in	237

Schlussbetrachtungen	241
Dokumentarfilm	241
Eigensinn des Materials	245
Erinnerung	246
Wandel und Persistenz in den Geschlechterverhältnissen	249
Wegbereiter der Perestroika	252

Anhang

1. Filme	257
In der Arbeit zitierte Filme des Leningrader Dokumentarfilmstudios	257
Rezensionen zu Leningrader Dokumentarfilmen	258
Weitere zitierte Filme	258
2. Interviews und Gesprächssituationen	260
Regisseur_innen	260
Ljudmila Stanukinas	260
Michail Litvjakov	261
Nikolaj Obuchovič	262
Peter Mostovoj	263
Žanna Romanova	263
Zeitzeug_innen	264
Herr Vinogradov	264
Frau Cvetkova	264
Frau Aleksandrova	265
Vladilev Kuzin	266
3. Bibliografie	267

Vorwort zur Reihe »Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas«

Totgesagte leben tatsächlich länger – die Geschichte des Faches Osteuropäische Geschichte im deutschsprachigen Raum belegt dieses Diktum eindrücklich. Haderten noch vor 20 Jahren Fachvertreter mit der Daseinsberechtigung dieser Disziplin nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und dem Ende des Systemkonflikts, können wir ein knappes Vierteljahrhundert nach dem »Epochenjahr« 1989 konstatieren, dass die Osteuropäische Geschichte sprichwörtlich geradezu blüht und gedeiht. Das liegt zum einen daran, dass sich eine kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Geschichten und Kulturen des östlichen Europas (hierunter verstehen wir die Nachfolgestaaten der Sowjetunion sowie die Staatenwelt Ostmittel- und Südosteuropas) nach dem Ende des Systemkonflikts mitnichten erledigt hat. Im Gegenteil: Die Pluralisierung der Geschichtskulturen, die verbesserten Kooperationsmöglichkeiten mit den Kolleginnen und Kollegen in Osteuropa, die Öffnung der Archive, aber auch die nicht selten polemische Einbeziehung geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisse in lebendige politische Debatten, die oftmals die Grenze zwischen Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik verschwimmen lässt, sind nur einige der Faktoren, die eine Beschäftigung mit dieser Region zu einer eminent wichtigen akademischen Aufgabe machen. Zum anderen bewegt sich die Geschichtswissenschaft in den letzten Dekaden nicht nur aufgrund der raschen osteuropäischen Umbrüche seit Ende der 1980er Jahre in einem ausgesprochen dynamischen Feld. Auch die in allen Lebensbereichen zunehmend spürbaren Globalisierungsprozesse stellen das gesamte Fach – sowohl im östlichen als auch im westlichen Europa – vor neue Aufgaben und Herausforderungen. Während nationalgeschichtliche Engführungen bereits seit Längerem in die Kritik geraten sind, gilt dies zunehmend auch für einen perspektivischen wie epistemologischen Eurozentrismus. Geschichte im 21. Jahrhundert muss sich neuen globalgeschichtlichen Herausforderungen stellen, muss Verflechtungen Europas mit der Welt, die Rückwirkungen europäischer Expansion und die Interaktions- und Austauschprozesse auf vielfältigen Ebenen bis hinunter auf die Lokalge-

schichte zur Kenntnis nehmen und in die jeweiligen Forschungskontexte integrieren.

Wenn wir im Jahr 2014 eine Reihe »Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas« ins Leben rufen, dann nicht zuletzt deswegen, weil wir der Überzeugung sind, dass unsere Untersuchungsregion sich in hervorragender Art und Weise dazu eignet, diesen neuen wissenschaftsimmanenten wie auch gesellschaftspolitischen Ansprüchen zu begegnen. Die mehrfachen imperialen Überschichtungen innerhalb des östlichen Europa, die lebhaften Austausch- und Interaktionsprozesse zwischen kulturell, sprachlich, konfessionell und sozial heterogenen Räumen, aber auch die seit Jahrhunderten zu beobachtenden Verflechtungen dieser Region mit anderen Teilen der Welt machen das östliche Europa zu einem faszinierenden Experimentierfeld für neue geschichtswissenschaftliche Ansätze, für die kreative Bearbeitung anscheinend altbekannter Fragen und für den Versuch, vor dem Hintergrund einer traditionsreichen und mit bedeutender Expertise ausgestatteten Regionalwissenschaft eine neue Perspektivierung von Geschichtsschreibung zu wagen. Osteuropäische Geschichte als moderne Regionalwissenschaft marginalisiert sich nicht länger selbst, sondern kann selbstbewusst dazu beitragen, anscheinend universale Vorannahmen der Mutterdisziplin Geschichte infrage zu stellen und eigenständig neue Theoreme zu entwickeln und Begriffe zu schärfen.

Die Ausrichtung der Reihe als »Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas« ist bewusst als Brücke zwischen zwei methodischen Ansätzen gewählt, die im Zuge des *cultural turn* oftmals als Gegensätze beschrieben wurden. Kulturwissenschaftlich ausgerichtete Arbeiten, die etwa Identitäten oder Repräsentationen in den Vordergrund stellen, sollen hier ebenso ihren Platz finden wie Studien zu weiterhin relevanten Fragen nach Alltagserfahrungen, konkurrierenden Gesellschaftsentwürfen oder Gründen, Formen und Folgen sozialer Ungleichheiten. Dabei haben wir uns vorgenommen, die regionale, thematische und methodische Vielfalt, welche die Osteuropäische Geschichte mit ihren Nachbardisziplinen verbindet, einem breiten Fachpublikum gegenüber zu präsentieren. Nicht zuletzt ist unsere Reihe als lebendiges Forum für den internationalen Wissenschaftsaustausch gedacht: Neben deutschsprachigen Arbeiten sollen perspektivisch auch Monografien und Sammelbände in englischer Sprache veröffentlicht werden. Damit möchten wir auch die Verflechtung der deutschsprachigen Osteuropa-Historiografie in internationale Kommunikationszusammenhänge unterstreichen. In diesem Sinne freuen wir uns auf innovative Arbeiten, die Suche nach neuen Horizonten im wissenschaftlichen Dialog und – *last but not least* – eine neugierige und kritische Leserschaft.

Osteuropa ist nach dem Niedergang der Paradigmen von Nation und Staat in der Geschichtswissenschaft die historische Region, die sich wie kaum eine andere für die Erforschung transnationaler Fragestellungen anbietet. Dabei mei-

nen wir mit Osteuropa nicht nur Russland, das Russische Reich oder die Sowjetunion. Gerade die Vielfalt der Region, die sich vom Baltikum über Ostmitteleuropa und den sogenannten Balkan bis hin nach Mittelasien erstreckt, verleiht ihr eine wichtige Scharnierfunktion in einer Globalgeschichte, die sich nicht nur als Historiografie exotischer Weltregionen versteht, sondern zeitgemäße Fragen nach Transfer und Kommunikation über Grenzen hinweg stellt.

