

Ludwig-Maximilians-Universität München



# Die Rolle des Imaginären in sowjetischen Kriegsfilmern: Zur Unterwanderung von symbolischer Ordnung und Ideologie in der Filmkunst nach dem Stalinismus

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Evgenia Bezborodova

aus Chemnitz

2018



Erstgutachter: Prof. Dr. Raoul Eshelman  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften  
Department II - Slavische Philologie

Zweitgutachter: Prof. Dr. Riccardo Nicolosi  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften  
Department II - Slavische Philologie

Drittgutachter: Prof. Dr. Julia Herzberg  
Ludwig-Maximilians-Universität München  
Historisches Seminar der LMU  
Geschichte Ost- und Südosteuropas

Datum der mündlichen Prüfung: 25.05.2018

© Evgenia Bezbordova, 2018  
Alle Rechte – vor allem die zur Vervielfältigung und Verbreitung  
– liegen bei der Autorin.  
Dies gilt nicht für Elemente, die aus anderen Veröffentlichungen entnommen sind.

Meinem besten Freund und Ratgeber, meinem Ehemann Oleg Gutyrchik, der mir  
immerzu unterstützend und liebevoll zur Seite steht.

## Danksagung

Für all die mir entgegengebrachte Unterstützung, die wertvollen Anregungen und die Motivation bedanke ich mich herzlichst bei Herrn Prof. Dr. Raoul Eshelman, meinem Doktorvater, der mir fachlich und menschlich ein Vorbild bleiben wird.

Mein außerordentlicher Dank gilt Herrn Dr. Ilja Kukuj für seinen konstruktiven kritischen Diskurs, freundliche Hilfe und fachliche Diskussionen. Sein kompetenter Rat und seine Unterstützung kamen mir in zahlreichen Angelegenheiten sehr zugute.

Mein ganz herzlicher Dank aber gilt meiner Mutter Natalia Bezborodova, die mir meinen bisherigen Lebensweg ermöglichte.



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	11
1. Verfremdung und Untergang des Vaters.....	29
1.1. Das Reale anstelle des Symbolischen nach dem Tod des Vaters.....	32
1.2. Die Frau als Subjekt der symbolischen Ordnung.....	53
2. Der Zielfernrohr-Fleck im Tauwetterfilm.....	62
2.1. Die Visualisierung des Blicks: Das „symbolische Auge“ .....	62
2.2. Typ I: Der unheimliche Dritte aus dem aggressiven, bedrohlichen Realen .....	65
2.3. Masochismus – Knechtschaft – Todestrieb.....	71
2.4. Typ II: Das neutrale Reale und der ‚informative Schmutz‘ .....	82
2.5. Typ III: Das provokative Reale – „Freund im Zielfernrohr“ .....	87
2.6. Vom Knecht zum Herrn oder „Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!“ .....	91
3. Sexualität und Macht.....	98
3.1. Von der Gleichberechtigung der Geschlechter zum Matriarchat .....	98
3.2. Die Frau aus der Perspektive Lacans .....	100
3.3. Die weibliche Hauptfigur in den Filmen der Stalin-Periode .....	104
3.4. Diskurs der Hysterikerin.....	113
3.5. Die Frau der Tauwetter-Periode als Subjekt der symbolischen Ordnung.....	118
3.6. Die Frau als Symptom des Mannes .....	126

3.7. Mutterschaft.....	137
3.8 Kommunistin und Matriarchat.....	141
3.9. Die Unterschiebung der Ideologie durch die Kultur .....	149
3.10. Das Symptom des kollektiven Unbewussten.....	154
3.11. Sexualität und Kausalität.....	158
4. Die Abwesenheit des Großen Anderen im weißrussischen Nachkriegsfilm.....	166
4.1. Die Flucht des Großen Anderen .....	167
4.2. Der große Andere und der Todestrieb .....	173
4.3. Die Variationen des großen Anderen.....	180
4.3.1. Die Frau als der große Andere oder der große Andere = Objekt a (Al'pijskaja ballada, 1965) .....	180
4.3.2. Das Aufeinandertreffen der zwei großen Anderen ( <i>Zapadnja</i> , 1966) .....	188
4.3.3. Die Abwesenheit des großen Anderen (Čerez kladbišče, 1964, Vostočnyj koridor, 1966).....	196
5. Das nationale Trauma und die Trauerarbeit im nationalen Film der europäischen sozialistischen Republiken.....	211
5.1. Die Prinzipien der Trauerarbeit. Der Film als Psychoanalytiker .....	214
5.2. Die Trauer der Nation .....	220
5.3. Die polnische Apokalypse im nationalen Film: Ein affektiv-depressiver Typ des Subjekts.....	221
5.4. Die Bilder des Unheimlichen im nationalen Film Litauens und Lettlands: der paranoide Typ des Subjekts .....	232

