

Bettina Lange

POSTSOWJETISCHE PROTAGONISTEN

Selbstentwürfe im russischen Film
nach der Jahrtausendwende

Berliner Beiträge zur Mediengeschichte Bd. 3

WeißenseeVerlag 

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Diese Arbeit wurde als Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen.

© 2015 Weißensee Verlag, Berlin

www.weissensee-verlag.de

mail@weissensee-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Weißensee Verlag

Titelfoto: © Koktebel Film Company, Abbildung aus dem Film

Svobodnoe plavanie (Russland 2006)

Satz: Sascha Krenzin für den Weißensee Verlag

Gesetzt aus der Kostic Serif

Printed in Germany

ISBN 978-3-89998-229-9

Inhalt

I. Einleitung	11
I.1 Kontexte	14
Sowjetische Filmgeschichte und postsowjetische Situation	17
Brüchige Lebenskontexte und offene Selbstentwürfe: Tendenzen im internationalen Kino der 1990er Jahre	20
I.2 Methodik und Filmauswahl	22
II. Protagonisten der Perestrojka: Figurenkonzeptionen im spätsowjetischen und frühen postsowjetischen Film	27
II.1 <i>Pis'ma mertvogo človeka</i>: Ein christlicher Held mit sowjetischem Vorzeichen	28
Der Zerfall der kollektiven Identität als Zerfall der räumlichen Ordnung	30
Die Wiederauferstehung des Märtyrerhelden	32
II.2 <i>Asteničeskij sindrom</i>: Der Zerfall des Individuums	35
Paradigmatische Reihen und gestische Figurengestaltung	37
Sprachzerfall	41
Zerfall des Sozialen	43
II.3 <i>Čuvstvitel'nyj milicioner</i>: Ein postsowjetischer ‚neuer Mensch‘ als Märchenfigur	44
Das Märchen vom ‚neuen Menschen‘	46
Typisierung: Ivan Durak, Polizist und sowjetischer Mensch	49
Sprache als Bewusstwerdung	51
Dysfunktionale Verfahren filmischen Erzählens	54
Vom Stummfilmhelden zum sprechenden Helden des Tonfilms	55
Die Entwicklungsgeschichte als vergangene Utopie	57
II.4 Zusammenfassung	58

III. Kollektive Identitäten und individuelle Selbstentwürfe	61
III.1 <i>Nastrojščik</i>: Das Spiel mit Identitäten als Chance	62
<i>Nastrojščik</i> als Hybridgenre	65
Noir-Elemente in <i>Nastrojščik</i>	67
Umkehr genretypischer Rollen	70
Aufbrechen der Perspektiven	73
Der unterschiedliche Status der Figuren in der diegetischen Welt	77
Andrej und Lina als Schicksalsspieler	79
Hybride Identität	83
III.2 <i>Rusalka</i>: Selbsttransformation im Spiegel der Konsumkultur ...	86
Glamour als Konstruktion von Identität	88
Varianten des Aschenputtelmärchens in den 2000er Jahren: <i>Gljanec</i> und <i>Popsa</i>	92
<i>Rusalka</i> : Im Spannungsfeld narrativer Angebote	96
Entwicklungsgeschichte, Märchen, Melodrama	98
<i>Rusalka</i> als Adaption von Andersens <i>Kleiner Meerjungfrau</i>	101
Alisa als Verkörperung ‚authentischer‘ Werte und Gefühle	106
Romantische Individualität als Bezugspunkt des Glamour	109
III.3 Zusammenfassung	115
IV. Reise als Suche nach Sinn und Selbstverortung	117
IV.1 Aufbruch zu alten Ufern: <i>Putešestvie s domašnjimi životnyimi</i> ...	118
IV.2 Reise als Sinnsuche in der Provinz: <i>Nižnjaja Kaledonija</i>	121
Zitathafte Identitätskonstruktionen des (post-)sowjetischen Films ...	123
Zwischen Sinnsuche und mentalem Tourismus: Unentschiedenheit als Dauerzustand	132
Offene Raumkonzeption und plurale Figurenkonstellation	134
Dichotomische Lebensentwürfe der Hauptfiguren	139
Unentschiedener Protagonist und unentschiedene Erzählung	140

IV.3	Identität und Erzählung in Kira Muratovas <i>Vtorostepennyje ljudi</i>	
	<i>ljudi</i>	144
	Drei Handlungsstränge	145
	Identitätsfindung in Kriminalfilm und -komödie	146
	Tod und Wiederauferstehung als Farce	150
	Erzählhaltung: Plurale Perspektiven	151
	Musical – utopische Transformation der Wirklichkeit und Eskapismus	153
	Die Utopie vom ‚neuen Menschen‘ im stalinistischen Musical	154
	‚Neue Russen‘ in Prolog und Nebenhandlung	155
	Der Handlungskonflikt als metafiktionaler Konflikt um die Erzählung	160
	Heterogene Erzählformen in einer Gesellschaft im Umbruch	163
IV.4	Zusammenfassung	168
V.	Tendenzen zu einem Kino des Sozialen	171
V.1	<i>Svobodnoje plavanie</i>: Identitäten im Umbruch	173
	Identitätssuche in Vater-Sohn-Konstellationen	175
	Arbeitssuche als Identitätssuche	183
	Lenja zwischen Identitätssuche und lakonischem Pragmatismus	188
	Identitätssuche im Kontext europäischer Filme	194
V.2	Zusammenfassung	199
VI.	Zusammenfassung: Selbstentwürfe zwischen neuen Möglichkeiten und beschränkten Handlungsspielräumen	203
VII.	Literaturliste	209
	Filmverzeichnis	224

I. Einleitung

Im russischen Film der 2000er Jahre ist die „Stunde Null“¹ der krisenhaften Umbruchszeit der Perestrojka zur Geschichte geworden. Die späten 1980er und frühen 1990er Jahre werden in Filmen wie Vadim Abdrašitovs *Magnitnye bury / Magnetic Storms* (2003), Aleksej Balabanovs *Gruz 200 / Cargo 200* (2007), Viktor Ginzburgs Adaption von Viktor Pelevins Roman *Pokolenie P / Generation P* (2011) oder Aleksandr Mindadzes *V subbotu / An einem Samstag* (2011) zum Gegenstand eines nostalgischen, kritischen oder ironischen Rückblicks.

In aktuellen Filmen verliert nicht nur die sowjetische Vergangenheit, sondern auch die als chaotisch und krisenhaft wahrgenommene politische und wirtschaftliche Übergangszeit ihren Stellenwert als dominierender Bezugspunkt.² Söhne, die sich mit ihren Vätern auf ungewisse Reisen begeben, intime Beziehungen, Familienbande und die Suche nach Liebesglück, romantische Komödien in den urbanen Räumen Moskaus und St. Petersburgs oder ein (Genre-)Kino nationaler Selbstvergewisserung – angesichts der thematischen und stilistischen Vielfalt der Filme der letzten Dekade werden die sowjetische Vergangenheit und die Umbruchszeit der späten 1980er und frühen 1990er Jahre zu einem inhaltlichen und ästhetischen Bezugspunkt unter anderen. Biographische Brüche der Protagonisten werden oft eher indirekt thematisiert und sind oftmals lediglich in impliziten Verweisen auf die Vergangenheit der Figuren präsent. Themen, Stilistiken und aktuelle Tendenzen des europäisch-amerikanischen Films werden nun ebenso bedeutsam wie Phänomene der russischen Gegenwartskultur, so etwa die in den 2000er Jahren unter dem Stichwort „Glamour“ verhandelte Unterhaltungs- und Konsumkultur. Auch in Filmen, die in der gesellschaftlichen Gegenwart spielen, liegt eine Bandbreite von Themen, Genres und Stilen vor. So wird die urbane Medien-, Vergnügungs- und Konsumgesellschaft bevorzugt in einem auf Spektakularität getrimmten Kino in Szene gesetzt,³ oder die Verstrickung von Polizei

1 So der Titel eines Buches von Andrew Horton und Michail Brashinsky zum Film der Perestrojka. Horton/Brashinsky 1992.

2 Zur filmischen Inszenierung einer Krise des nationalen Selbstverständnisses, der Moral, gesellschaftlicher Gruppen von der Jugend bis zur Intelligencija und schließlich des Individuums an sich siehe z. B. Binder 1999.

3 Die Fokussierung auf eine spektakuläre Oberflächenästhetik lässt sich nur bedingt mit dem „Oberflächenrausch“ postmoderner Filme in Verbindung bringen, deren Spezifik z. B. Eder (2008) definiert.

und organisierter Kriminalität sowie korrupte staatliche Strukturen finden in antiutopisch anmutende Szenarien Eingang.⁴

Trotz der Vielfalt an aktuellen Themen, Szenarien und Erzählweisen wird in der zeitgenössischen russischen Diskussion wiederholt das Fehlen einer filmischen Reflexion der gesellschaftlichen Gegenwart konstatiert. So bemerkt der Filmproduzent Igor' Mišin in einer Diskussionsrunde zum russischen Gegenwartsfilm:

Za poslednie desjat' let v našem obščestve ne sformulirovany nikakie obščestvenno značimye idei, ne formulirujutsja ob'jasnenija pereživaemogo perioda, reformirovanija ékonomiki, ljubyx otnošenij v obščestve – social'nych, mežnacional'nych, psihologičeskich.⁵

In den letzten zehn Jahren wurden in unserer Gesellschaft keine gesellschaftlich bedeutenden Ideen formuliert, keine Erklärungen für die durchlebte Periode, die Reform der Wirtschaft, jegliche gesellschaftliche Beziehungen – soziale, internationale, psychologische.

In derselben Diskussion attestiert auch die Kritikerin Nina Zarchi den Filmen der letzten Dekade eine „Undeutlichkeit“ („nevñjatnost“). Die Gründe dafür sieht Zarchi in einer Verwirrung oder Orientierungslosigkeit der Regisseure und in einer „Verachtung für das Konkrete“ („prezrenie k konkretie“).⁵ Präziser formuliert die Filmwissenschaftlerin Irina Šilova ihr Unbehagen im Rückblick auf die Jahre 2006 und 2007:

Prjamoj vzgljad na proischodjaščee zdes' i sejčas okazyvaetsja samym trudnym. Kak budto obilie informacii, ee poverchnostnaja vsejadnost' zamyľili i iščerpali vse, čto imeet otnošenie k častnomu, individual'nomu čeloveku, ne ukladyvajuščemusja vo vseobščee otzvyvy za proischodjaščee i total'nye samooščuščeniya, v tiražiruemye sjužety i ti-povyve obstožatel'stva.⁶

Der direkte Blick auf das, was hier und heute passiert, erweist sich als das Schwerste. Als ob der Überfluss der Informationen und ihre

4 Die Zielrichtung antiutopischer Gesellschaftsentwürfe betrifft beispielsweise einen dysfunktionalen bürokratischen Staatsapparat und die hieraus resultierenden unsichtbaren Parallelgesellschaften aus Migranten und illegalen Arbeitern wie beispielsweise in *Propavšij bez vesti / Missing Man* (Anna Fenčenko, 2010) oder korrupte und gewalttätige Strukturen in Militär und Polizei wie in *Konvoj/Konvoi* (Aleksėj Mizgirev, 2012).