Dittmar Dahlmann, Anke Hilbrenner, Claudia Kraft,
Julia Obertreis, Stefan Rohdewald und
Frithjof Benjamin Schenk

im Frühjahr 2014

Dank

Heiko Haumann begleitete mein Promotionsprojekt vom Anfang bis zum Schluss und bestärkte mich in vielen Gesprächen darin, das Vorhaben in meinem Sinn zu verwirklichen. Regina Weckers Förderung ist es zu verdanken, dass ich mich im Rahmen eines Nationalfondsprojekts in die Forschung vertiefen konnte. Vor und bei Abschluss des Studiums weckte Christine Burckhardt-Seebass Neugier auf mehr Wissenschaft. Andrea Maihofer vermittelte mir als Leiterin des Graduiertenkollegs *Gender in motion* wichtige Einsichten in die Konstruktion von Geschlecht.

Ilka Borchardt und Nina Wehner haben die Entwicklung des Forschungsprojekts über Jahre unterstützt. Im Austausch über das Konzept von Widerständigkeit mit Anne Brüske, Isabel Miko Iso, Kathrin Zehnder und Andrea Zimmermann entwickelte ich einen wichtigen Interpretationsstrang. Ivo Mijnsen und Isabelle de Keghel besprachen mit mir den Forschungsstand zum Spätsozialismus. Die Gastfreundschaft von Jörg Ganzenmüller und Raphael Utz am Lehrstuhl für Osteuropäische Geschichte und am Imre Kertész Kolleg in Jena ließ mich die Filminterpretationen verdichten. Die genauen Fragen von Diana Baumgarten und Andrea Notroff brachten Struktur in meine Texte.

Bei den Recherchen schenkten die russischen Regisseure Michail Litvjakov, Peter Mostovoj, Nikolaj Obuchovič und die Regisseurin Ljudmila Stanukinas mir Kopien ihrer Dokumentarfilme, die weder im Verkauf noch in Archiven erhältlich sind. Ihre Auskunftsbereitschaft gewährte Einsichten in die Entstehung der Filme. Ebenso bildete die Gesprächsbereitschaft weiterer Zeitzeug_innen eine wichtige Grundlage der Forschung. Oleg Dun, Anna Gorbunova und Gennadyj Nudelman transkribierten die Film- und Interviewtexte. Svetlana Savina verbesserte den Stil meiner russischen E-Mail-Korrespondenz.

Luzius Wespe war mit Rat und Tat bereit, wenn es um Filmstills und Bildbearbeitung ging. Katrin Ginggen gestaltete die Filmprotokolle. Ralph Pringsheim korrigierte viele Seiten in wenig Zeit. Humorvoll stärkten Karin Hostettler, Serena Dankwa, Patricia Schwärzler, Jacqueline Weber und Fleur Weibel das Durchhaltevermögen im Büroalltag. Agatha Fausch, Rolf Wespe, Irene Lötscher

und Erika Regös heiterten Schreib(ver)stimmungen immer wieder auf. Wenn Zweifel auftauchten, stiftete Jan Schudel Zuversicht.

Fritjof Benjamin Schenk gab mir die Chance, die Arbeit in der Reihe ›Sozial- und kulturgeschichtliche Beiträge zur Osteuropäischen Geschichte‹ zu veröffentlichen. Die Gutachten von Anke Hilbrenner und Julia Obertreis eröffneten Gedankengänge für die letzte Überarbeitungsrunde. Simon Wenger kümmerte sich mit Akribie und Sinn fürs Ganze ums Lektorat. Der Schweizerische Nationalfonds, die Basler Studienstiftung, die Christine Bonjour-Stiftung und der Max Geldner-Fonds finanzierten die Publikation bei V&R unipress.

Für die Unterstützung auf allen Ebenen danke ich von Herzen.

Einleitung

Eine Lehrerin hält ihrem 13-jährigen Schüler vor, ihm fehle der Stolz für sein Volk, weil er öfter Hockey spielt als Hausaufgaben erledigt. Im Gedränge einer Straßenbahn improvisieren drei Musiker ein Jazzstück. Eine Textilarbeiterin, als Heldin der Arbeit ausgezeichnet, kehrt von der Feier zum Tag der Frau zurück, setzt sich in den Flur und weint vor Erschöpfung.

Nahaufnahmen

Die Szenen spielen sich in drei Dokumentarfilmen ab, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Der Film *Vsego tri uroka* [Nur drei Schulstunden] (1968) berichtet über den Unterricht einer Klasse in Leningrad. *Tramvaj idet po gorodu* [Die Straßenbahn fährt durch die Stadt] (1973) zeigt Fahrerin und Fahrgäste der Tram Nummer 40, die zu verschiedenen Tageszeiten durch Leningrad verkehrt. *Nasa mama – geroj* [Unsere Mutter – ein Held] (1979) vermittelt einen Einblick in Arbeits- und Familienleben einer Weberin in der Textilindustriestadt Ivanovo. Die Institution, an der die Filme gedreht wurden, wurde 1968 von *Kinochronik* in *Dokumentarfilmstudio* umbenannt. In der Namensänderung manifestiert sich eine Schwerpunktverlagerung. Das Studio produzierte Nachrichtensendungen, die jeweils vor Spielfilmen im Kino liefen. Außerdem drehten die Regisseure und Regisseurinnen vermehrt Dokumentarfilme, teils in staatlichem Auftrag, teils auf eigene Initiative. Die Arbeiten, Kurzfilme von zehn bis zwanzig Minuten Dauer, wurden an Filmfestivals in der Sowjetunion, Polen und der DDR aufgeführt.