5.5. Der Existentialismus des tschechischen Films: der bipolar-affektive Typ des Subjekts.....	241
6. Warum sind die Russen Melancholiker, während die Europa trauert? .....	256
6.1. Die Sowjetfilmkunst kennt keinen russischen Nationalfilm.....	256
6.2. Wenn Melancholie Trauer ersetzt.....	261
6.3. Woran erinnert das russische Gedächtnis? <i>Oder: Während Europa in Trauer liegt, leiden Russen unter Melancholie</i> .....	278
Fazit.....	296
Literaturverzeichnis .....	299
Filmverzeichnis.....	306
Abbildungen.....	311



# Einleitung

*In order to understand today's world, we need cinema. Literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality.*

Slavoj Žižek (geb. 1949)

Anhand des oben angeführten Zitats von könnte man sehr präzise die Rolle der Filmkunst, insbesondere der Kriegsfilme, erklären. Denn gerade in den Kriegsfilmen haben die Regisseure das visualisiert, womit man in der Wirklichkeit eher nicht konfrontiert werden möchte. In der Regel sind das unsere verdrängten Ängste und Wünsche, die tief im kollektiven Unbewussten verborgen sind und trotzdem auf uns in der alltäglichen Wirklichkeit einwirken.

Die vorliegende Dissertation widmet sich dem Genre des Kriegsfilms der Sowjetunion sowie dessen Evolution vom Stalinismus bis zum Ende der Tauwetterzeit. Sie eröffnet einen prinzipiell neuen Horizont zum Verständnis der Filmästhetik der Tauwetterzeit sowie des Phänomens der sowjetischen Trauer- und Erinnerungskultur. Mit der vorliegenden Analyse soll rekonstruiert werden, welche filmischen Verfahren eingesetzt wurden, um die traumatischen Kriegserlebnisse im kulturpolitischen Zusammenhang des Tauwetters aufzuarbeiten. Dabei sollen vor allem die ideologiekritischen Elemente erfasst und charakterisiert werden, die in den Tauwetterfilmen als Symptome gewissermaßen versteckt vorkommen und unterhalb der Schwelle der Ideologie im gesellschaftlichen Unbewussten wirken.

Meine Untersuchungsmethode stützt sich hauptsächlich auf den filmanalytischen Ansatz von Slavoj Žižek, der seinerseits die psychoanalytischen Konzepte Jacques Lacans einsetzt. Mithilfe von Žižeks Theorie kann man die Mechanismen der Ideologie im Sujet ganz klar erkennen und deren Auswirkung auf den Zuschauer vertiefend interpretieren. Die Psychoanalyse als Ansatz zeigt sich besonders hilfreich in Bezug auf die sowjetischen Filme der Tauwetterzeit, die zwar eine kritische Position einnehmen, jedoch wegen der Zensur die Kritik nicht direkt und offensichtlich aussprechen dürfen. Die Psychoanalyse

als analytische Methode in Bezug auf die sowjetische Kultur wurde bereits vermehrt von Wissenschaftlern eingesetzt: hierzu gehören neben Slavoj Žižek auch Alexander Etkind sowie die russischen Forscher Viktor Mazin<sup>1</sup> und Aleksej Yurchak<sup>2</sup>. Allerdings wurden von diesen Wissenschaftlern fast ausschließlich stalinistische Filme untersucht, wobei die Filmästhetik der Tauwetterfilme blieb bislang wenig analysiert.