5 Vgl. Zarchi in: O. A. 2011.

6 Šilova 2009, S. 22.

oberflächliche Allesfresserei alles abwaschen und ausschöpfen, was einen Bezug zum einzelnen, individuellen Menschen hat, der sich nicht einfügt in allgemeine Beurteilungen der Ereignisse und absolute Selbstempfindungen, in wiederaufgelegte Sujets und typisierte Umstände.

Gerade die Lebensentwürfe und Lebenssituationen des Einzelnen in der gesellschaftlichen Gegenwart erscheinen, so Šilova, oft wenig konturiert. Als symptomatisch hierfür sieht Šilova eine Dominanz typisierter Protagonisten und Genrefilme, das Ausweichen in surreale oder phantastische Lösungen oder die Anlehnung an konventionelle Erzählformen an.⁷ Ähnliche Fragen nach einem Bild des Einzelnen in seiner sozialen Gegenwart wurden seit den 1990er Jahren regelmäßig zum Gegenstand von Diskussionen und ‚round tables‘ russischer Filmwissenschaftler und Kritiker.⁸

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich fiktionale Selbstentwürfe in russischen Filmen der Jahre 2000 bis 2010, die Lebens- und Selbstentwürfe des Einzelnen in der postsowjetischen Gesellschaft in den Blick rücken und individuelle Handlungsmöglichkeiten ausloten. Nicht die bereits vielfach untersuchten Konstruktionen kollektiver Identitäten im postsowjetischen Film⁹ stehen im Zentrum meiner Fragestellung, sondern Filme, die – mehr oder weniger explizit – individuelle Selbstverhältnisse und Selbstentwürfe thematisieren. Dabei lässt sich die Frage nach Handlungsmöglichkeiten und Selbstentwürfen des Einzelnen im sozialen Raum mit einem zeitgenössischen Begriff von personaler Identität beschreiben, wie ihn etwa Heiner Keupp u. a. verwenden und der von einer Veränderbarkeit von Identität in der Zeit ausgeht:

Es geht bei Identität immer um die Herstellung einer Passung zwischen dem subjektiven ‚Innen‘ und dem gesellschaftlichen ‚Außen‘, also zur Produktion einer individuellen sozialen Verortung [...].¹⁰

Die Autoren sehen Identität als „selbstreflexives Scharnier zwischen der inneren und der äußeren Welt“, wobei sich die „Passungsarbeit“ individueller sozialer Verortung in geschichtlichen Perioden für den Einzelnen schwieri-

⁷ Vgl. Šilova 2009, S. 5. Als Grund hierfür vermutet Šilova die Anforderungen der Produzenten, die auf bewährte Erzählungen setzen.

⁸ Vgl. beispielhaft O. A. 2007 und 2011.

⁹ Vgl. z. B. Beumers 1999, Binder 2004, Beumers 2009, S. 226ff.

¹⁰ Keupp u. a. 1999, S. 28.

ger gestalte, in denen „kulturelle Prothesen für bewährte Passungen“ an Bedeutung verlieren.¹¹

Die Protagonisten der in dieser Studie betrachteten Filme setzen sich auf jeweils unterschiedliche Art mit ihrer individuellen sozialen Verortung auseinander, von der Suche nach sozialer Eingebundenheit und Selbstdefinition durch berufliche oder familiäre Rollen bis hin zu Tendenzen, sich der sozialen Umwelt, etwa durch spirituelle Suche oder romantische Selbstbezogenheit, zu entziehen.

I.1 Kontexte

Fiktionale Selbstentwürfe im russischen Film nach der Jahrtausendwende bewegen sich im Spannungsfeld unterschiedlicher sowohl filmästhetischer als auch gesellschaftlicher Einflüsse, von denen sich vier als dominierend erwiesen haben.

Der erste Bezugspunkt ist der Darstellungskanon der sowjetischen Filmgeschichte, d. h. die filmische Konstruktion eines modellhaften sowjetischen „neuen Menschen“, der immer schon von seiner Bezogenheit auf das Kollektiv her gedacht ist, sowie die Modifikationen und Subversionen des Kanons in der Tauwetter- und Stagnationsperiode.¹² Auch das Kino der Perestrojka, in dem die Dekonstruktion des ideologisch bestimmten sowjetischen Protagonisten und der Zerfall der spätsowjetischen Gesellschaft in ein Bild des Einzelnen mündete, der vor allem unter negativen Vorzeichen von Gewalt, Entfremdung und der Unmöglichkeit von Kommunikation entworfen wurde, betrachte ich als Teil der sowjetischen Filmgeschichte. Sowohl der Zusammenschluss von personaler und kollektiver Identität im sowjetischen Paradigmahelden als auch der Negativentwurf des Perestrojkafilms bleiben Abgrenzungsfolien, die in vielen Filmen seit den 1990er Jahren jeweils mehr oder weniger explizit aufgerufen werden.

Den zweiten Kontext bildet die gesellschaftliche Transformation der 1990er Jahre mit ihren (oft unerfüllt gebliebenen) Hoffnungen: die kulturelle Globalisierung, der Übergang zum kapitalistischen Wirtschaftssystem und die damit einhergehende Fragmentierung der sozialen Sphäre, die den Verlust bio-

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Die Figurendarstellung im sowjetischen Film spiegelte aufgrund der Zensur nur bedingt die gesellschaftliche Realität wider.

graphischer Kontinuität ebenso wie eine Pluralisierung möglicher Lebensentwürfe für den Einzelnen bedeuten. Nikolai Genov spricht für das postsowjetische Russland von einer „beschleunigten Individualisierung“¹³ und dem

Übergang von einer Gesellschaft mit eingeschränkten, aber klar formulierten Wahlmöglichkeiten zu einer Gesellschaft [...], in der Orientierungen, Wahlmöglichkeiten und Selbstverwirklichung ein hohes Ausmaß an Eigenverantwortung unter den Bedingungen unklarer normativer Regeln erfordern.¹⁴

Entscheidende Unterschiede zur Individualisierung westlicher Gesellschaften seit den 1980er Jahren¹⁵ sieht Genov erstens in der Instabilität gesellschaftlicher Institutionen wie Banken, sozialen Sicherungssystemen, Justiz und Sicherheitsorganen, und zweitens konstatiert er eine „tiefe Verunsicherung über alte und neue kollektive Identitäten“,¹⁶ aufgrund derer die postsowjetische Gesellschaft stärker fragmentiert sei als westeuropäische und nordamerikanische Gesellschaften. Beide Faktoren beschränken Genov zufolge die realen Wahlmöglichkeiten und Chancen individueller Lebensgestaltung: „Die gewaltige Öffnung des window of opportunities für die Individualisierung stößt in Russland auf ebenso gewaltige Probleme bei der Verwirklichung dieser neuen Möglichkeiten.“¹⁷ Es wird sich zeigen, dass diese Einschränkungen in Filmen, die die Lebens- und Selbstentwürfe des Einzelnen in der heutigen russischen Gesellschaft zum Thema haben, implizit miterzählt werden.

Ein dritter, damit eng verbundener Kontext ist die politische und gesellschaftliche Situation der Putin-Ära, die sich in den späten 1990er Jahren ankündigt.¹⁸ Sie ist gekennzeichnet durch eine soziale Spaltung der Gesellschaft, die allmähliche Herausbildung einer Mittelschicht und eine, wenn auch instabile, wirtschaftliche Konsolidierung; durch eine Verflechtung von Wirtschaft und Politik, die „nur in Ansätzen marktwirtschaftlich genannt wer-

13 Genov 2003, S.10. Ebd., S.3f. merkt Genov an, dass bereits die sowjetische Gesellschaft durch Bildungschancen, Berufswahl und innersowjetische Möglichkeiten der Migration individualisiert war. Er weist darauf hin, dass die kollektivistische Ideologie zwar einerseits auch im Alltag der Menschen verwurzelt war, dass die sowjetische Gesellschaft jedoch in der Realität stärker individualisiert war, als es der offiziellen kollektivistischen Doktrin entsprach.

14 Genov 2003, S. 9.

15 Zur Individualisierung in westlichen Gesellschaften vgl. Keupp u. a. 1999, insbes. S. 45ff. und Hitzler/Honer 1994.

16 Vgl. Genov 2003, S. 6 und S.10.

17 Genov 2003, S. 8.

18 Mit den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf Siegert 2009.

den kann“;¹⁹ und durch eine lediglich formal existierende Demokratie, für die ein Mangel an bürgerlichen Freiheits- und Beteiligungsrechten kennzeichnend ist. Damit lassen sich die 2000er Jahre in Russland als eine in zweifacher Hinsicht postutopische Situation beschreiben: Nicht nur die sowjetische Utopie gehört der Vergangenheit an, sondern auch die Hoffnungen der frühen 1990er Jahre auf eine demokratische Gesellschaft.²⁰

Als vierten Kontext, der Selbstentwürfe und Identitätskonstruktionen im russischen Film der 2000er Jahre beeinflusst, betrachte ich die Annäherung an solche narrativen und ästhetischen Strategien im internationalen Kino der 1990er und 2000er Jahre, die angesichts von Globalisierung und einer zunehmenden Auflösung vormals identitätsstiftender sozialer Zusammenhänge wie Arbeit und Familie Protagonisten entwerfen, welche sich nicht mehr über traditionelle soziale Identitäten definieren, die sich als ‚Drifter‘-Figuren fragile Existenzen schaffen oder temporäre Gemeinschaften bilden, sowie Filme, die in episodischen Erzählformen und pluralen Figurenkonstellationen offene Identitätskonzepte in einer kontingenten Welt entwerfen. Solche narrativen und ästhetischen Strategien, die auf die Fragmentierung der sozialen Sphäre, Kontinuitätsverlust und die Pluralisierung von Lebensentwürfen antworten, werden in russischen Filmen teils aufgenommen, jedoch schlagen sich auch die spezifischen Bedingungen der postsowjetischen Gesellschaft und der neuen Konsolidierung in Erzählformen und Figurengestaltung nieder.