Mitte der sechziger Jahre begannen Filmschaffende ost- und westeuropäischer Länder ›ganz gewöhnliche‹ Menschen in den Mittelpunkt von Spiel- und Dokumentarfilmen zu stellen.¹ Ihre Filme porträtierten die Akteure und Ak-

¹ Hier und im Weiteren sind, wenn nicht anders vermerkt, die Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gemeint.

teurinnen im wörtlichen und übertragenen Sinn in Nahaufnahme. Gleichzeitig veränderte sich der Einsatz der Tontechnik entscheidend. In früheren Dokumentarfilmen und Nachrichtensendungen legte ein Kommentar dem Publikum nahe, wie die Wirklichkeit zu verstehen sei. Er übertönte unter Umständen die Sicht der Menschen, über die er berichtete. In den Dokumentarfilmen der sechziger Jahre erhielten die abgebildeten Personen das Wort. Daraus folgte ein »Aufmarsch der *sprechenden Menschen* im Film«. ² Als Initialzündung der Neuausrichtung der Leningrader Dokumentarfilme gilt der Film *Vzgljanite na lico* [*Schaut aufs Gesicht*] (1966) von Pavel Kogan. Er zeigt Frauen, Männer und Jugendliche im Kunstmuseum der Eremitage in Leningrad, die das Gemälde der *Madonna Litta* von Leonardo Da Vinci betrachten. Meist sind sie in Nah- und Großaufnahme abgebildet. »Schaut aufs Gesicht« wurde zum Credo der Leningrader Dokumentarfilmschule: »Es zeigt sich, dass man den Menschen einfach als Menschen anschauen konnte, nicht als Kommunisten, nicht als Arbeitsaktivisten, nicht als Stachanov-Arbeiter. Er kann einfach ins Museum kommen und interessiert schauen.« ³

Spätsozialismus

Die Filme entstanden während der Regierungszeit von Leonid Brežnev, die von 1964 bis 1982 dauerte. Damals flaute die gesellschaftliche Aufbruchstimmung ab, die Nikita Chrusčevs Reformen zur Entstalinisierung ab 1956 nach sich zog. Niemand sah die Umbrüche voraus, die Glasnost und Perestroika ab 1985 auslösten. Der Zeitraum hat sich in den letzten zehn Jahren zu einem Brennpunkt der Osteuropaforschung entwickelt, laufend erscheinen neue Studien. ⁴ Alexei Yurchak hat die Zeit in einer vielzitierten Studie als »Spätsozialismus« bezeichnet. Der Soziologe fasst die dreißig Jahre vor der Perestroika mit dem Begriff *late socialism* zusammen, schließt also die Jahre unter der Parteiführung von Chrusčev mit ein. ⁵ Dadurch wird die übliche Periodisierung hinterfragt, die

2 Schlumpf, Hans-Ulrich: Von sprechenden Menschen und *talking heads*. Der Text im Filmtext, in: Engelbrecht, Beate/Ballhaus, Edmund (Hg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*, Berlin 1995, S. 105 – 119, S. 108.

3 Ganšina, Anna: Upavšij list. LSDF. Zametki na poljah ideologičeskoj i vremennoj geografii [Gefallene Blätter. Das Leningrader Dokumentarfilmstudio. Bemerkungen zur ideologischen und zeitlichen Geografie], in: *Kinovedičeskie zapiski* 63, 2003, S. 304 – 319, S. 306. Alle Passagen aus russischen Artikeln werden in einer deutschen Übersetzung zitiert, die ich selber verfasst habe.

4 Eine Diskussion des Forschungsstands folgt im Abschnitt »Zwischen Stagnation und *happening period*« im Kapitel II.1.

5 Yurchak, Alexei: *Soviet hegemony of form. Everything was forever, until it was no more*, in: *Comparative studies in society and history* 45, 2003, Nr. 3, S. 480 – 509, S. 482.

zwischen dem politischen »Tauwetter« von 1956 bis 1964 und der »Stagnation« in der Folgezeit unterscheidet, und stattdessen die Kontinuität im Alltagsleben betont. Diese Zäsur zu ignorieren, ist meines Erachtens nicht gerechtfertigt, denn die politischen Veränderungen standen in Wechselwirkung mit weiteren Bereichen der Gesellschaft. Für meine Untersuchung relevant ist insbesondere die Einschränkung der künstlerischen Freiheit, die auch Regisseur_innen betraf. Daher beziehe ich die Bezeichnung Spätsozialismus in erster Linie auf die Jahre von 1964 bis 1985.

Die Loslösung von politischen und ideologischen Inhalten im Film fiel mit einer gesellschaftlichen Veränderung zusammen, die trotz oder wegen politischer und wirtschaftlicher Stagnation vor sich ging. Im Film und in der Alltagsrealität erhielten persönliche Belange mehr Gewicht. Unter anderem durch den Bau von Einzelwohnungen nahm die Bedeutung privater Räume zu. Allerdings blieben sie bis in die achtziger Jahre nie gänzlich vor Überwachung oder plötzlichen Eingriffen der Behörden geschützt. Stärker als »ganz private« Räume weitete sich eine informell öffentliche Sphäre aus, die sich der staatlichen Kontrolle weitgehend entzog.⁶ Über persönliche Netzwerke dieser informellen Öffentlichkeit lief die Alltagsroutine ab. Freunde und Bekannte vermittelten sich rare Konsumgüter, Zusatzverdienste, Ausbildungsplätze oder medizinische Versorgung.

Die Instanzen der Kommunistischen Partei der Sowjetunion tolerierten diese Aktivitäten, solange sie nicht offiziell thematisiert wurden. Massenmedien, Film, Literatur und bildende Kunst sollten das Leben im Sozialismus als verwirklichte Utopie repräsentieren, indem sie wirtschaftliche und wissenschaftliche Errungenschaften darstellten. Solche Kunst wird als »Sozialistischer Realismus« bezeichnet und wurde besonders im Stalinismus forciert.⁷ Für den Dokumentarfilm gab die Parteiführung bis 1985 vor, er müsse eine »ideologisch erzieherische Aufgabe erfüllen, [...] zum Wesen internationaler Klassenverhältnisse vordringen, sozialpolitische Prozesse analysieren und die globalen Probleme der Gegenwart erkennen«.⁸ Das Film- und Kunstschaffen der siebziger Jahre belegt,

6 Oswald, Ingrid/Voronkov, Viktor: Licht an, Licht aus! »Öffentlichkeit« in der (post-)sowjetischen Gesellschaft, in: Rittersporn, Gábor Tamás/Behrends, Jan/Rolf, Malte (Hg.): Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten, Frankfurt/M. 2003, S. 37–61; Shlapentokh, Vladimir: Public and private life of the Soviet people. Changing values in post-Stalin Russia, Oxford 1989.

7 Günther, Hans: Sozialistischer Realismus, in: Franz, Norbert (Hg.): Lexikon der russischen Kultur, Darmstadt 2002, S. 423–427.

8 Votum von Konstantin U. Černenko, 1984–1985 Generalsekretär der KPdSU, zitiert in: Černenko, Miron: Wege zur Freiheit. Russische Aspekte, in: Schlegel, Hans-Joachim (Hg.): Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen, Konstanz 1999, S. 121–144, S. 131.

dass diese Vorschriften erfindungsreich unterwandert wurden. Die Leningrader Dokumentarfilme zeigen Realitäten jenseits politisch instrumentalisierter Erfolgsmeldungen. Weil solche Informationen nicht öffentlich verbreitet werden sollten, untersuche ich diese Perspektive auf den Alltag als Manifestation von Widerspenstigkeit.