Die Tauwetterfilme wirken vor dem Hintergrund des Stalinismus ästhetisch innovativ, wenn auch meist nicht auf allzu radikale Art. Diesbezüglich stellt der neoformalistische Ansatz der Filmanalyse, den David Bordwell, Kristin Thompson und Noel Carroll vertreten, für die vorliegende Doktorarbeit ebenfalls eine sehr hilfreiche Methode dar. Der Neoformalismus macht es möglich, die einzelnen Filmverfahren sowie die konkreten Szenen des Films aus rein technischer Perspektive zu analysieren, um dann die Auswirkung dieser filmtechnischen Formen auf die empirische Wahrnehmung und kognitive Interpretation des Zuschauers zu erklären. Einen besonderen Analyseschwerpunkt der vorliegenden Dissertation bilden daher die verschiedenen Arten der filmischen Verfremdungsverfahren, die während der Tauwetterperiode in der Filmkunst entwickelt wurden, und mithilfe derer sowohl bewusste als auch unbewusste Ängste, Traumata, Wunschprojektionen und Ideologieskepsis visualisiert werden konnten.

Allerdings darf man nicht verschweigen, dass sich diese zwei Ansätze, Psychoanalyse und Neoformalismus im Widerstreit gegenüberstehen und sogar bekämpfen. Mario Slušan wirft etwa Slavoj Žižek vor, dass er filmische Phänomene ausschließlich so interpretiert, dass sie die existierenden psychoanalytischen Postulate bestätigen, ohne dabei alternative, insbesondere kognitivistische Schlussfolgerungen und Sichtweisen zu berücksichtigen.<sup>3</sup> Anders ausgedrückt, erlaubt sich die Psychoanalyse jede beliebige Erscheinung so zu interpretieren, dass diese in den theoretischen Rahmen der Psychoanalyse hineinpasst und somit die Theorie auf eine zirkuläre bzw. selbstreferentielle Weise bestätigt. Bordwell kritisiert sowohl explizit Žižek, als auch ganz generell die sogenannte „Grand Theory“ – linguistisch, psychoanalytisch und marxistisch orientierte Ansätze der 70er und 80er Jahre – kompromisslos aufgrund ihrer prinzipiellen Unfähigkeit, den Film als ästhetisches Produkt der Kunst zu betrachten, und auch wegen der Vernachlässigung der spezifischen gestalterischen und stilistischen Eigenschaften des Films.<sup>4</sup>

Žižeks Kritik wiederum an Bordwell zielt darauf ab, dass die Neoformalisten die wirtschaftlichen, politischen und vor allem ideologischen Hintergründe der Filmproduktion ignorieren und sich ausschließlich auf die kognitiven Aspekte des Einwirkens auf den Zuschauer beschränken.

Dennoch gehe ich in meiner Dissertation davon aus, dass sich die Psychoanalyse und der Neoformalismus mit ihren komplementären Sichtweisen gut für eine umfassende Filmanalyse der komplexen Ästhetik der Kriegsfilm aus der Tauwetterperiode eignen und in ideologischer wie auch ästhetischer Hinsicht von großem Nutzen sind. In der Dissertation wird versucht, die oft sehr spekulative, auf den Thesen von Lacan basierende psychoanalytische Theorie von Žižek mit Bordwells neoformalistischem Ansatz abzumildern. Hier geht es vor allem darum, das kulturkritische Potenzial der Psychoanalyse mit der kognitivistisch-analytischen Strenge des Neoformalismus zu verbinden. In meiner Arbeit wird unter anderem gezeigt, dass sich einige grundlegende Begriffe dieser zwei Ansätze, darunter die neoformalistische Verfremdung einerseits und Žižeks Anamorphose (Fleck) andererseits, produktiv ergänzen können. Dies wird am Beispiel des Verfahrens der Zielfernrohrdarstellung in den Kriegsfilm sowohl theoretisch, als auch visuell-praktisch in der Analyse aufgezeigt.