Die vier Kontexte – die endgültige Ablösung vom kollektivistischen Paradigmahelden des sowjetischen Kinos; der postsowjetische gesellschaftliche Umbruch mit einer beschleunigten, aber ambivalenten Individualisierung; die mit dem Verlust der Hoffnungen auf eine demokratische Gesellschaftsordnung einhergehende gesellschaftliche Konsolidierung; und die Selbstverortung der Filme im Kontext des internationalen Kinos – bilden ein Spannungsfeld, dessen widersprüchliche Einflüsse sich häufig auch innerhalb der einzelnen Filme widerspiegeln.

Als übergreifende Tendenz in Filmen, die den Einzelnen unter den spezifischen Bedingungen gesellschaftlicher Individualisierung im Russland der 2000er Jahre darstellen, zeichnet sich eine Spannung ab vor allem zwischen offenen, flexiblen Selbstentwürfen, in denen „Sinngebung und Identitätsbil-

¹⁹ Siegert 2009, S. 18.

²⁰ Vgl. hierzu auch Goscilo/Strukov 2011, S. 4.

derung in der zersplitterten Gesellschaft zu einer privaten Angelegenheit jedes Einzelnen geworden“²¹ sind, und Versuchen, stabile Identitäten durch neue Zugehörigkeiten und eine feste Verortung des Selbst zu konstruieren. Eva Binder zeigt in ihrer Studie zu Identitätskonstruktionen im Film des postsowjetischen Russland auf, wie im russischen Film nach der Perestrojka auf verschiedenen Ebenen kohärente Identitäten konstruiert werden, sei es als nationale Identität, als ‚russisches Wesen‘ oder auch als Entwurf einer männlichen Künstleridentität.²² Dem entgegen entwerfen die hier betrachteten Filme ihre Protagonisten gerade in einer Spannung zwischen der Suche nach alten oder neuen Verortungen im sozialen Raum und vorgegebenen Sinnangeboten einerseits und individuellen, situativen und flexiblen Selbstentwürfen andererseits, wie sie von postmodernen Identitätstheorien formuliert werden, die weniger Kontinuität und Kohärenz betonen, sondern synchrone und diachrone Differenz und eine Pluralität sozialer Rollen in Konzepten wie der „Patchworkidentität“ oder „Bastelexistenz“ einschließen.²³

Ebenso wie die Filme die Chancen und die Erweiterung der Entscheidungs- und Handlungsoptionen des Einzelnen thematisieren, nehmen sie auch die ungleiche Verteilung der neueröffneten Möglichkeiten in den Blick, die soziale Spaltung der Gesellschaft, den Zerfall sozialer Sicherungssysteme und das Stadt-Land-Gefälle, wobei die Zahl verfügbarer Optionen für den Einzelnen in den urbanen Zentren ungleich größer ist.

Sowjetische Filmgeschichte und postsowjetische Situation

In der sowjetischen Filmgeschichte war das Verständnis vom und das Bild des Einzelnen von der Auseinandersetzung mit dem in den 1930er Jahren ausgebildeten Darstellungskanon geprägt, demgemäß ein Einzelprotagonist nach dem Muster eines Bildungsromans paradigmatisch die Entwicklung zum sowjetischen „neuen Menschen“ durchläuft, d. h. politisches Bewusstsein erlangt und eine soziale Führungsposition einnimmt.²⁴

²¹ Eickelpasch/Rademacher 2004, S. 11.

²² Vgl. Binder 2004.

²³ Vgl. Eickelpasch/Rademacher 2004, S. 14: „Identitäten gleichen in der zerrissenen Welt der Spätmoderne nicht fertigen Behausungen mit einem dauerhaften Fundament und einem schützenden Sinn-Dach, sondern permanenten, lebenslangen Baustellen, auf denen die freigesetzten oder ‚versetzten‘ (dislocated) Individuen ohne festgelegten Bauplan und unter Verwendung vorhandener Bausätze und Sinnangebote sich (bis auf weiteres) eine Unterkunft schaffen.“

²⁴ Vgl. Taylor 1993 und Margolit 1999. Wie Taylor feststellt, existierte dieser Typus noch bis in die Brežnev-Ära.

Während der Einzelne in der Tauwetterzeit (Mitte der 1950er Jahre bis 1967) gerade in Abgrenzung von diesem Paradigma und in kritischer Distanz zum Kollektiv figuriert,²⁵ verliert der Gegensatz von Individuum und Kollektiv in der Stagnationszeit (1968 bis 1985) an Bedeutung und wird, so Oksana Bulgakova, abgelöst von einem Gegensatz zwischen „Staatsfilmen“ und „subversiven“ Filmen, die die offiziellen Vorgaben zu unterlaufen versuchen.²⁶ Den sowjetischen Paradigmahelden als „von der sowjetischen Ideologie und vom sowjetischen Film geformten ‚homo sovieticus‘“²⁷ konnten auch die Filme der 1970er und 1980er Jahre nur in den Grenzen der Zensur hinter sich lassen, oder sie wichen in Nischen des Privaten, in Genres wie Märchen und Phantastik oder in Subversionen der politischen Vorgaben etwa in Komödien aus.²⁸ Die Darstellung einer subjektiven Sicht auf Gesellschaft und Geschichte war nur wenigen privilegierten Regisseuren wie Andrej Tarkowskij möglich.

Endgültig obsolet wurde der Darstellungskanon erst während der Perestrojka. Im Film aus dieser Zeit findet nicht nur eine Aufdeckung vormals tabuisierter Aspekte des sowjetischen Lebens und eine umfassende Dekonstruktion sowjetischer Mythen statt, sondern mit dem Zerfall der sozialen Sphäre geht in vielen Filmen auch ein Zerfall der inneren Strukturen des Einzelnen einher, der in Filmen dieser Periode nicht unabhängig von seiner sozialen Umgebung gedacht wird. Das seit Beginn der 1980er Jahre im Film aufscheinende Thema der sozialen Entfremdung des Individuums²⁹ geht in der Perestrojka mit einer Entfremdung des Einzelnen auch von sich einher.

Seit den 1990er Jahren, mit dem Ende des staatlichen Monopols auf dem Filmmarkt und dem Entstehen unabhängiger Produktionsfirmen, findet eine Vielzahl neuer Einflüsse Eingang in das Filmschaffen. Genres wurden populär, die in der Sowjetunion ein Schattendasein fristeten, beispielsweise Kriminalfilme, und experimentelle Erzählformen wie etwa die Filme des „Parallelen Kinos“ wurden ebenso erprobt wie postmoderne Erzähltechniken und Ästhetiken.³⁰ Die 1990er Jahre waren gekennzeichnet vom Einfluss westlicher Massenkultur, von sozialer, wirtschaftlicher und politischer Instabi-

²⁵ Vgl. Woll 2000, Trojanovskij 1996, Bulgakova 1999.

²⁶ Vgl. Bulgakova 1999a, S. 192.

²⁷ Bulgakova 1999a, S. 204.

²⁸ Zum Kino der Stagnationszeit vgl. Bulgakova 1999a, Beumers 2009, S. 146–183.

²⁹ Vgl. Lawton 1992, S. 200.

³⁰ Aleksej Balabanovs *Brat / Der Bruder* (1997) wurde häufig als postmoderner Film rezipiert oder sogar zum ersten russischen postmodernen Film deklariert (vgl. Rampton 2008,

lität, dem Tschetschenienkrieg und der Entstehung eines organisierten Verbrechens, dem Übergang zu einem teils deregulierten, teils von mafiösen Strukturen geprägten Kapitalismus, der eine Heterogenisierung der Gesellschaft nach sich zog: Eine schmale Bevölkerungsschicht wusste die Auflösung der Staatsbetriebe für sich zu nutzen, während der Großteil der Bevölkerung, der in den Finanzkrisen 1994 und 1998 sein Privatvermögen verlor, von zunehmender sozialer Unsicherheit erfasst wurde. Bevölkerungsgruppen mit einem vormals gesicherten sozialen Status wie Rentner und Kriegsveteranen waren ebenso von Armut bedroht wie die Bewohner von Monostädten, die von der Existenz eines einzigen Staatsbetriebes abhingen. Der Wegfall von Zuzugsbeschränkungen führte außerdem zu einer zunehmenden Mobilität der Bevölkerung, einschließlich legaler und illegaler Zuwanderung aus ehemaligen Sowjetrepubliken.

Zusammenfassend lassen sich die Entwicklungen der 1990er Jahre mit den Stichworten einer Heterogenisierung des sozialen Raums und kultureller und teilweise auch wirtschaftlicher Globalisierung beschreiben. Für den Einzelnen bedeutete dies den Verlust sozialer Zusammenhänge und Sicherheiten und den freiwilligen oder unfreiwilligen Verlust biographischer Kontinuität, die Flucht in prekären Klein- und Straßenhandel oder neue Karrieremöglichkeiten in florierenden Wirtschaftszweigen wie den Medien und dem Dienstleistungssektor. Eine Vielfalt möglicher Lebensentwürfe stand neuen Beschränkungen und fehlenden sozialen und wirtschaftlichen Chancen gegenüber.

Die gesellschaftlichen Umwälzungen wurden in den frühen 1990er Jahren bevorzugt im Genre des Kriminalfilms dargestellt – der in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre auch zum Vehikel der Konstruktion einer nationalrussischen Identität wird. Parallel zur filmischen Dekonstruktion der sowjetischen Identität³¹ wurde die Suche nach Alternativen zur sowjetischen Identität schon in den frühen 1990er Jahren in Filmen wie *Luna Park* (Pavel Lungin, 1991), *Urga* (Nikita Michalkov, 1991) oder *Musul'manin / Der Moslem* (Vladimir Chotinenko, 1994) zum Thema.³²

Kuzma 2011). Postmoderne Stilistiken wie Zitathaftigkeit und Intertextualität lassen sich aber schon in Filmen der frühen 1990er Jahre ausmachen, vgl. z. B. Visarius 2001.

³¹ Vgl. z. B. Hänsgen 1996.

³² Vgl. z. B. Swaffar 2000.

II. Protagonisten der Perestrojka: Figurenkonzeptionen im spätsowjetischen und frühen postsowjetischen Film

Für die Figurenkonzeption in Filmen der Perestrojka und der frühen 1990er Jahre, die in der Gegenwart spielen, wurden zwei sich teilweise überlagernde Tendenzen relevant: Zum einen der Zerfall sozialer Strukturen und der über diese Strukturen definierten Identitäten und Selbstverständnisse des Einzelnen, zum anderen die Auseinandersetzung mit dem idealtypischen Helden des sowjetischen Kinos. In diesem Kapitel betrachte ich drei Protagonistenentwürfe jener Zeit, die (und sei es als Abgrenzungsfolie) bis in das Kino der 2000er Jahre fortwirken.