Widerspenstigkeit und Subversion

Die Begriffe Widerspenstigkeit und Subversion werden in erster Linie empirisch bei der Auswertung der Dokumentarfilme konturiert, doch schicke ich eine kurze begriffliche Reflexion voraus. Mit der Widerspenstigkeit wird ein Konzept aus den Gender Studies einbezogen, das soziale und kulturelle Ausprägungen von Geschlecht fassbar macht.⁹ Das Konzept zeigt Geschlechterkonstruktionen auf, die sich in Situationen der Alltagskommunikation, in der Kunst etc. manifestieren. Inwieweit werden in einer untersuchten Situation Geschlechternormen bestätigt, unterwandert oder verweigert? Von dieser Frage ausgehend fächert Widerspenstigkeit ein Spektrum möglicher Umgangsformen mit Geschlechternormen auf. Bei der Auswertung der Dokumentarfilme verknüpfe ich die Untersuchung von Geschlechterzuschreibungen mit der Frage nach der Wirkungsweise weiterer Normen. Die Filminterpretation geht der Frage nach, welche Formen von Affirmation, Subversion oder Verweigerung in den Leningrader Dokumentarfilmen gesehen werden können – Affirmation, Subversion oder Verweigerung von Geschlecht ebenso wie der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, mit denen sich die Filme auseinandersetzen.

Widerspenstigkeit ist nicht deckungsgleich mit Widerstand im Sinne zielgerichteter Auflehnung gegen die Gesellschaftsordnung. Sie kann sich gleichsam unbemerkt einschleichen als etwas, »was sich nicht fügt, was sich nicht glätten lässt. Eine dumme Haarsträhne oder eine Falte, die sich unerwünscht aufgeworfen hat und nur mit besonderen Mitteln, mit technischem Aufwand oder mit Desinteresse zu bewältigen ist. Oder aber mit Humor.«¹⁰ Der nicht intendierte Aspekt verbindet Widerspenstigkeit mit dem Terminus des Eigensinns, der im Rahmen der Alltagsgeschichte der achtziger Jahre aufkam. Analog zur Widerspenstigkeit kann Eigensinn ein Verhalten oder eine Körpersprache bezeichnen, die gegebenen Verhaltensnormen nicht entspricht: »den ›eigenen Sinn‹ oder die

9 Brüske, Anne/Iso, Isabel Miko/Wespe, Aglaia/Zehnder, Kathrin/Zimmermann, Andrea (Hg.): Szenen von Widerspenstigkeit. Geschlecht zwischen Affirmation, Subversion und Verweigerung, Frankfurt/M. 2011.

10 Vorkoeper, Ute: Als ob es möglich wäre. Make dreams come true, in: Telepolis. Magazin der Netzkultur, 31.07.2000. URL und Zugriffsdatum zu Internetpublikationen sind in der Bibliografie aufgeführt.

spezifische Logik, die Personen sich selbst oder anderen zubilligten«. ¹¹ Ein Augenmerk der Film- und Interviewinterpretation gilt solchen Formen (nicht-) intendierter Verweigerung.

Subversion hat in den Gender Studies und in der spätsowjetischen Kunst eine eigene Begriffsgeschichte. Sie zeichnet den Prozess nach, in dem die Geschlechter- oder Gesellschaftsordnung unterlaufen, verändert, kritisiert oder unter Umständen überwunden wird. ¹² Hierin besteht eine offensichtliche Gemeinsamkeit mit der Widerspenstigkeitskonzeption.

Widerspenstigkeit gegenüber der hegemonialen Geschlechterordnung kann Irritation und Unbehagen auslösen, indem sie Geschlechtszuschreibungen offen legt. So wird das Spektrum möglicher Geschlechterkategorien unter Umständen erweitert, sei es durch die Intention, die Geschlechterordnung in Frage zu stellen, sei es als unbewusster Akt. ¹³

Forschende untersuchen die Manifestation von Irritation und Unbehagen in diversen ›Szenen‹, die sich in einem Theaterstück, einem Internetforum, der Erzählung eines biografischen Interviews ›abspielen‹ können. Als Hintergrund zum subversiven Potenzial sind die geschlechter- und kulturtheoretischen Überlegungen von Luce Irigaray zu erwähnen. Die feministische Psychoanalytikerin entwickelte eine Strategie der parodistischen Verschiebung und Vervielfältigung, die sie als »Spiel der Mimesis« bezeichnete. ¹⁴ Sie verstand die Vervielfältigungsstrategie als Möglichkeit, die Grundlagen der symbolischen Geschlechterordnung in Frage zu stellen: »In welchen Szenen werden hegemoniale Repräsentationsmuster durch offensichtliche Nachahmung so wiederholt, dass sie parodiert und verschoben werden?« ¹⁵

Diese Frage lässt sich als Leitmotiv des Filmschaffens der Spielfilmregisseurin Kira Muratova sehen. Die Meisterin der parodistischen Verschiebung war die bedeutendste weibliche Regisseurin der Sowjetunion, auch wenn oder weil ihre Filme verboten wurden. Heute zählt sie zu den wichtigsten Filmschaffenden Russlands. Ihre Filme »stecken voller subversiver Kraft«. ¹⁶ Muratova legt stereotyp männliches und weibliches Verhalten offen, indem sie zum Beispiel frauenfeindliche Sprüche satirisch überzeichnet, also geschlechtsspezifische Interaktion überspitzt darstellt. Solche Szenen verleihen den Filmen einen

11 Lüdtker, Alf: Eigensinn, in: Jordan, Stefan (Hg.): Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 64–67, S. 65.

12 Maihofer, Andrea: Virginia Woolf. Zur Prekarität feministischer Kritik. In: Hünersdorf, Bettina/Hartmann, Jutta (Hg.): Was ist und wozu betreiben wir Kritik in der sozialen Arbeit?, Wiesbaden 2013, S. 293.

13 Brüske et al. 2011, S. 14.

14 Irigaray, Luce: *Speculum de l'autre femme*, Paris 1974. Weitere Ausführungen zur Mimesis folgen im Abschnitt »Subversive Affirmation und kritische Mimesis« im Kapitel III.3.