Die Ästhetik der Tauwetterfilm ist weitestgehend auf Entautomatisierungsverfahren aufgebaut. Sich auf die neoformalistische Analyse stützend, kann man das Prinzip der Entautomatisierung in den Kriegsfilm der 60er Jahre wie folgt erklären: Die Filmkunst der Stalinzeit hat eine Reihe an filmischen Vorlagen (Schablonen, d. h. typisierte stalinistische Darstellungen von Heldengestalten, Feindgestalten, Heimat, Patriotismus usw.) entwickelt, die vom Zuschauer auf eine „automatische“ Weise aus kognitivistischer Sicht immer gleich wahrgenommen werden. Das Ziel der Regisseure der Tauwetterzeit war, diese Schablonen andersartig darzustellen, unter anderem als Folge der Entlarvung des Personenkults um Stalin, beziehungsweise zu entautomatisieren, damit der Zuschauer in dieser Darstellung einen neuen Sinn sehen kann. Dieser neue Sinn war in der Tauwetterzeit oft mit der Erfahrung des Kriegstraumas verbunden, weil die Filmemacher, die oft selbst Augenzeuge des Kriegs waren, in den Film einen Teil ihrer eigenen Geschichte, ihrer Erinnerungen und Erlebnisse übermitteln wollten. So ist eine entautomatisierte Darstellung des Kriegs nur durch die Verfremdung möglich. Der Kriegsfilm muss ein Trauma durch Anwendung verschiedener Verfremdungsverfahren

so *re*-präsentieren, dass es dem Zuschauer hilft, dieses Trauma zu verinnerlichen, zu akzeptieren und schlussendlich zu überwinden, ohne es zu vergessen. Dies ist ein erster Schritt zum Empfinden von Mitleid und zur Solidarität mit den Traumatisierten sowie zur angemessenen Trauerarbeit um die Opfer und zur Formung einer gemeinsamen Erinnerungskultur in der Gesellschaft.

Der Kriegsfilm kann das Trauma selbst nicht darstellen. Das hat zwei Gründe: 1) Um ein Trauma zu erfahren, muss man die gleichen Umstände erlebt haben. Das ist technisch unmöglich und zudem ganz unnötig, weil 2) eine übertrieben naturalistische Darstellung des Traumas den Zuschauer ebenfalls traumatisieren kann, sodass ihm nur Angst, Ekel, Depression bleibt, wobei aber die Fähigkeit zum Mitleid und zum Verständnis des Traumas des Protagonisten fehlt. Deswegen kann nur eine „nacherzählte“, mithilfe des Verfremdungsverfahrens rekonstruierte Darstellung des Traumas, vom Zuschauer adäquat wahrgenommen werden.

Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass die Tauwetterkriegsfilme das Kriegstrauma der sowjetischen Gesellschaft der 60er Jahre reflektieren, kann man behaupten, dass diese Filme als gesellschaftliche Symptome betrachtet werden müssen. Dadurch, dass ein Symptom nur in einer verfremdeten Szene des ‚ausgesprochenen‘, narrativierten, erzählten Traumas ersichtlich wird, scheint hier die kombinierte Einsetzung der Psychoanalyse und des Neoformalismus besonders hilfreich. Von großem Interesse ist, zu verstehen, wie sich das Trauma und die Trauer um die Kriegs- und Repressionsopfer in der posttraumatischen Gesellschaft der Sowjetunion durch die Filme der Chruščev-Zeit formulieren lassen, nachdem Stalin als Kriegsverbrecher laut dem Geheimvortrag im XX. Parteitag im Jahr 1956 erklärt wurde.

Wie bereits erläutert, hat fast jede Szene und jedes Verfahren des sowjetischen Films nicht nur eine ästhetische Begründung, sondern auch eine ideologische oder eben antiideologische Rechtfertigung. Žižek erläutert mehrere Fragen der Kausalität und Motivation der Sujetentwicklung sowie die Anwendung des einen oder anderen künstlerischen Verfahrens durch unser Unbewusstes, wozu auch teilweise die Ideologie gehört. Diese These von Žižek ist besonders interessant bezüglich der Tauwetterkriegsfilme, in denen die Ideologie im Vergleich zum stalinistischen Sozrealismus deutlich unterminiert wird. Jedoch verlangt die sowjetische Filmästhetik