In Konstantin Lopušanskij's 1986 fertiggestelltem Film *Pis'ma mertvogo čeloveka / Briefe eines Toten* wird der Zerfall der sowjetischen Identität, gesellschaftlicher Werte und des sozialen Zusammenhalts in einem Weltuntergangsszenario dargestellt, in dem der Protagonist die Hoffnung auf eine durch religiöse und humanistische Werte geprägte Gesellschaft verkörpert. Dabei überträgt der Film, wie ich zeigen werde, den sowjetischen Paradigmahelden in seinen ursprünglich religiösen Kontext ‚zurück‘, behält aber einige Merkmale des sowjetischen Protagonisten bei.

Kira Muratovas *Asteničeskij sindrom / Das asthenische Syndrom* (1989) ist ein geradezu paradigmatischer Film für die Tendenz des Perestrojkakinos, den Zerfall der Gesellschaft als Zerfall des Individuums darzustellen. Symptomatisch dafür sind Protagonisten, die sich der Deformation des Einzelnen durch die sowjetische Gesellschaft nicht entziehen können, die unfähig sind, einer ubiquitär scheinenden Sinnlosigkeit, Gewalt und Kommunikationslosigkeit etwas entgegenzusetzen.

In *Čuvstvitel'nyj milicioner / Der gefühlvolle Polizist* (Kira Muratova, 1992) führt die Regisseurin einen Protagonisten vor, der die Liebe und das individuelle Gefühl ‚entdeckt‘ und auf diese Weise vom kollektivistischen *homo sovieticus* zum postsowjetischen ‚neuen Menschen‘ wird: Indem diese ‚Entdeckung‘ der individuellen Gefühle für die Ablösung des Protagonisten aus der Definitionsmacht des Kollektivs steht, nimmt *Čuvstvitel'nyj milicioner* kritisch bis parodistisch auf eine ‚Authentizität‘ und ‚Unmittelbarkeit‘ des Gefühls Bezug, die nicht nur im Tauwetterfilm mit seiner ‚Entdeckung‘ des Individuums aufschien, sondern auch in postsowjetischen fiktionalen Strategien eine Renaissance erlebt.

II.1 *Pis'ma mertvogo čeloveka*: Ein christlicher Held mit sowjetischem Vorzeichen

Konstantin Lopusanskij's *Pis'ma mertvogo čeloveka* war der erste Langspielfilm des Regisseurs, der zuvor als Assistent an Tarkovskij's *Stalker* mitgearbeitet hatte. Der Film spielt kurz nach einem Atomkrieg. Im Bunker eines historischen Museums hält sich eine Gruppe von Erwachsenen auf, darunter der Physiker Larsen. Die Außenwelt ist verstrahlt und kann nur mit spezieller Schutzkleidung betreten werden.

Die post-apokalyptische Welt wird von einer nicht näher definierten Staatsmacht kontrolliert, die totalitäre Züge trägt. Es herrschen strenge Regeln und Verbote, Sperrstunden sind in Kraft, und die Krankenhäuser werden von Wachen kontrolliert. Die gesunde Bevölkerung soll in einem Zentralbunker zusammengeführt werden.

Auf der Suche nach seinem Sohn, an den auch die titelgebenden Briefe gerichtet sind, durchwandert Larsen die verschiedenen Räume der Bunkerwelt. Ein dauerhaftes Überleben außerhalb des Zentralbunkers scheint unmöglich. Larsens Frau stirbt an der Strahlenkrankheit, ein anderer Bewohner des Museumsbunkers begeht Selbstmord. Die Übriggebliebenen beschließen, in den Zentralbunker zu wechseln.

Als eine Gruppe von Waisenkindern in den Museumsbunker gebracht wird, die nach der Katastrophe verstummt sind und für den Zentralbunker als untaulich erklärt wurden, entscheidet sich Larsen, mit ihnen zurückzubleiben. Bevor auch er an der Strahlenkrankheit stirbt, errechnet er, dass es noch un-verstrahlte Teile der Erde geben müsse. Er feiert mit den Kindern das Weihnachtsfest und ermutigt sie, den Bunker zu verlassen und sich auf die Suche danach zu begeben. Nach seinem Tod machen sie sich in der verstrahlten Landschaft auf den Weg in eine ungewisse Zukunft.

Pis'ma mertvogo čeloveka schreibt sich in eine Reihe von Filmen ein, die den Zerfall des Sowjetsystems in apokalyptischen, antiutopischen Szenarien darstellen.⁴⁵ Karsten Visarius sieht die spät- und postsowjetischen apokalyptischen Filme in der Tradition von Andrej Tarkovskij's *Stalker* (1978/79), *Nostalghija* (Italien 1982/83) und *Offret / Opfer* (Schweden 1985/86):

⁴⁵ Vgl. Bulgakova 1999, S. 247ff., Visarius 2001.

Der Zerfall der kollektiven Identität als Zerfall der räumlichen Ordnung

Wie Emma Widdis feststellt, wurde die neue sowjetische kollektive Identität im Film der 1920er bis 1940er Jahre in räumlichen, geographischen Kategorien abgebildet: „The social body was to be mapped onto the spatial body.“⁴⁹ Entsprechend wird in *Pis'ma mertvogo človeka* der Zusammenbruch dieser sozialen Ordnung durch den Zusammenbruch der ideologisch chiffrierten Raumordnung dargestellt: Die binäre Raumstruktur insbesondere der stalinistischen Periode, in der dem Zentrum Moskau die geographische Peripherie untergeordnet war,⁵⁰ ist zerfallen. Sinnbildlich hierfür steht die erste Einstellung des Films, die Nahaufnahme einer flackernden Glühbirne. Die Szene zitiert das Motiv der Glühbirne als „lampočka Il'iča“ / „Iljitschs [= Lenins] Lämpchen“, die in den 1920er Jahren Elektifizierung, Industrialisierung und damit die Aneignung des Raumes durch die Sowjetmacht symbolisierte.⁵¹

In *Pis'ma mertvogo človeka* ist die Verbindung zum Zentrum abgerissen, die Elektrizitätsversorgung ist zusammengebrochen, und die Bewohner des Museumsbunkers müssen den Strom mit einem pedalbetriebenen Generator selbst erzeugen. Das räumliche und ideologische Zentrum Moskau ist durch ein nicht näher definiertes totalitäres System ersetzt, das im „Zentralbunker“ lokalisiert ist, von dem die verschiedenen anderen Bunker abgeschnitten sind. Die im Museumsbunker versammelten Menschen – Intellektuelle mit humanistischen Idealen, offensichtlich Vertreter der Intelligencija – haben weder die materielle noch die ideelle Möglichkeit zu einem alternativen Gesellschaftsentwurf. Sie suchen ihren Ausweg im Selbstmord oder retten sich in esoterische Theorien, bis sie schließlich in den Zentralbunker übersiedeln, der freilich keine Zukunftsperspektive bietet, sondern ebenso wie der Museumsbunker für eine Antiwelt ohne Zukunft steht, entsprechend Hans Krahs Feststellung zur Funktion des Bunkers im Weltuntergangsfilm:

Er [der Bunker, B. L.] ist vollständig in seine Umgebung, seine Umwelt integriert und hat keine Grenzfunktion. [...] Indem er räumliche Uni-

⁴⁹ Widdis 2003, S. 4. Widdis untersucht in ihrer Studie die Korrelation wechselnder filmischer Raummodelle von den 1920er bis zu den 1940er Jahren mit dem Wechsel ideologischer Vorgaben zur sowjetischen Identität.

⁵⁰ Vgl. Widdis 2003, S. 8.

⁵¹ Vgl. Widdis 2003, S. 24ff. So ist beispielsweise in Dziga Vertovs *Šagaj, sovet! / Vorwärts, Sowjet!* (1926) der private Raum einer dörflichen Hütte durch die Glühbirne symbolisch in das Projekt der kommunistischen Utopie eingebunden. Vgl. ebd., S. 28.

so weit aufgebrochen, dass Kulikov einige Jahre später, wie Oxana Bulgakowa bemerkt, als der eigentliche Held wahrgenommen werden konnte.⁶⁷

Anders als in Romms Film ist in *Pis'ma mertvogo čeloveka* die Märtyrerrolle des Protagonisten durch keine inner- oder außerdiegetische Instanz relativiert oder in Frage gestellt. Es gibt keine Handlungsoptionen, zwischen denen sich Individuen entscheiden könnten; Larsens Position bildet die einzige Alternative zum dystopischen Leben im Bunker und dem totalitären System, in das sich die anderen Bewohner des Museumsbunkers schließlich einfügen.

Wie viele andere Filme der Perestrojka setzt sich *Pis'ma mertvogo čeloveka* mit dem inneren Zerfall der Gesellschaft und dem Verlust der sowjetischen kollektiven Identität auseinander. Was die Figurengestaltung angeht, wirft er jedoch nicht die Frage nach Selbstentwürfen des Einzelnen auf, sondern bedient sich der im sozialistischen Märtyrernarrativ entwickelten Muster: Larsen bleibt – ebenso wie der sozrealistische Held – durch seine (positive) Funktion für ein utopisch zu schaffendes Kollektiv definiert. Drei Jahre nach *Pis'ma mertvogo čeloveka* schlägt Kira Muratova mit *Asteničeskij sindrom* eine völlig andere Richtung der Figurengestaltung ein.

II.2 *Asteničeskij sindrom: Der Zerfall des Individuums*

Seit Beginn der 1980er Jahre erscheint das Thema der sozialen Entfremdung des Individuums immer häufiger im Film.⁶⁸ Der Niedergang des Sozialismus spiegelt sich einerseits in apokalyptischen Antiutopien wie *Pis'ma mertvogo čeloveka*, in denen die sozialen Utopien der 1930er und 1940er Jahre dekonstruiert oder in ihr Gegenteil verkehrt werden, und andererseits in düsteren Gesellschaftsportraits. Die gesellschaftliche Peripherie, Gefängnisse, Kinderheime oder Arbeitslager stehen im Zentrum vieler Filme. Soziale Institutionen, die, nur äußerlich reformiert, ihre alten Strukturen behalten, reproduzieren nur noch sinnentleerte Ideologie.⁶⁹ Filme über eine alternative Jugendkultur entstehen, die Jugend wird aber auch als Opfer des zerfallenden Systems portraitiert. Eva Binder hat für viele Filme der Perestrojka eine Tendenz zur Darstellung psychischer oder physischer Deformationen des Individuums aufgezeigt, in der die Welt des Einzelnen „nicht mehr in ihrer inne-

⁶⁷ Vgl. Bulgakova 1999, S. 138.