15 Brüske et al. 2011, S. 16.

16 Willinger, Isa: Kira Muratova. Kino und Subversion, Konstanz 2013, S. 9.

genderkritischen und feministischen Subtext, wie die Filmtheoretikerin Isa Willinger feststellt. Muratovas Sicht »passt sich damit in eine zeitgenössische feministische Haltung ein, die den oft zwanhaftigen und immer artifiziell – gesellschaftlich und kulturell – konstruierten Charakter weiblicher wie männlicher Identität erkennt und entlarvt«. ¹⁷ Mit dieser Äußerung feministischer Kritik war Muratova im Kontext der siebziger Jahre ihrer Zeit voraus. Dies wird sich im Vergleich mit den Leningrader Dokumentarfilmen zeigen, in denen konventionelle Männer- und Frauenrollen kaum hinterfragt werden. ¹⁸

Wichtig in den Dokumentarfilmen sind hingegen Momente von Subversion, die auf eine Kritik an der offiziellen Politik und Kultur hinauslaufen. Hierin besteht eine Gemeinsamkeit zur inoffiziellen Kunstszene, die im Verlauf der siebziger Jahre entstand. Nonkonformistische Künstler_innen griffen Versatzstücke aus der offiziellen Kultur auf, verfremdeten und unterwanderten diese in Aktionen, Installationen und Textexperimenten. Der Philosoph Boris Groys benannte die Bewegung in einem Essay von 1974 als »Moskauer Konzeptualismus«. ¹⁹

Stellvertretend für viele Arbeiten sei hier eine Installation der Gruppe *Gnezdo* [*Nest*] erwähnt, deren Bedeutung Mary A. Nicholas erörtert. ²⁰ Sie bestand aus einem Quadratmeter Wellblech, das an einer Vorhangstange aufgehängt war. Der Aufdruck auf dem Blech lautete »Iron Curtain«. Die Installation suggerierte durch das Spiel mit dem materiellen Effekt eine allzu wörtliche Akzeptanz des Ausdrucks »Eiserner Vorhang«. Damit unterliefen die Künstler die Glaubenssätze, die die Kontrahenten im Kalten Krieg gegeneinander ins Feld führten. In der Installation manifestiert sich eine Form subversiver Wiederholung. Künstler_innen der sowjetischen Subkultur griffen Versatzstücke aus der offiziellen Kultur auf, verfremdeten und unterwanderten diese. Mit solchen kulturalistischen Arbeiten nahmen sie an der offiziellen Kultur teil und distanzieren sich gleichzeitig davon. Die Vertreter_innen des Moskauer Konzeptualismus bezeichneten dieses Verfahren als »subversive Affirmation«. ²¹ Die Wortverbindung ist gelungen, weil sie darauf hinweist, dass Affirmation und Subversion sich nicht auf ein Entweder-oder-Verhältnis festlegen lassen. Dieser wesentliche

17 Ebd., S. 23.

18 Zum Vergleich von Muratovas Film *Korotkie vstreči* [*Kurze Begegnungen*] (1968) mit *Unsere Mutter – ein Held* vgl. Abschnitt »Unglückliche Frauen« im Kapitel II.2.

19 Eng verwandt ist die »SocArt« Vitalij Komars und Aleksandr Melamids als Gegenreaktion auf den Sozialistischen Realismus.

20 Nicholas, Mary A.: »We were born to make fairytales come true«. Reinterpreting political texts in unofficial Soviet art, in: Canadian Slavonic papers, 2011, Nr. 2–4, S. 335–359, S. 352–353, Foto der Installation S. 337.

21 Sasse, Sylvia: Moskauer Konzeptualismus, in: Butin, Hubertus: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 215–219, S. 215; Sasse, Sylvia/Schramm, Caroline: Totalitäre Ästhetik und subversive Affirmation, in: Die Welt der Slaven 62, 1997, S. 306–327.

Gedanke schlägt die Brücke zur Widerspenstigkeit: Eine widerspenstige Szene kann zwischen Norm und Abweichung oszillieren: Sie »verweigert sich der einfachen Einordnung und bringt Gewohnheiten in Aufruhr«. ²² Im Hinblick auf ein Oszillieren in diesem Sinn wird das Filmschaffen am Leningrader Dokumentarfilmstudio untersucht.

Zwischen ›männlich‹ und ›weiblich‹

Zugunsten einer geschlechtersensiblen Sprache setze ich zwischen männlicher und weiblicher Form einen Unterstrich ›_‹ ein. ²³ Das Interpunktionszeichen weist darauf hin, dass sich nicht alle Individuen eindeutig einem Geschlecht zuordnen lassen. Damit eröffnet der Unterstrich typografisch und metaphorisch einen Raum für Identitäten zwischen festgeschriebener Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Untersuchung der Dokumentarfilme zeigt übereinstimmend mit anderen Studien auf, dass im Spätsozialismus traditionelle Geschlechterverhältnisse überwogen. Folglich definierten sich die meisten Menschen als ›Mann‹ oder ›Frau‹. Dennoch ist es angebracht, den Unterstrich als Raum für vieldeutige Männlichkeit und Weiblichkeit zu verwenden. Denn es konnte nonkonforme Geschlechteridentitäten geben, auch wenn diese tabuisiert waren und deswegen unsichtbar blieben.

Außerdem ist der Unterstrich im Sinn einer Denkpause zu lesen. Die Pause soll zum Nachdenken über die Frage anregen, inwieweit die geschlechtsspezifische Segregation genannter Gruppen die Gesellschaftsordnung (de-)stabilisierte. ²⁴ Diese Frage ist gerade bezogen auf den Beruf von Regisseur_innen relevant. Zwar gab es am Leningrader Dokumentarfilmstudio einen überdurchschnittlich hohen Anteil von Regisseurinnen, doch in der Regel war die Filmregie in der Sowjetunion eine Männerdomäne. ²⁵ Dies korrespondiert mit einer Tradition der bildenden Kunst, in der männliche Künstler ein weibliches

22 Brüske et al. 2011, S. 15.

23 Diese Schreibweise kam in den Queer Studies auf und wird in den letzten Jahren vermehrt anstelle des Binnen-I verwendet. Hurley, Natasha/Luhmann, Susanne: The capital »I«. Feminism, language, circulation, in: Abbt, Christine/Kammasch, Tim (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung, Bielefeld 2009, S. 215–225, S. 225.

24 Zum Nachdenken anregen sollen auch Aufzählungen, bei denen abwechselnd das männliche und weibliche Generikum genannt wird. Mit der Erwähnung von »Filmkritikerinnen und Zuschauern« zum Beispiel will ich keine Aussage über gegebene Geschlechterverhältnisse treffen, sondern Mehrheitsverhältnisse hinterfragen.

25 Attwood, Lynne: Red women on the silver screen. Soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era, London 1993; Bruns, Karin/Räbiger, Silke/Schmidt, Brigitte (Hg.): Würde oder das Geheimnis eines Lächelns. Frauen, Film, Kultur in der Sowjetunion, Zürich 1990.

Modell darstellen. Viele Werke reproduzieren dadurch ein Machtverhältnis zwischen männlichem Betrachter und weiblicher Betrachteten, das die feministische Kunstgeschichte aufzeigt und kritisiert.²⁶ Ursache und Wirkung solcher geschlechtsspezifischer Hierarchien werden jedoch nicht im Mittelpunkt meiner Untersuchung stehen. Aufgrund der Vorgehensweise der Alltagsbeobachtung sind sie in den Dokumentarfilmen weniger ausgeprägt als in traditionellen Kunstgenres.