die unbedingte Anwesenheit eines symbolischen Vaters, d. h. die Ideologie im psychoanalytischen Sinne. Mit Rücksicht auf die permanente ideologische Präsenz und durch die ausführliche Analyse von Verfremdungsverfahren gelingt es, festzustellen, in welche Richtung sich das Gleichgewicht zwischen dem Symbolischen und dem Imaginären verschiebt und inwieweit, wenn überhaupt, der Film einen Antikriegs- sowie einen antiideologischen Subtext impliziert. Mit anderen Worten, während sich die Psychoanalyse auf die Mechanismen der Ideologie und Sexualität fokussiert und der Neoformalismus sich eher für den ästhetischen Stil und für seine kognitive Auswirkung interessiert, ermöglicht die hier vorgeschlagene Kombination eine Feststellung, ob und in welchem Maße dieses Trauma, das verfremdet *re-präsentiert* wird, seine Ursache im großen Anderen beziehungsweise in der Ideologie hat.

Außerdem erfordert die Untersuchung mit Rücksicht auf die Komplexität des Themas eine Auseinandersetzung mit der Soziopsychologie sowie der Ideologiegeschichte, da hier die Synergie aus dem neoformalistischen Ansatz und der Psychoanalyse nicht ausreichend zu sein scheint. Der Grund dafür liegt darin, dass die untersuchenden Filme faktisch die Erinnerungen von Subjekten sind, die an dem Krieg beteiligt waren. Jedoch ruft im sowjetischen Diskurs jede Erinnerung an den Krieg im Film einen Konflikt zwischen Symbolischen und Imaginären, zwischen der Ideologie und der individuellen Reflexion auf die tragischen Kriegserlebnisse hervor. Dies baut eine Basis für die Ausformung der sowjetischen Erinnerungskultur. Diesbezüglich legt das anthroposophisch-kulturologische Konzept von Alexander Etkind über das narrativierte Trauma, das in unserem Fall sogar ein visualisiertes Trauma ist, und über die Trauerarbeit um die Opfer in einer posttraumatischen Gesellschaft die Antworten auf die Frage offen, was eigentlich das sowjetische Trauma ist und durch wen oder was es erzeugt wurde? Der Denkweise Etkinds folgend, versuche ich in meiner Dissertation zu erklären, inwieweit das nationale Trauma und die nationale Filmkunst miteinander verbunden sind und warum man in der Filmtheorie der Tauwetterzeit nicht von einer russischen Nationalfilmkunst spricht. Dabei setze ich die Untersuchungsmethode von Etkind, mit der er die Trauer- und Erinnerungskultur hinsichtlich der Gulag-Häftlinge analysiert, bei der Analyse der Erinnerungen von Kriegsoptionen im Film ein. Zudem sind die Schlussfolgerungen von Sigmund Freud wertvoll, vor allem für die Erklärung des Phänomens des *Unheimlichen* und der Melancholie, die bei Etkind ebenfalls eine wichtige

Rolle spielen. Im gewissen Sinne kann man meine Dissertation als erweiternde Forschung zu Etkinds Arbeit über die sowjetische Trauma- und Erinnerungskultur betrachten.

Als Gegenstand der Untersuchung drängt sich der Kriegsfilm geradezu auf, da die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs eine der thematischen Dominanten in der Filmproduktion der Kriegs- und Nachkriegszeit ist. Sowjetische Kriegsfilme sind stark ideologisch geprägt: Die Ideologie durchdringt das Imaginäre und Unbewusste des Subjekts. Sogar das Kriegstrauma lässt sich nicht nur im Rahmen des Imaginären interpretieren, sondern auch im Rahmen des Symbolischen, da dieses Trauma von der Ideologie selbst erzeugt wird. Außerdem haben Kriegsfilme eine große Rolle bei der Ausformung der sowjetischen Erinnerungskultur gespielt und sind somit aus kulturologischer und historischer Sicht von großer Bedeutung. Die Tauwetter-Periode gilt für Alexander Etkind als eine Art Analogie zu den „Bals des victimes“, die in Frankreich während der Restaurationsepoche populär waren. Sie dienten dazu, den Opfern der Französischen Revolution durch sich regelmäßig wiederholende Trauerrituale zu gedenken. Eine analoge Trauer um die Kriegsoffer bedeutet für die sowjetische Gesellschaft unter anderem, dass diese Zeit der sowjetischen Kultur ausschlaggebend für die weitere Entwicklung der nationalen und kulturellen Selbstidentifikation, vor allem für die Formung des kulturellen Gedächtnisses ist. Dadurch lässt sich das Thema der verfremdeten *Re-Präsentation* – genauso bezeichnet Etkind diesen Prozess – des Traumas und der Kriegsereignisse in der Filmkunst der fünfziger und sechziger Jahre gerade zu der Zeit des „Posttraumas“ nicht unterschätzen.