⁶⁸ Vgl. Lawton 1992, S. 200.

⁶⁹ Vgl. Binder 1999, S. 284 und Lawton 1992, S. 197f.

ren Logik erschlossen⁷⁰ wird und psychische Beweggründe unberücksichtigt bleiben:

Es kommt zur lange vorbereiteten Ablösung des kollektiven Modells durch ein individualistisches, das jedoch fast ausschließlich in seinen negativen Erscheinungsformen von Einsamkeit und Entfremdung reflektiert wird. Die desillusionierten Helden der späten siebziger und frühen achtziger Jahre enden nun in der unversöhnlichen Loslösung vom nicht mehr existenten Kollektiv und driften in die Leere, ins Nichts ab.⁷¹

Stilistisch wird der Spielfilm vom Dokumentarfilm beeinflusst, der bei der Aufdeckung von bis zur Perestrojka offiziell nicht existierenden Missständen eine wichtige Rolle spielte. Bei der Aufarbeitung der weißen Flecken in Geschichte und Gegenwart – Problemen wie Korruption, Drogenkonsum oder Prostitution – nimmt der Film der Perestrojka eine fast publizistische Funktion ein,⁷² so dass Andrew Horton und Michael Brashinsky von einem Aufbrechen der Grenzen zwischen Dokumentar- und Spielfilm sprechen.⁷³

Mit *Asteničeskij sindrom* schreibt sich Kira Muratova in die filmischen Gesellschaftsportraits der spätsowjetischen Zeit ein. In diesem Film befindet sich nicht nur die Gesellschaft im Zustand der inneren Auflösung; der Zerfall erstreckt sich auf alle sinnstiftenden Strukturen, auf soziale und familiäre Beziehungen ebenso wie auf die Sprache. Auch die Filmhandlung zerfällt in eine lose Folge von Szenen, die teilweise dokumentarisch anmuten, dann wieder offensiv stilisiert sind und einen Querschnitt durch die Gesellschaft in Privatwohnungen, in der Schule und auf der Straße zeichnen.

Der Film besteht aus zwei Teilen, wobei der erste, kürzere Teil thematisch und stilistisch an das Kino der Tauwetterzeit anschließt. Er ist in Schwarz-Weiß gedreht und zeigt einige Tage im Leben der Ärztin Nataša, deren innerer Zustand in lose zusammenhängenden Episoden geschildert wird. Nach dem Tod ihres Mannes durchlebt sie eine persönliche Krise, die sich in willkürlicher Aggression gegen Menschen und gegen Dinge äußert. Erst in der letzten Szene, in der sie zur Ruhe zu kommen scheint, ist die Überwindung der Krise angedeutet.

70 Binder 1999, S. 271.

71 Binder 1999, S. 284.

72 Vgl. Medvedev 2001, S. 64.

73 Vgl. Horton/Brashinsky 1992, S. 85.

Nach einer Dreiviertelstunde ist dieser Schwarz-Weiß-Film zu Ende. Er erweist sich als ‚Film im Film‘: Der Protagonist des zweiten Teils, der Lehrer Nikolaj, hat ihn im Kino gesehen – besser gesagt, verschlafen. Erst jetzt beginnt der ‚eigentliche‘ Film, der in Farbe gedreht ist und noch einmal fast zwei Stunden dauert.

Nikolaj entspricht dem klassischen Typus des Intellektuellen, der humanistischen Idealen anhängt, jedoch unfähig ist, diese im praktischen Leben durchzusetzen.⁷⁴ Auf seine alltäglichen Schwierigkeiten am Arbeitsplatz, auf der Straße und in seiner häuslichen Umgebung reagiert er mit narkoleptischen Anfällen. Sein Zustand verschlechtert sich, bis seine Versuche, der Krise zu begegnen, ihr vorläufiges Ende auf einer psychiatrischen Station finden.

Dieser zweite Teil des Films begründet die Rezeption von *Asteničeskij sindrom* als ‚Perestrojkafilm‘.⁷⁵ In der Tat weist er viele Stilmerkmale und Themen auf, die für das Perestrojkakino typisch sind. Soziale Bindungen geben den Figuren keinen Halt mehr, Kommunikation erscheint unmöglich, und Spannungen entladen sich in Aggression. Auch die Dokumentaraufnahmen⁷⁶ und die dokumentarische Stilisierung vieler Szenen entsprechen der dokumentarischen Tendenz des Perestrojkakinos.

Paradigmatische Reihen und gestische Figurengestaltung

Der Zerfall gesellschaftlicher Strukturen und Institutionen und der Verlust der früheren Werte werden in verschiedenen Episoden dargestellt, die sich lose um Nikolaj gruppieren, manchmal aber auch zufällige Passanten in den Mittelpunkt stellen. Als organisierendes Element der Handlung erscheinen Verhaltensweisen, um die die Szenen angeordnet sind und die sich an verschiedenen Figuren wiederholen. Für eine solche Handlungsstruktur, in der sich an mehreren Figuren dieselben Verhaltensweisen zeigen, kann von einem Figurenparadigma⁷⁷ gesprochen werden.

74 Vgl. Binder 1999, S. 293.

75 Vgl. z. B. Binder 1999, S. 291.

76 Dokumentarisch sind nach Aussage der Regisseurin die ersten Szenen in der Metro, in denen Passanten teilweise direkt in die Kamera blicken, und die Aufnahmen aus dem Hundezwinger. Vgl. Muratova, in: Gersova 1992, S. 158. Andere Szenen wirken zuerst dokumentarisch, erweisen sich aber in dem Moment als Fiktion, in dem eine der Figuren zu sprechen oder zu handeln beginnt.

77 Vgl. Andreotti 1996, S. 199ff.

III. Kollektive Identitäten und individuelle Selbstentwürfe

Die in diesem Kapitel betrachteten Filme entwerfen ihre Protagonisten im Verhältnis zu zwei Konstruktionen kollektiver Identität, die sich im russischen Film der 1990er und 2000er Jahre herausgebildet haben: die Konstruktion nationaler Identität in Kriminalgenres mit vorwiegend männlichen Protagonisten sowie die Konstruktion einer neuen Mittelschicht durch Konsumkultur, die im Film modellhaft als Aufstiegsgeschichte einer weiblichen Protagonistin erzählt wird.¹³²

Während Kriminalfilme in den 1990er Jahren zunächst die Erosion der staatlichen und sozialen Ordnung abbildeten,¹³³ diente der Gangsterfilm spätestens mit *Brat / Der Bruder* (Aleksej Balabanov, 1997) auch der Konstruktion einer neuen männlichen und nationalen Identität, die in der Putin-Ära zur staatstragenden wird. Die Konstruktion einer neuen Mittelschicht durch die Konsumkultur ist ein mediales und gesellschaftliches Phänomen der 2000er Jahre.¹³⁴ Die Aufstiegsgeschichte einer weiblichen Protagonistin in der Unterhaltungs-, Mode- und Konsumwelt spielt dieses Identitätsangebot im Film exemplarisch durch.

Die in diesem Kapitel betrachteten Filme loten sowohl das Handlungs- und Gestaltungspotential als auch die Beschränkungen der neuen Narrative und Identitätskonstruktionen für den Einzelnen aus. Sie zeigen Protagonisten, die sich postsowjetische soziale und fiktionale Rollen und neue Lebensentwürfe auf individuelle Weise zunutze zu machen versuchen und die neuen Identitätsangebote in ihrem Sinne (um-)interpretieren, oder sie zeichnen Protagonisten, die sich in kollektive Identitäten einschreiben und stellen die Selbstentwürfe, die diesen Identitätsangeboten zugrunde liegen, ins Zentrum der filmischen Erzählung.

132 Zum Kriminalfilm vgl. Beumers 2008, Gölz 2001 und Binder 2004, S.182–215. Zur Konsumkultur vgl. Goscilo/Strukov 2011 und Menzel 2008.

133 „[...] zbybkost', pronicaemost' granic meždu kriminal'nym i nekriminal'nym, – vse èto svojtvenno našej žizni poslednego desjatiletija i našemu kinematografu.“ / „[...] die Nachgiebigkeit und Durchlässigkeit der Grenzen zwischen dem Kriminellen und dem Nichtkriminellen, das alles kennzeichnet unser Leben der letzten zehn Jahre und unser Kino.“ Folijanc 2005, S. 78f.

134 Vgl. Menzel 2008, Goscilo/Strukov 2011.

III.1 *Nastrojščik*: Das Spiel mit Identitäten als Chance

Der Kriminalfilm wurde in den frühen 1990er Jahren zum populärsten Genre, in dem die gesellschaftliche Umbruchszeit, der Übergang zum Kapitalismus, die damit verbundenen gesellschaftlichen Erschütterungen und die Dysfunktionalität staatlicher Institutionen dargestellt wurden. Er löste die oft als ‚černucha‘ (Schwarzmalerei) bezeichneten düsteren Gesellschaftsbilder des Perestrojkafilms ab:

When filmmakers turned to the contemporary world, the *chernukha* model of the 1980s made way for the crime film, exploiting a genre that – in the alleged absence of crime in Soviet society – had not seen much screen presence in the Soviet era.¹³⁵

Einer der ersten Filme, der sich zu Beginn der 1990er Jahre eines Kriminalgenres bediente, war Pavel Lungins *Taksi bljuz / Taxi Blues* (1990),¹³⁶ eine Adaption von Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976) auf das Russland der Perestrojkazeit. Das Thema der Selbstjustiz als Reaktion auf den Zerfall gesellschaftlicher Werte und Institutionen, das im Film Mitte der 1990er Jahre dominant wird,¹³⁷ ist in *Taksi bljuz* bereits angelegt – allerdings nimmt die Figur des „Kriegers“,¹³⁸ der für Recht und Ordnung einsteht, hier eher groteske Züge an und entspricht dem zweifelhaften und letztlich erfolglosen Identitätsmodell des Verlierers.

Wie Birgit Beumers feststellt, haben die Blockbuster der Putin-Ära weiterhin Verbrechen und Kriminelle zum Thema,¹³⁹ dabei habe der Heldentypus seit den 1990er Jahren allerdings eine Veränderung erfahren. Beumers unterscheidet zwei chronologisch aufeinander folgende typologische Ausprägungen des „Killer“-Helden:

[...] first, the hero of the Yeltsin years, the killer-knight who operates within the criminal world and reinforces social justice in the absence of a competent and powerful police force. Second, the hero of the Putin era, the killer-policeman, who has an inherent flaw in his past.¹⁴⁰

135 Beumers 2009, S. 234. Zur Popularität des Mafiafilms vgl. auch Binder 1999, S. 321. Zur Diskussion um den Begriff „černucha“ vgl. auch Plachov 1990.