Quellenlage

Die Leningrader Dokumentarfilme waren zum Zeitpunkt meiner Recherchen in keinem Archiv zugänglich. Im Staatlichen Russischen Archiv für Film- und Fotodokumente (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv kinofotodokumentov*) in Krasnogorsk bei Moskau sind sie ebenfalls nicht vorhanden. Vermutlich wurden sie wegen der Inhalte, die nicht auf der Linie der Partei lagen, als unwichtig erachtet und nicht aufbewahrt. Am Dokumentarfilmstudio in Sankt Petersburg konnte ich die Filme infolge Arbeitsüberlastung des Archivars weder sichten noch kopieren.²⁷ Doch drei Regisseure und eine Regisseurin stellten mir Kopien ihrer Filme zur Verfügung. Letztlich eröffnete also der persönliche Kontakt mit Peter Mostovoj, Nikolaj Obuchovič, Ljudmila Stanukinas und Michail Litvjakov den Zugang zu den Filmen. Verschiedene Überlegungen und Kriterien waren ausschlaggebend für die Auswahl der drei Filme, die ich im Interpretationsteil eingehend untersuche: Die Auswahl sollte innerhalb der Brežnev-Zeit unterschiedliche Jahre abdecken und Arbeiten verschiedener Personen umfassen.²⁸ Weiter achtete ich darauf, dass die abgebildeten Akteur_innen visuell und akustisch im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Zusätzlich grenzte ich die Auswahl inhaltlich auf Filme ein, die Alltagssituationen in den Fokus nehmen. Daher schloss ich Porträts berühmter Persönlichkeiten und Dokumentationen zu Ereignissen der sowjetischen Geschichte aus.

Aufschlussreiche Quellen zur Entstehungsgeschichte sind Projektskizzen oder Stellungnahmen, die bei der Filmproduktion verfasst wurden. Solche Dokumente stellte Valerij Fomin im Sammelband *Kinematograf ottepeli* [*Film-*

26 Rose, Gillian: *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, London 2007 (2. Aufl.), S. 20 – 21.

27 Zum Einblick in die Recherchen und Datenerhebung vgl. »Interviews und Gesprächssituationen« im Anhang.

28 Die Beschränkung auf drei Filme war durch das aufwendige Interpretationsvorgehen bedingt. Eine Filmanalyse erfordert eine Reihe von Arbeitsschritten (Transkription, Übersetzung, Erstellen von Standbildern, Verfassen von Sequenz- und Einstellungsprotokollen), die im Endergebnis weitgehend unsichtbar bleiben.

schaffen des Tauwetters] zusammen.²⁹ Sie beziehen sich auf Spielfilme, die zensiert oder verboten wurden und erst in Folge der Perestrojka in der ursprünglichen Fassung öffentlich gezeigt werden durften. Da es sich nach Angaben des Herausgebers um eine Auswahl von Schriftstücken handelt, ist anzunehmen, dass es zu den Leningrader Dokumentarfilmen auch solche Dokumente gab. Solche Quellen könnten insbesondere zur Zensur relevante Forschungsergebnisse einbringen, doch nach Auskunft der gegenwärtigen Direktorin des Leningrader Dokumentarfilmstudios gingen sie während der Perestrojka verloren.³⁰ Die Lücke der schriftlichen Unterlagen überbrückte ich durch Interviews mit den Regisseur_innen. Durch die lebensgeschichtlichen Erinnerungen ließ sich der Entstehungskontext der Dokumentarfilme rekonstruieren.

Zur Rezeption liegt eine schmale Quellenbasis verschiedener Texte vor. In Tageszeitungen und Filmzeitschriften erschienen vereinzelt Besprechungen der Dokumentarfilme.³¹ Doch weil sie selten über eine inhaltliche Zusammenfassung hinausgehen, beziehe ich sie nur punktuell mit ein. Die wohl wichtigsten Hinweise auf die Resonanz von Arbeiten aus dem Leningrader Dokumentarfilmstudio sind nicht Texte, sondern eine Reihe von Pokalen. Jurys osteuropäischer Dokumentarfilmfestivals verliehen die Preise, die bis heute am Studio ausgestellt sind. Allerdings fehlen Texte, die die Hintergründe der Auswahl aufzeigen. Recherchen im Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin ergaben, dass es zu Aufführungen an der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche keine Archivalien (mehr) gibt. Ob dies auch für die in Krakau und im Baltikum gezeigten Dokumentarfilme gilt, wäre in einer weiteren Forschung zu klären. Aufgrund des aktuellen Informationsstands lässt sich schwer beurteilen, ob die Filme trotz oder wegen ihrer widerspenstigen Alltagsbeobachtung ausgezeichnet wurden.

Basis der Untersuchung bilden somit die Filme selbst und die lebensgeschichtlichen Erinnerungen der Filmschaffenden. Außerdem werden Artikel einbezogen, die Filmexpert_innen seit den neunziger Jahren über das Studio schrieben und die ebenfalls auf Interviews mit den Regisseuren beruhen.³²

29 Fomin, Valerij: *Kinematograf ottepeli. Dokumenty i svidetel'stva*, Moskva 1998. In der Sammlung finden sich viele Eingaben aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, obwohl sich der Titel auf die Jahre des politischen »Tauwetters« zwischen 1956 und 1964 bezieht.

30 Interview mit Žanna Romanova, Sankt Petersburg, 01. Juni 2010. Romanova ist Regisseurin und gegenwärtige Produktionsleiterin des Sankt Petersburger Dokumentarfilmstudios. Zu prüfen bleibt, ob in den Zentralen Staatlichen Archiven von Sankt Petersburg (*Centralnye gosudarstvennye archivy Sankt-Peterburga*) entsprechende Dokumente aufzufinden sind.