Die Tauwetterperiode hat eine riesige Welle von Filmen hervorgebracht, vor allem im Vergleich zu der stalinistischen Periode, die als „Malokartinje“ bezeichnet wird. Doch das Phänomen der Tauwetterkriegsfilmästhetik wird in der Kultur- und Filmwissenschaft in der Regel nur anhand einiger Meisterwerke wie *Letjat žuravli* (1957), *Ballada o soldate* (1959), *Sud'ba človeka* (1959) und *Ivanovo detstvo* (1962) verallgemeinert. Die Analyse der Ästhetik des Tauwetterfilms wird nur auf diese weltberühmten Meisterwerke reduziert. Allerdings nicht nur diese Tatsache macht die bereits existierende Forschung zum Thema der Tauwetterfilmästhetik unvollständig. Die absolute Mehrheit der unzweifelhaft eigenartigen, interessanten und im gewissen Maße kritischen Filme, die zu der kurzen Zeit der relativen „Erwärmung“ der Zensur erschaffen wurden, wurden

ziemlich schnell wieder in die zweite Reihe verschoben und bisweilen fast ganz vergessen.

Untersuchungsgegenstand dieser Dissertation sind in erster Linie die ‚zweitrangigen‘ Tauwetterfilme. Sie ermöglichen, die Evolution der Kriegsfilm in Bezug auf die sukzessive Unterwanderung der symbolischen Ordnung zu begreifen. Sie zeigen, dass das Imaginäre – die Liebe, die Sexualität, eigene Wünsche des Subjekts und sein Streben nach eigenem Genießen, und nicht unbedingt nach der Heldentat im Namen der Heimat – eine immer größer werdende Rolle bei der Entwicklung des Sujets übernimmt, während die symbolische Ordnung und die darin angesiedelte Ideologie spürbar verunsichert und unterminiert werden. Die Unterminierung der symbolischen Ordnung in den Kriegsfilm der Tauwetterzeit kann anhand besonders auffälliger Beispiele wie *Na semi vetrach* (1962), *U tvojegogo poroga* (1962), *Do svidanija, mal’čiki!* (1964), *Čerez kladbišče* (1964), *Vostočnyj koridor* (1966), *Al’pijskaja ballada* (1965), *Leningradskaja simfonija* (1957), *Mir vchodjaščemu* (1961), *Pis’ma k živym* (1964) sowie *Pjat’ dnej - pjat’ nočej* (1960) konkretisiert werden.

Dabei muss betont werden, dass die oben genannten ‚zweitrangigen‘ Werke in der Filmwissenschaft kaum behandelt worden sind. Bislang war man auf die empirischen Beschreibungen sowjetischer Filmkritiker angewiesen, die bei der Filmanalyse ohne allzu großen theoretischen Anspruch vorgegangen sind. Dagegen widmet sich die westliche Forschung fast ausschließlich den vier eingangs erwähnten, künstlerisch herausragenden Werken. Slavoj Žižek bezieht sich bei seiner Analyse ebenfalls ausschließlich auf die Filme der Stalinzeit als ausgeprägtes Beispiel eines totalitären Systems mit solider ideologischer Basis, ohne sich mit weiteren Werken der sowjetischen Filmkunst ausführlicher auseinanderzusetzen. Im Unterschied dazu wird in dieser Arbeit auf die ideologiekritische Wirkung des Imaginären und die Vorstellung des Kriegstraumas eingegangen, die auf Basis der filmischen Konventionen in den so genannten zweitrangigen Filmen der Tauwetterzeit analysiert werden.