136 Vgl. Binder 1999, S. 294.

137 Vgl. Tippner 2003.

138 Vgl. Hartmann 2002, S. 60.

139 Vgl. Beumers 2008, S. 211.

140 Beumers 2008, S. 223.

Auch Kathrin Hartmann konstatiert für den Film der zweiten Hälfte der 1990er Jahre die Tendenz zu einem Männerbild des „autonomen Kriegers“, der als selbstermächtigter Kämpfer für die Gerechtigkeit auftritt: „Die Ausnahmesituation des gesellschaftlichen Wandels erfordert und legitimiert [...] scheinbar wehrhafte Männlichkeiten, die in Eigenregie für Recht und Ordnung sorgen.“¹⁴¹ Die Entwicklung solcher Einzelkämpferfiguren gehe mit der Konstruktion einer neuen männlichen und nationalen Identität einher:

Als russische Patrioten kämpfen sie im Kontext des allgemeinen Autoritätsverlust von Werten, Normen und staatlichen Institutionen gegen die inflationäre Kriminalität, zügellose männliche Gewalt und die Korruption des Staatsapparates nach selbstgesetzten Normen. [...] Dieses Ideal von Männlichkeit steht damit für die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung ein, obwohl es explizit unabhängig konzipiert ist.¹⁴²

Der populärste Film dieser Richtung war zweifellos Aleksej Balabanovs *Brat*, der zwischen Action- und Gangsterfilm angesiedelt ist.¹⁴³ Sowohl Eva Binder als auch Anja Tippner betrachten ihn vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Instabilität und Orientierungslosigkeit.¹⁴⁴ Anders als in den Filmen der Perestrojka, die sich an den gesamtgesellschaftlichen wie individuellen Krisen abarbeiten, werden darin nationale Identität und maskuline Autorität – gemäß den auf die Erhaltung männlicher Machtpositionen ausgerichteten Genrekonventionen des Actionfilms¹⁴⁵ – wieder in Kraft gesetzt. Wichtiger noch scheint hier allerdings die Anbindung an das Genre des Gangsterfilms. Barry Langford hat darauf hingewiesen, dass es als Allegorie auf den (amerikanischen) Individualismus und die Zwiespältigkeit des Mythos vom sozialen Aufstieg aus eigener Kraft interpretiert worden ist und sich nicht zufäl-

¹⁴¹ Hartmann 2002, S. 60.

¹⁴² Vgl. Hartmann 2002, S. 60. Hartmann verweist auf ein Programm Putins zur Erziehung des „Bürgerpatrioten“ der Heimat, welches das wehrhafte Männlichkeitsmodell verinnahmt; auch Beumers 2008, S. 223, verweist auf die nationalen bzw. patriotischen Aspekte dieser Modelle.

¹⁴³ Vgl. Beumers 2008 und Binder 2004, S. 184f. Binder weist darauf hin, dass die Figur des Protagonisten Danila gerade nicht über den für Actionfilme typischen „hyperbolischen Körper“ gezeichnet ist, der „als Symptom der Angst vor dem Verlust von Männlichkeit betrachtet werden kann“. (Ebd, S. 193f.) Zum männlichen Körper im Actionfilm vgl. Neale 2000, S. 52ff.

¹⁴⁴ Vgl. Tippner 2003, S. 323, und Binder 1999, S. 322f.

¹⁴⁵ Vgl. Tippner 2003, S. 332. Tippner bezieht sich ebenso wie Binder auf Neale, der der Verbindung von männlichem Körper und nationaler Identität vor allem im US-amerikanischen Actionfilm der Reagan-Ära anhand mehrerer Beispiele und Autoren nachgeht. Vgl. Neale 2000, S. 52ff.

hinterher, ebenso wie Anna Sergeevna Andrejs Intrige blind und bereitwillig folgt.

Sowohl Anna Sergeevna als auch Ljuba sind materiell gut gestellt und haben sich offensichtlich in der postsowjetischen Gesellschaft eingerichtet. Gleichzeitig sind sie auf der Suche nach sozialen Strukturen und haltgebenden Werten, aus denen sie ihr Selbstverständnis gewinnen können. Beide richten ihr Handeln an einem wunschhaften (Selbst-)Bild von romantischer Liebe und familiären Bindungen aus, das ihren Blick auf die Realität verzerrt. Ihre fehlende Klarsicht tritt am Ende des Films noch einmal ironisch zutage, als sie bei der Polizei völlig entgegengesetzte Angaben zum Aussehen des verschwundenen Andrej machen.

Aufbrechen der Perspektiven

In besonders auffälliger Weise zeigt sich die zitathafte Verwendung von Filmnoir-Elementen in der Perspektivgestaltung und der Verwendung der visuellen Gestaltungsmittel des Film noir. Indem diese Elemente entgegen ihrem ursprünglichen Kontext und entgegen ihrer genregemäßen Funktion verwendet werden, stellen sie die Inkohärenz der fiktionalen Welt heraus.

Der klassische Film noir zeichnet sich durch eine experimentelle Erzählhaltung insbesondere hinsichtlich des Point of View aus. Anders als im klassischen Hollywoodfilm, der die Illusion von objektiver Darstellung vermittelt, stehen beim Film noir die subjektive Sicht des Helden und sein innerer Zustand im Mittelpunkt. So werden seine Gedanken oder Erinnerungen durch Techniken wie Voice-over-Kommentare oder Rückblenden dargestellt.¹⁷¹ Die äußere Welt erscheint als Spiegel seiner inneren Befindlichkeit.¹⁷² Sie ist düster, undurchsichtig und klaustrophobisch. Kennzeichnend sind ein kontrastreiches Licht- und Schattenspiel (*chiaroscuro*), das die moralischen und psychischen Ambivalenzen des Helden und des gesamten Films unterstreicht. Schatten, die sich auf Gesichter oder Figuren legen oder die gesamte Szenerie beherrschen, sind ebenso typisch wie verzerrte Perspektiven, starke Untersicht, schräge Winkel oder Aufnahmen mit großer Tiefenschärfe, in denen beispielsweise Gegenstände die direkte Sicht auf die Figuren verdecken.

¹⁷¹ Vgl. Sellmann 2001, S.120f.

¹⁷² Bei der Beschreibung der Bildsprache des Film noir beziehe ich mich im Folgenden auf Sellmann 2001, S. 41ff., sowie Werner 2000, S. 95.

IV. Reise als Suche nach Sinn und Selbstverortung

Neben der Konstruktion postsowjetischer kollektiver Identitäten zeichnet sich als zweite Tendenz in russischen Filmen der 2000er Jahre die Suche nach einem Lebenssinn ab, der dem Einzelnen Orientierung bietet und in den er sein Leben einfügen kann. Dieser Sinn kann direkt in der Hinwendung der Protagonisten zur Religion bestehen, wie in Pavel Lungins *Ostrov / Die Insel* (2006) und Kirill Serebrennikovs *Jur'ev den' / Yuri's Day* (2008), oder eine zunächst chaotisch und ungeordnet erscheinende Welt erweist sich als von einem göttlichem Plan durchdrungen, wie in Sergej Mokrickijs *Četyre vozrasta ljubvi / Four Ages of Love* (2008), für den der Rezensent Anthony Anemone feststellte:

Its message might be summed up in the following way: everything is connected, everything that happens does so for a reason, and the only true miracle in this world is the power of spiritual love, which alone can cure what ails the rootless and disconnected modern man and woman.²⁷⁷

In solchen Filmen ist die Natur mit mystischem Sinn aufgeladen, und häufig wird eine (religiöse) Sinnstiftung direkt als Abkehr von der und Gegenbewegung zur urbanen, globalisierten Konsumkultur, als Suche nach wahren Werten oder einer eigentlichen Bestimmung dargestellt.

Während einige Filme, wie *Ostrov*, eine ungebrochene religiöse Weltsicht vermitteln, ist die religiöse Selbstfindung in anderen Filmen, beispielsweise in *Jur'ev den'*, ambivalent und hat auch Tendenzen der Selbsterfindung.²⁷⁸ Auch in *Ovsjanki / Silent Souls* (Aleksej Fedorčenko, 2010) ist der ‚Rückgriff‘ auf sinnstiftende Volkstraditionen und Naturmythen gebrochen, schon weil die dargestellte Volksgruppe und deren zur sowjetischen Identität ‚alternative‘ Mythen und Traditionen nie existiert haben.

Die Protagonisten der in diesem Kapitel betrachteten Filme begeben sich auf die Suche nach Sinnzusammenhängen, die ihnen Orientierung bieten und eine stabile Identität begründen könnten. Wie schon in *Nastrojščik* lassen sich die Suche nach einem transzendenten Lebenssinn und die Annahme ei-

²⁷⁷ Anemone 2009.

²⁷⁸ Vgl. hierzu Binder 2012.

ner sinnhaften, kohärenten Weltordnung oft nicht klar von der Suche nach einer Position in einer fest gefügten sozialen Ordnung, die Identität stiften könnte, abgrenzen. Beide Formen der Suche können ineinander übergehen.²⁷⁹

Den sehr unterschiedlichen Filmen gemeinsam ist eine die Erzählung strukturierende Reise, die die Sinn- und Selbstsuche der Protagonisten begründet. Während die Protagonistin in *Putešestvie s domašnjimi životnymi / Reise mit Haustieren* (Vera Storoževa, 2007) nach verschiedenen Experimenten mit Lebensentwürfen in der Adoption eines Kindes einen mit religiösen Motiven unterlegten Lebenssinn findet, bewegen sich die Protagonisten in *Nižnjaja Kaledonija / Unteres Kaledonien* (Julija Kolesnik, 2007) und mehr noch in *Vtorostepennye ljudi / Menschen zweiter Klasse* (Kira Muratova, 2001) in einem Spannungsfeld von Sinn- und Identitätssuche einerseits und dem Wissen um die Kontingenz der von ihnen gesuchten oder vermuteten Sinnstiftungen andererseits.

IV.1 Aufbruch zu alten Ufern: *Putešestvie s domašnjimi životnymi*

Putešestvie s domašnjimi životnymi wurde von der Kritik als einer der Filme angesehen, die mit der Sinnsuche ihrer Protagonisten einer Bestandsaufnahme der konkreten gesellschaftlichen Situation ausweichen: „[...] these souls-searching films avoid engaging concrete social and political problems that plague Putin-era society, discussing instead their character’s morality in more universal terms.“²⁸⁰ In diesem Film bleibt die Sinnsuche der Protagonistin Natal’ja ungebrochen und kommt am Ende zum Ziel.