31 Die Artikel sind im Anhang aufgelistet, vgl. »Rezensionen zu Leningrader Dokumentarfilmen«.

32 Ganšina 2003; Šemjakin, Andrej: *Kak narisovat pticu. Nikolaj Obuchovič. Feni bol'sie i malye* [Wie man einen Vogel zeichnet. Große und kleine Gaunersprache von Nikolaj Obuchovič], in: *Iskusstvo kino* [Filmkunst], 1990, Nr. 10, S. 62–69; Volman, Nina: *Geroi i*

Wegen dieser Ausgangslage gehe ich in erster Linie auf Entstehung, künstlerische Gestaltung und Handlung der Filme ein, während die Reaktionen auf die Filme in ihrer Zeit nur punktuell zur Sprache kommen. Die Gewichtung ergibt sich nicht nur aus der Quellenlage. Sie ist auch gerechtfertigt, weil die Rezeption in der Geschichte der Filme eine Nebenrolle spielte. Nach der Aufführung an einem einschlägigen Festival wurde ein Film kaum mehr gezeigt.³³ Diese Feststellung verweist auf einen markanten Unterschied zu Spielfilmen, die breit rezipiert wurden, sei es zu sowjetischen Zeiten als Kinofilm oder seit 1987, nachdem verbotene Filme auf die Leinwand kamen.³⁴ Die fehlende Orientierung am Publikum steht auch in Zusammenhang mit der Produktionsweise der Planwirtschaft, die auch das Filmschaffen am Dokumentarfilmstudio bestimmte:

Ein Paradox: Das Ziel war Propaganda, aber der Zuschauer war kein existierender Bestandteil. Die Unterschrift der Bescheinigung bedeutete keine Vermarktung. Das Studio hatte keine Verbindung zu den Zuschauern und Kritikern. Ich fragte alle: »Dachtet ihr an die Zuschauer?«, und es folgte ein kategorisches Nein.³⁵

Film und Erinnerung als historische Wirklichkeit

In theoretischen Überlegungen zur Quelleninterpretation unterscheidet Thomas Späth zwischen »Wirklichkeit« und »Realität«.

Wirklichkeit definiere ich als *menschliche* Wirklichkeit im Sinne von Lionel Gossman: »Wirklichkeit ist menschlich, sie ist immer das, was wir mit Bedeutung versehen, sie ist nie etwas schlicht Gegebenes.« Dieses »schlicht Gegebene« hingegen bezeichne ich als *Realität*, eine *Realität*, die »an und für sich« existiert.³⁶

vremja. Kinoportret v rabotach leningradskich dokumentalistov [Helden und Zeiten. Das Kinoporträt in den Arbeiten der Leningrader Dokumentarfilmregisseure], in: [Ohne Hg.]: Fil'my, sudby, golosa [Filme, Schicksale, Stimmen], Leningrad 1990, S. 122–146. Die Zitate aus den russischen Texten wurden von mir übersetzt.

33 Darauf weisen die Erinnerungen der interviewten Regisseur_innen hin.

34 Binder, Eva/Engel, Christine (Hg.): Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991), Innsbruck 2002; Brändli, Sabine/Ruggle, Walter (Hg.): Sowjetischer Film heute, Baden 1990.

35 Ganšina 2003, S. 306.

36 Späth, Thomas: Zeichen setzen. Vom Handeln in der Realität zur Wirklichkeit der Texte, [Basel] 2005 (Manuskript zum Eröffnungsvortrag der Tagung »Norm und Narration in antiken Gesellschaften«, Centrum für Geschichte und Kultur des östlichen Mittelmeerraums, Münster, 03.–05. 11. 2005), S. 2; Gossman, Lionel: Between history and literature, Cambridge (Mass.) 1990.

Die Formulierung der »Realität an und für sich« verweist auf die Erkenntnistheorie von Immanuel Kant. Nach Auffassung des Philosophen ist Realität gerade »keine unabhängig von menschlichen Erkenntnisleistungen zugängliche Gegenstandswelt an sich«. ³⁷ In Anknüpfung daran schliesst Späth die Realität als Erkenntnisziel aus, Untersuchungsfeld historischer Forschung sei vielmehr die »historische Wirklichkeit«. Sie »gelangt nur dadurch zur Existenz, dass Elemente der Realität mit Bedeutungen versehen werden«. ³⁸ Mit einem Zitat von Bertolt Brecht führt Späth aus, was aus der begrifflichen Differenzierung für die Geschichtswissenschaft folgt, insbesondere für die Alte Geschichte.

Wenn Bert Brecht in den »Fragen eines lesenden Arbeiters« schreibt: »Cäsar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?« – so ist dieser Koch eben Teil von Realität, aber nicht Teil einer historischen Wirklichkeit: Zur Realität des Handelns konkreter Menschen in der Vergangenheit habe ich als Historiker keinen Zugriff, solange sie nicht mit Bedeutung versehen, d.h. auch: in irgendeiner Form »erzählt« wird. ³⁹

Das Zitat bezieht sich in erster Linie auf den Fachbereich Alte Geschichte. Typisch für die Erforschung antiker Gesellschaften ist eine eingeschränkte Quellenbasis. Den Forschenden stehen wenige Texte zur Verfügung. Deshalb werden seit Generationen dieselben Quellen im Hinblick auf neue Fragestellungen und Interpretationen gelesen. ⁴⁰ Anders präsentiert sich die Quellenlage im untersuchten Zeitraum des Spätsozialismus, über den vielfältige Quellen zur Verfügung stehen. Diese Quellen vermitteln, um bei Späths Beispiel zu bleiben, Einsichten in die Wirklichkeit von Köch_innen und anderen konkreten Menschen. Für die Untersuchung von so heterogenen Quellen wie antiken Texten, Dokumentarfilmen und Erinnerungen gilt eine gemeinsame Grundvoraussetzung: Die Quellen ermöglichen keine Aussagen über die »Realität des Handelns« der historischen Akteur_innen. Sie geben aber, so Heiko Haumann, Aufschluss über die »symbolischen Ordnungen, Deutungsmuster, Ideologien, Normen und Werte, die das Denken und Handeln des Menschen bestimmen«. ⁴¹

Speziell für die Filmuntersuchung gilt, dass Dokumentarfilme stets durch Interaktionen und Deutungsmuster der Regisseur_innen und weiterer Personen vor und hinter der Kamera geprägt sind. Welche Informationen Historiker_innen aus der filmischen Wirklichkeit (oder Fiktion) gewinnen können,

37 Kambartel, Friedrich: Erfahrung, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 2: D–F, Basel 1972, S. 609–617, S. 615.

38 Späth 2005, S. 2.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 14.

41 Haumann, Heiko: Geschichte, Lebenswelt, Sinn. Über die Interpretation von Selbstzeugnissen, in: Hilmer, Brigitte/Lohmann, Georg/Wesche, Tilo (Hg.): Anfang und Grenzen des Sinns. Für Emil Angehrn, Weilerswist 2006, S. 42–54, S. 48 [zitiert als Haumann 2006a].

führt Susanne Schattenberg in einem Aufsatz zur Spielfilminterpretation aus. Sie stellt fest, die Alltagswelt sei Co-Autorin jedes Films.