Diese Ausführungen ergänzen das heutige Verständnis der sowjetischen Filmkunst durch die Analyse des Charakters des Bedrohlichen. Damit ist die Darstellung dessen gemeint, wovor man in den Tauwetterfilmen in erster Linie Angst hat. Dies bezieht sich sowohl auf die Perspektive des Protagonisten als auch des Zuschauers. Wenn man die Angst

erzeugenden Elemente im Film offenbart, versteht man als ihre Folge auch, wer oder was den sowjetischen Menschen der Tauwetterzeit das eigentliche und größte Trauma erzeugt hat.

Das wichtigste Problem der sowjetischen Erinnerungskultur war immer die permanent kultivierende Selbstidentifikation des Subjekts mit den ideologisch anerkannten Helden, aber nicht mit den Opfern, deren Tod zwar tragisch, jedoch ideologisch gesehen nicht bemerkenswert war. Das führt dazu, dass das Subjekt einen Helden stets als „Eigenen“ identifiziert, wobei zugleich die Opfer eher als „Fremde“ wahrgenommen werden, auch wenn ihr tragisches Schicksal das Mitleid des sowjetischen Subjekts erfährt. Diese Aufteilung auf „Eigene“ und „Fremde“ erfolgte in der Gesellschaft sowie bei den meisten Subjekten unbewusst und ist eine direkte Folge der defizitären Trauerkultur, die von der Ideologie unmittelbar beeinflusst war. Dies bedeutet, dass die einzige Alternative zu der ideologischen Aufarbeitung der Trauer und der Kriegstraumata in der Kunst möglich war, weil sie die offizielle politische Ideologie durch etwas Anderes, nämlich das Reflektieren im Imaginären und durch *Verfremdungsverfahren* subvertieren konnte.

Die stalinistische Tradition, den Krieg, die Heldentat und die Aufopferung zu romantisieren, wird durch die Fokussierung auf persönliche Tragödien allmählich verdrängt. Diese Doktorarbeit untersucht unter anderem, inwieweit sich die stalinistische Heldenverehrung in Trauer um die Opfer zum Ende der Tauwetterzeit entwickelte. Die Rolle der Kriegsfilme der Tauwetterzeit impliziert unter anderem die Funktion, die Impulse beim Zuschauer aufzuwecken, damit bei ihm das Bedürfnis geweckt wird, gerade über die Opfer mehr zu erfahren. Das ist einer der prinzipiellen Unterschiede zwischen den Botschaften, die die stalinistischen Kriegsfilme und die Filme der Tauwetterzeit den Zuschauern übermitteln, besonders mit der Rücksicht darauf, dass das Genre des Kriegsfilms faktisch nie komplett ideologiefrei sein kann. Überdies ist es einer der wichtigsten Voraussetzungen für die adäquate Trauerarbeit, folgt man Etkind. Hier ist zu berücksichtigen, dass es sich um die Opfer im humanistischen Sinne und nicht im ideologischen Sinne handelt. Es geht um Opfer, deren Schicksal tragisch und deren Tod unnötig oder vergeblich war. Hier neigt die sowjetische Ideologie dazu, die Trauer um solche Opfer zu unterbinden bzw. zu verallgemeinern und ihre konkreten Namen aus der Erinnerungskultur auszuradieren.

Die Dissertation beinhaltet sechs Kapitel: „Verfremdung und Untergang des Vaters“, „Der Zielfernrohr-Fleck im Tauwetterfilm“, „Sexualität und Macht“, „Die Abwesenheit des Großen Anderen im weißrussischen Nachkriegsfilm“, „Das nationale Trauma und die Trauerarbeit im nationalen Film der europäischen sozialistischen Republiken“ und „Warum sind die Russen Melancholiker, während Europa trauert?“.