Natal’ja lebt als Frau eines Bahnwärters im Nirgendwo der russischen Provinz. Mit der Außenwelt ist sie nur durch die vorbeifahrenden Züge verbunden. Im Waisenhaus aufgewachsen, hat sie sehr jung geheiratet. Als ihr ungeliebter Mann stirbt, hinterlässt er ihr eine größere Geldsumme aus dem Verkauf von Milchprodukten an die Durchreisenden. Solchermaßen zu einer gewissen auch finanziellen Unabhängigkeit gelangt, unternimmt Natal’ja

²⁷⁹ Bereits Odo Marquard sah die Konjunktur des Identitätsbegriffs in den letzten Jahrzehnten überhaupt erst dadurch begründet, dass das Wegfallen Gottes als „Identitätsgarant“ den „Versuch einer innerweltlichen Rettung der Identität“ provoziere. Marquard 1979, S. 355; vgl. auch S. 358ff.

²⁸⁰ Monastireva-Ansdell 2008.

mehrere Fahrten in die Stadt und erkundet die ihr bisher unbekannte Welt des Konsums. Sie lernt einen Lastwagenfahrer kennen, der ihr aber, ebenso wie früher ihr Ehemann, nur eine Perspektive als seine Gehilfin und Hausfrau zu bieten hat. Sie beendet die Beziehung und fährt mit Hund und Ziege in einem kleinen Boot zu ihrem ehemaligen Waisenhaus. Dort adoptiert sie einen kleinen Jungen, mit dem sie schließlich zu ihrem Haus zurückkehrt.

Nach dem Tod ihres Mannes probiert Natal'ja unterschiedliche Kleidungsstile aus, die für bestimmte weibliche Lebensentwürfe und Rollen stehen. Sie dekoriert ihr Haus mit Zeitungsausschnitten von Prominenten, kauft einen Fernseher und wünscht sich ein Kind, nachdem sie eine Fernsehwerbung für Windeln gesehen hat. In ihrer neuen Lebensplanung orientiert sich Natal'ja an den gesellschaftlichen und medialen Stereotypen der Konsumgesellschaft:

Čto ona znaet, umeet, čto ee podderživaet? Tol'ko stereotipy, navjazannye obščestvom, izvne. Muž umiraet, geroinja dolžna najti novuju oporu. Uže ne vo vne, a vnutri sebja. Povinujas' inercii, ona perebiraet štampy, kotorye po mneniju glamurnych žurnalov delajut ženščinu ščastlivoj.²⁸¹

Was weiß sie, kann sie, worauf stützt sie sich? Nur Stereotype, die von außen, von der Gesellschaft aufgedrängt werden. Der Mann stirbt, die Heldin muss eine neue Stütze finden. Nicht mehr im Außen, sondern in sich selbst. Mechanisch wählt sie Stereotype aus, die eine Frau nach Vorgabe der Glamourzeitschriften glücklich machen sollen.

Ihre Kleidungsstücke erscheinen dabei wie eine Kollektion möglicher neuer Lebensentwürfe. Wie Elena Monastireva-Ansdell bemerkt, ‚passen‘ sie ihr nicht: Sie füllt die damit verbundenen Rollen nicht aus, etwa wenn sie im roten Kleid, dem Kostüm der Prostituierten, mit dem Zug wegfahren will und sich umentscheidet, weil sie ihre Tiere nicht alleine lassen will, oder wenn sie im weißen Brautkleid mit dem Lastwagenfahrer Sergej Sex in der Sauna hat, seinen Plan einer gemeinsamen Zukunft aber ablehnt.²⁸² Eine Pluralität von Lebensszenarien gibt es für Natal'ja nicht, sie ist allenfalls in Form eines Verkleidungsspiels denkbar, nicht als eine Vielzahl von tatsächlichen Handlungsoptionen. Einige Rezensenten sahen den Film, wie Robyn Citizen, als offene Entwicklungsgeschichte eines Individuums an, das seinen Lebensentwurf selbstbestimmt wählt:

²⁸¹ Leonova 2008, S. 323.

²⁸² Vgl. Monastireva-Ansdell 2008.

V. Tendenzen zu einem Kino des Sozialen

Wenn heute, und von heute, erzählt wird, dann kann das in überzeugender Weise nur geschehen, wenn dabei [...] die Unmöglichkeit sichtbar wird, ein aus den großen Erzählungen herausgefallenes Subjekt erzählerisch zu resozialisieren.³⁸⁷

In einem Artikel aus dem Jahr 2007 bemerkt die Kritikerin Elena Stišova, dass Filme, die die soziale Realität der Gegenwart zum Thema haben, in Russland kaum gedreht werden, wogegen Genrefilme, vor allem Kriminalfilme, sowie Themen und Stil der ‚glamourösen‘ Unterhaltungsindustrie die Leinwand dominieren. Während im westlichen und osteuropäischen Kino nach einer Phase postmoderner Gleichgültigkeit gegenüber gesellschaftlichen Realitäten nun soziale Themen wieder Konjunktur hätten, mache sich diese Tendenz, so Stišova, im russischen Kino bislang nicht bemerkbar.³⁸⁸

Einige Jahre später ist dann auch für das russische Kino von einer Wiederkehr sozialer Themen die Rede. Die betreffenden Filme und Regisseure werden gelegentlich unter dem Begriff ‚*novye tichie*‘ („die neuen Stillen“) zusammengefasst, allerdings äußert sich der Kritiker Andrej Plachov in einer Diskussionsrunde der Zeitschrift *Iskusstvo kino* skeptisch zu Versuchen, eine ‚neue Welle‘ des russischen Kinos zu konstruieren, und macht darauf aufmerksam, dass sich aktuelle Filme, die sich mit der sozialen Realität beschäftigen, in Thematik und Ästhetik stark voneinander unterscheiden.³⁸⁹ Nancy Condee stellt den ‚*novye tichie*‘ Boris Chlebnikov, Aleksej Popogrebskij, Bakur Bakuradze, Dmitrij Mamulija und Nikolaj Chomeriki die „Extrovertierten“ Kirill Serebrennikov, Ivan Vyrupaev, Valerija Gaj-Germanika, Vasilij Sigarev und Igor‘ Vološin gegenüber.³⁹⁰

³⁸⁷ Urban 2009.

³⁸⁸ Vgl. Stišova 2007, S. 90. In einem Überblick über das postsowjetische Kino zitiert Graham Evgenij Margolit mit einer ähnlichen Äußerung: „The film critic and historian Evgenii Margolit has spoken of the ‚fear of reality‘ as endemic to contemporary Russian film. He is referring primarily to filmmakers’ non-realist choices in regard to genre, style, and plot, rather than the relationship to reality of the protagonists themselves.“ Vgl. Graham 2008.

³⁸⁹ Plachov in: O. A. 2011.

³⁹⁰ Zu den genannten rechnet Condee eventuell noch Zvjagincev hinzu. Als definitorische Merkmale sieht Condee u. a. eine offene Struktur, einen zurückgenommenen Stil, eine lakonische Handlung, zurückgenommene Dialoge und eine Thematik, die sich nur indirekt erschließt. Vortrag an der Humboldt-Universität in Berlin am 8. 2. 2012.

Für das russische Kino ab Mitte der 2000er Jahre lässt sich mit Bezug auf die sozial- und gesellschaftskritische Welle des Perestrojkafilms von einer „Rückkehr“ zu sozialen Themen sprechen. Einige der neueren Filme schließen thematisch und teilweise auch stilistisch an das Perestrojka-Kino an, beispielsweise mit den Themen des Zerfalls von Werten und zwischenmenschlichen Beziehungen, der Hoffnungslosigkeit und Ausweglosigkeit oder mit dystopischen Gesellschaftsszenarien wie Sergej Loznicas *Ščast'e moe / Mein Glück* (2010), Aleksej Mizgirevs *Konvoj / Konvoi* (2012) oder Anna Fenčenkos *Propavšij bez vesti / Missing Man* (2010). Die als ‚*novye tichie'* bezeichneten Filme zeigen dagegen eher Menschen in ihrem unspektakulären alltäglichen Leben und versuchen, die Folgen der gesellschaftlichen Umbrüche und des Verlustes ehemals verbindlicher sozialer Strukturen für den Einzelnen auszuloten. Damit schließen diese Filme auch an eine Strömung des europäischen Kinos vor allem der 1990er Jahre an. Eine Reihe von europäischen Filmen aus dieser Zeit thematisiert die veränderte Arbeits- und Lebenswelt eines globalisierten Kapitalismus, eine Tendenz, die als „Rückkehr des Sozialen“³⁹¹ bezeichnet wurde und in denen, so Georg Seeblen, die sozialen und gesellschaftlichen Folgen des Neoliberalismus im Mittelpunkt stehen:

Das, was wir ein neues soziales Kino nennen können, ist nicht vorstellbar ohne den Neoliberalismus und die damit verbundenen Verschärfungen der sozialen Gegensätze, verbunden auch mit dem Verlust einer moralischen Vorstellung von einer sich menschlich entwickelnden Gesellschaft.³⁹²

Seeblen zufolge zeichnen diese Filme vor allem ein Bild des Verschwindens traditioneller Arbeitsverhältnisse und damit auch ein Verschwinden sozialer Strukturen:

Wenn „das Soziale“ den gesellschaftlich bestimmten Anteil in der sichtbaren Biografie eines Menschen meint, so müßte ein Kino des Sozialen also vor allem davon erzählen, wie das Soziale verschwindet: Es verschwindet nicht nur als das Fürsorgliche, sondern auch als das sinnstiftende Gegenüber des einzelnen.³⁹³

391 Middel 2000, S.138. „Die Rückkehr des Sozialen im Film“ lautet der Untertitel des 16. Bandes der „Arnoldshainer Filmgespräche“. Der Band ist der Darstellung sozialer Gegenwartserfahrung in europäischen Filmen gewidmet, die sich keiner übergreifenden Bewegung oder einem einheitlichen Stil zuordnen lassen.

392 Seeblen 2000, S.11.

393 Seeblen 2000, S.10.

Die „Rückkehr des Sozialen“ im europäischen Kino sieht Seeßlen als „Reflex auf die Krise der Glamour-Genres“,³⁹⁴ als neue „Direktheit“, die einerseits in Abgrenzung zur Postmoderne entstehe, aber auch aus dem Bestreben heraus, sich durch Filmproduktionen mit überschaubarem Budget den Forderungen und Einflüssen des Filmmarktes zu entziehen.³⁹⁵ Auch Jens Eder sieht die Konjunktur sozialer Themen und realistischen Erzählens Ende der 1990er Jahre als Gegenbewegung zur Postmoderne, die das europäische und nordamerikanische Kino der 1980er und 1990er Jahre geprägt habe.³⁹⁶

In diesem Kapitel betrachte ich mit Boris Chlebnikovs *Svobodnoe plavanie / Free Floating* (2006) einen Film, der viele Merkmale der ‚*novye tichie*‘ in sich vereinigt. Fragen der Identität spielen für den Protagonisten dieses Films vor allem auf der Ebene alltagspraktischen Handelns eine Rolle. Seine Suche nach einem Selbstentwurf zwischen alten und neuen Identitäten arbeite ich in der Analyse des Films und im Vergleich mit zwei westeuropäischen Filmen ähnlicher Thematik heraus.