Sie schreibt sich mit ihren Lebensweisen und Überzeugungen, Normen und Werte[n], Leitideen und Ideale[n] in den Film ein. [...] Der Film liefert also kein Abbild oder Spiegelbild einer Gesellschaft, sondern funktioniert nach der Art eines Kaleidoskops, in dem die Zeichen durcheinandergewirbelt werden, um sie dann zu einem neuen Bild zu fixieren.⁴²

Eine Filmanalyse aus kulturwissenschaftlicher Perspektive untersucht damit einen Film auf Zeichen seiner Zeit hin. Dabei stellt sich die Frage, wie die Überzeugungen, Normen, Ideale, etc. durcheinandergewirbelt wurden: Wie könnten diese sich ausserhalb des Films präsentiert haben? Um Hinweise darauf zu erhalten, wird die Filminterpretation mit weiteren Perspektiven auf die spätsowjetischen Lebenswelten kombiniert: mit Erinnerungen der Regisseur_innen an die frühere Arbeit und mit lebensgeschichtlichen Erinnerungen und Filmkommentaren von Zeitzeug_innen, die in den siebziger Jahren in Leningrad lebten. Erinnerungen sind selektiv und wandelbar.⁴³ Sie sind somit ebenso wenig wie Dokumentarfilme Spiegelbild eines Geschehens. Wenn man so will, funktioniert auch das Gedächtnis als Kaleidoskop, das Erlebnisse und Erfahrungen aus verschiedenen Lebensabschnitten neu mischt. Ziel der Arbeit ist, aus den Filmen und Erinnerungen verschiedene Rekonstruktionen des sowjetischen Alltags zu gewinnen und so Übereinstimmungen und Divergenzen diverser Wirklichkeiten aufzuzeigen.

Synopsis

Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden die geschichtswissenschaftlichen Grundlagen der Arbeit vorgestellt. Dann werden die methodischen Zugänge diskutiert, die ich für die Film- und Interviewanalyse gewählt,

⁴² Ebd., S. 5.

⁴³ Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Welzer, Harald: Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung und Tradierung, Hamburg 2001, S. 103–123; Haumann, Heiko/Mäder, Ueli: Erinnern und erzählen. Historisch-sozialwissenschaftliche Zugänge zu lebensgeschichtlichen Interviews, in: Leuenberger, Marco/Seglias, Loretta (Hg.): Versorgt und vergessen. Ehemalige Verdingkinder erzählen, Zürich 2008, S. 279–287; Jureit, Ulrike: Authentische und konstruierte Erinnerung. Methodische Überlegungen zu biographischen Sinnkonstruktionen, in: WerkstattGeschichte 6, 1997, Nr. 18, S. 91–101. Julia Obertreis und Anke Stephan stellen Forschungsprojekte und -erkenntnisse der Erinnerungsforschung in Osteuropa detailliert dar: Obertreis, Julia/Stephan, Anke (Hg.): Erinnerungen nach der Wende. Oral history und (post-)sozialistische Gesellschaften/Remembering after the fall of communism. Oral history and (post-)socialist societies, Essen 2009; Stephan, Anke: Von der Küche auf den Roten Platz. Lebenswege sowjetischer Dissidentinnen, Zürich 2005, S. 54–61.

kombiniert und weiterentwickelt habe. Im zweiten Teil wird der Entstehungskontext der Leningrader Dokumentarfilme dargestellt: die historische Situation, die filmgeschichtliche Tradition und die Arbeitskultur am Leningrader Dokumentarfilmstudio. Die drei Kapitel im dritten Teil präsentieren Interpretationsergebnisse zu den Filmen. Sie beginnen jeweils mit einer detaillierten Inhaltsangabe. Um einen ersten Einblick zu gewähren, folgt hier eine Synopsis der drei Filme.

Protagonist_innen des Films *Nur drei Schulstunden* von Peter Mostovoj sind die 13-jährigen Mädchen und Jungen einer siebten Klasse in Leningrad, Schauplatz ist das Klassenzimmer. Wie im Titel anklingt dokumentiert der Film drei Schulstunden. In der ersten Stunde unterrichtet die Lehrerin russische Literatur. Die Klasse behandelt ein Gedicht des ukrainischen Dichters Taras Ševčenko. Im zweiten Teil rügt die Lehrerin einen Schüler vor den versammelten Kolleginnen und der Mutter des Jungen wegen seiner schlechten Noten. Der dritte Teil berichtet über eine Aufsatzstunde. Die Kinder schreiben ein Selbstporträt und lesen die humorvollen Aufsätze unter Gelächter der Mitschülerinnen und Schmunzeln der Lehrerin vor.

Im zweiten untersuchten Film lenkt eine Straßenbahnfahrerin ihre Bahn der Linie 40 durch Leningrad. Regisseurin von *Die Straßenbahn fährt durch die Stadt* ist Ljudmila Stanukinas. Ihr Kameramann Jurij Sanin drehte die Aufnahmen mehrheitlich in der Führerkabine. Der Film zeigt immer wieder das Gesicht der Protagonistin. Die Fahrerin sagt die Haltestellen an, verfolgt das Geschehen im Wagen und sinniert über ihr Leben. Im Fokus der Kamera sind zudem Fahrgäste, die zu unterschiedlichen Tageszeiten in der Tram fahren. Zuweilen kommen durch das Fenster Autos auf der Straße in den Blick, Fußgänger, Sehenswürdigkeiten, Brücken, Kanäle, Parks, Metrostationen, Theater und Geschäfte.

Unsere Mutter – ein Held wurde 1979 von Nikolaj Obuchovič gedreht und zählt zu den renommiertesten Filmen des Studios.⁴⁴ Die Zeitschrift *Iskusstvo kino* listete den Film 1995 unter den »hundert besten Nichtspielfilmen des 20. Jahrhunderts« auf. Der Dokumentarfilm porträtiert die Weberin Valentina Golubeva aus der Textilindustriestadt Ivanovo, die als Heldin der Arbeit ausgezeichnet wurde. Er stellt den Alltag der Textilarbeiterin in zwei Erzählmodi dar. Schwarzweiße Aufnahmen berichten über die Arbeitswelt der Weberin. Der Regisseur hat sie aus Wochenschau-Berichten zusammengeschnitten und damit Valentinas Aufstieg von einer leistungsstarken Arbeiterin zur prominenten Heldin inszeniert. Die Erfolgsgeschichte wird von Farbsequenzen unterbrochen, die Aufnahmen aus dem häuslichen Alltag von Ehemann Boris und des sechs-

44 Eine präzisere Übersetzung des russischen *Naša mama – geroj* lautet »Unsere Mama ist ein Held«. Die Variante »Unsere Mutter – ein Held« entspricht dem Titel der deutsch synchronisierten Fassung von 1990 und wird daher im Folgenden verwendet.

jährigen Sohns Pavlik zeigen. In der ersten Einstellung in Farbe zum Beispiel klopft Boris im Hinterhof einen Teppich aus, während Pavlik im Hintergrund spielt. Die Gegensätze zwischen Schwarzweiß und Farbe deuten die Unvereinbarkeit von Arbeitswelt und Familienleben an.