V.1 *Svobodnoe plavanie*: Identitäten im Umbruch

Der siebzehnjährige Lenja lebt mit seiner Mutter in einer Kleinstadt an der Wolga. Als die Fabrik, in der er arbeitet, von einem Amerikaner aufgekauft wird, wird die Belegschaft entlassen. Lenjas Versuche, eine neue Anstellung zu finden, scheitern an seiner Ehrlichkeit und Naivität. Nach einem misslungenen Versuch, sich auf dem örtlichen Markt als Schuhverkäufer zu betätigen, findet er sich als Verputzer in einer Gruppe älterer Frauen wieder, die er aber wieder verlässt, als er bemerkt, dass er der einzige Mann in der Belegschaft ist. Den Hauptteil des Films nimmt eine Arbeitsepisode im Straßenbau ein, die durch Lenjas Ehrlichkeit endet, als er die Betrügereien des Leiters der Baubrigade nicht mittragen will.

Das Ende von *Svobodnoe plavanie* lässt zwei verschiedene Ausgänge der Handlung möglich erscheinen. Nachdem Lenja seinen dritten Job verloren hat, legt ein altes Frachtschiff an, mit dem sich zwei Arbeiter selbstständig gemacht haben. Obwohl sie beteuern, dass die Arbeit für einen dritten Mann nicht reicht, folgt ihnen Lenja an Bord. Die letzte Szene, die Lenja glücklich

394 Seeßlen 2000, S. 15.

395 Vgl. Seeßlen 2000, S. 23.

396 Vgl. Eder 2008, S. 46.

an Deck des fahrenden Schiffes zeigt, bildet bereits den Hintergrund für den Abspann und ist mit einem italienischen Schlager unterlegt. Es bleibt offen, ob dieses Happy End innerfiktionale Realität ist oder ob Abspann und Musik auf einen veränderten fiktionalen Status der Szene verweisen und diese einen Traum Lenjas oder ein unerreichbares Happy End darstellt.

Die Handlung des Films scheint in den 1990er Jahren angesiedelt zu sein, ohne dass der Film konkrete zeitliche Hinweise geben würde. In der Anfangsszene hält ein Bus mit Arbeitern vor einem Fabriktor, vor dem ein weiterer, offenbar ehemaliger Arbeiter wartet und von den Ankommenden Zigaretten erhält. In einer ironischen Reminiszenz an Louis Lumières Film *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon / Die Arbeiter verlassen die Fabrik* (1895) entwirft diese Szene einen postindustriellen und postutopischen Raum, in dem die Arbeiter zwar noch in die Fabrik gehen, der Mann im Zentrum des Bildes jedoch als Vorbote des Kommenden bereits Zigaretten schnorrend vor dem Werkstor mit abblättrender Farbe und einem abgefallenen Sowjetstern sitzt. Mit dieser Szene scheint auch das Thema des Films gesetzt:

Seit die Lumièreschen Arbeiter kollektiv die Fabrik verlassen haben, gehören die Hinwendung zu ihrem Dasein als einzelne und darauf fußende Szenarien innerer und äußerer Wirklichkeit zu den Archetypen des Kinos.³⁹⁷

Die Schließung von Staatsbetrieben, Märkte, die über Nacht als Zeltstädte aus dem Boden wachsen, und das Entstehen oft halblegaler oder prekärer privatwirtschaftlicher Kleinunternehmen – all dies charakterisiert die Umbruchszeit der 1990er Jahre in Russland, die in *Svobodnoe plavanie* aus der Gegenwart der 2000er Jahre heraus neu erzählt wird. Die Arbeit als „Hauptmedium der Vergesellschaftung und Identitätsbildung“³⁹⁸ wird zum Auslaufmodell. An ihre Stelle treten Arbeitslosigkeit und Vereinzelung, der Verlust vorgezeichneter Lebensläufe und ein damit einhergehender Verlust sozialer Strukturen sowie neue ökonomische Zwänge. Arbeit gibt es – möglicherweise – in der nächstgrößeren Stadt, und die Fabrikarbeiter müssen sich mit unsicheren Jobs als Verkäufer, als Fahrer oder mit zeitlich befristeten Anstellungen über Wasser halten und geraten in eine „Grauzone zwischen Arbeit und Nichtarbeit (in Form ungesicherter Beschäftigungsverhältnisse)“.³⁹⁹

397 Middel 2000, S. 137.

398 Eickelpasch/Rademacher 2004, S. 30.

399 Eickelpasch/Rademacher 2004, S. 32.

VI. Zusammenfassung: Selbstentwürfe zwischen neuen Möglichkeiten und beschränkten Handlungsspielräumen

Am Anfang dieser Studie stand die Frage nach individuellen Selbstentwürfen im russischen Film der 2000er Jahre. Als wichtiger Kontext dieser Fragestellung hat sich die sowjetische (Film-)Geschichte erwiesen sowie eine spezifische gesellschaftliche Situation im postsowjetischen Russland, die durch eine beschleunigte Individualisierung gekennzeichnet ist und gleichzeitig durch eine Beschränkung realer Wahlmöglichkeiten und Chancen individueller Lebensgestaltung durch instabile gesellschaftliche Institutionen und eine Verunsicherung über kollektive Identitäten. Dabei ließ sich in den hier betrachteten Filmen der 2000er Jahre eine Spannung beobachten zwischen Versuchen, stabile Identitäten zu konstruieren, und Selbstentwürfen, die sich mit postmodernen Identitätstheorien beschreiben ließen, in denen „Sinnggebung und Identitätsbildung in der zersplitterten Gesellschaft zu einer privaten Angelegenheit jedes Einzelnen geworden, gewissermaßen in ‚eigene Regie‘ übergegangen sind“.⁴⁶⁰

In Kapitel zwei habe ich zunächst Protagonisten dreier Filme aus der spät- und frühen postsowjetischen Zeit untersucht. Diese drei Filme zeichnen sowohl auf der gesellschaftlichen als auch auf der individuellen Ebene radikale Entwürfe des Zerfalls oder eines Neuanfangs – als Zerfall der Gesellschaft und des Individuums in *Asteničeskij sindrom*, als Weltuntergangsszenario und durch eine Messiasfigur vermittelte Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Neubeginn in *Pis'ma mertvogo čeloveka*, oder als ironische Utopie eines sich als Individuum entdeckenden postsowjetischen ‚neuen Menschen‘ in *Čuvstvitel'nyj milicioner*. Im Vergleich zu diesen Filmen lässt sich für die Protagonisten der in Kapitel zwei bis fünf betrachteten Filme der 2000er Jahre feststellen, dass sie den Einzelnen in seiner konkreten sozialen Situation, mit seinen individuellen Handlungsmöglichkeiten und -beschränkungen, seiner Lebensgeschichte und seiner individuellen Verantwortung stärker in den Blick rücken. Gleichzeitig bildet die Auseinandersetzung mit der sowjetischen filmischen und historischen Vergangenheit in den Filmen der 2000er Jahre häufig noch den Hintergrund, vor dem die Filmhandlung ebenso wie die Selbstentwürfe der Figuren lesbar sind.

⁴⁶⁰ Eickelpasch/Rademacher 2004, S.11.

Tatsächlich entwirft nur Muratova in *Nastrojščik* einen Protagonisten, der sich in radikalierter Form als ‚Regisseur seines Lebens‘ versteht – als Künstler und sozialer Außenseiter und als Trickster an den Rändern der fiktionalen Welt, der eine Orientierung der beiden Damen an materiellen Werten bloßlegt, mit der ihre Selbstbilder kollidieren, mit denen sie aber in der postsowjetischen Realität erfolgreich sind. Ihre Sehnsucht nach Selbstverortung steht ihrem realen Pragmatismus und möglicherweise auch einem Werte- und Orientierungsverlust gegenüber. Abgesehen von überschaubaren finanziellen Verlusten bei der Suche nach Ehemännern oder Patensöhnen kann von einer Krisenhaftigkeit dieser Suche nach identitätsstiftenden sozialen Zusammenhängen jedoch keine Rede sein.

Wie Lipovetsky ausführt, war die Parallelexistenz offizieller Identitätskonstruktionen und eines diese unterlaufenden pragmatischen Alltagshandelns bereits für die sowjetische Zeit kennzeichnend,⁴⁶¹ so dass sich der Zusammenbruch sowjetischer sozialer Identitäten in *Nastrojščik* weniger krisenhaft darstellt, als er in der Perestrojkazeit fiktionalisiert wurde – zumindest für die zwei materiell versorgten Protagonistinnen dieses Films. Muratova erforscht in *Nastrojščik* – wie schon zu Beginn ihrer Regisseurskarriere – die Alltäglichkeit der Existenz, Dramen des Alltags und auch das Sich-Einrichten des Einzelnen in den gegebenen Umständen. Die offene, hybride Identität des Protagonisten Andrej ist der fiktionale Gegenentwurf zu einer Realität, die ebenso von der Suche nach Selbstverortung und sozialer Sicherheit geprägt ist wie vom Versuch, die Chancen der gesellschaftlichen Umbrüche zu nutzen. Mit der Hybridisierung zweier Kriminalgenres in *Nastrojščik* distanziert sich Muratova nicht zuletzt von den Tendenzen des Kriminalfilms der späten 1990er Jahre, zum Genre einer neuen nationalen Identitätsstiftung zu avancieren.

Rusalka nimmt in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung unter den hier betrachteten Filmen ein. Die Frage nach einem Selbstentwurf der Protagonistin Alisa, nach individuellen Gestaltungsmöglichkeiten und Handlungsoptionen im von der Konsumkultur beherrschten Moskau bleibt darin letztlich nachgeordnet. Alisa wird zu einer Spiegelfigur, durch die *Rusalka* die der Konsumkultur zugrunde liegenden Selbstentwürfe charakterisiert. Der Film fokussiert weniger auf die Darstellung der Konsumkultur als Möglichkeit der Erlangung einer (sozialen oder individuellen) Identität und als Mög-

⁴⁶¹ Vgl. Lipovetsky 2011, S.17f. Ähnlich führt dies auch Genov aus. Vgl. Genov 2003, S. 3f.