Das erste Kapitel widmet sich dem Prozess der Unterwanderung der symbolischen Ordnung in der Filmkunst nach dem Tod Stalins und dem Verbot, seine Person in den Filmen nach 1956 zu erwähnen bzw. zu zeigen. Dadurch, dass die Ideologie keine totalitäre Leitfigur mehr hat, eröffnen sich Möglichkeiten, die Leitkultur auf unterschiedliche Art und Weise zu interpretieren, auch auf der Ebene des Imaginären. In gewisser Weise wird die im Imaginären „frei interpretierte“ Ideologie immer weniger dazu fähig, das Subjekt vor der traumatisierenden Kraft des Realen zu schützen, sodass das bedrohliche Reale im Film sichtbar bzw. visualisiert wird. Um das Reale zu begreifen und überwinden zu können, greift der Regisseur auf das Imaginäre und das mit ihm verbundene Verfremdungsverfahren zurück: Sexuelle Beziehungen und Liebe, Sehnsucht nach dem eigenen Zuhause, individuelles Drama der Protagonisten. Das führt zugleich zur Subjektivierung der weiblichen Figuren im Film, die früher in der stalinistischen Ästhetik ausschließlich als Objekte des männlichen Begehrens agieren durften. Das Thema wird daneben besonders ausführlich im dritten Kapitel konkretisiert.

Als weiterer Punkt der Forschung werden im zweiten Teil des Kapitels die Filmverfahren analysiert, die das traumatisierende Reale bzw. dessen verarbeitete Images im Sujet visualisieren. Besonders ausführlich wird das Zielfernrohr-Verfahren analysiert, da es in den stalinistischen Filmen aus unterschiedlichen ästhetischen und ideologischen Gründen nicht eingesetzt sein durfte. Mithilfe des neoformalistischen Ansatzes der Filmanalyse wird erklärt, wie das Zielfernrohr-Verfahren filmtechnisch funktioniert und wie es vom Zuschauer empirisch wahrgenommen und interpretiert wird. Das Zielfernrohr gilt als „symbolisches Auge“ des Protagonisten, durch das er die Elemente des bedrohlichen Realen sehen kann, die ihm sonst nicht zugänglich sein sollen. Dieser, durch das Zielfernrohr ermöglichte, unmittelbare Kontakt mit dem Realen veranlasst beim Subjekt eine prompte individuelle Reflexion und Aktion, ohne dass ideologische Anweisungen wirklich berücksichtigt werden können. Bei dieser Analyse müssen das Hegelianische Konzept vom Herr- und Knecht-Verhältnis sowie die Lacansche Theorie

des Blickes berücksichtigt werden. Darüber hinaus wird die zusammenfassende Schlussfolgerung mit der Theorie von Igor' Smirnov über den Masochismus des sowjetischen Subjekts ergänzend argumentiert und vervollständigt. Von besonderem Interesse sind in diesem Kapitel die Überlegungen, inwieweit die Hegel'sche Denkweise über die Negation der Negation eine stark ideologiekritische Wirkung im Kriegsfilm ausüben kann. Des Weiteren wird das traumatisierende Reale, das im Zielfernrohr sichtbar wird, auf drei verschiedene Typen klassifiziert, jeweils ausgehend von der auf den Protagonisten ausgeübten Motivierung: das aggressive, das informative und das provokative Reale.

Bemerkenswert in den Tauwetter-Filmen ist die innovative Tendenz, dass die neue Filmästhetik die Deutschen und die deutsche Armee nicht in ihrer puren, vereinfachten Gestalt des primitiven Böses und Feindes darstellt, sondern eher mit einer direkten oder indirekten Referenz auf die stalinistischen Ideen. Mit anderen Worten werden die Deutschen nicht a priori als Feinde und Henker stilisiert. Die Regisseure deuten auf eine Mehrzahl der gesellschaftlichen Probleme nach dem Krieg hin: Kriegsversehrte, Waisenkinder, Andersdenkende und Dissidenten, stalinistische Repressionen, Fehler und Brutalität der Militärführung usw. In diesem Teil untersuche und präsentiere ich, inwieweit und unter welchen Umständen der Feind, der Fremde bzw. der psychoanalytische Andere im Film als jeweiliger „Eigener“ dargestellt wird.

Wie bereits oben erwähnt, folgt im dritten Kapitel mit dem Titel „Sexualität und Macht“ eine genderbezogene Analyse, in der ich im Detail untersuche, welche Funktion die Frauenfiguren im Sujet einnehmen. Neben dem Lacan'schen bzw. Žižek'schen Denkansatz wird diese Auseinandersetzung mithilfe der feministischen Literatur- und Filmtheorie von Shoshana Felman und Judith Butler durchgeführt, die sich zwar an der Theorie von Lacan orientieren, sich aber kritisch mit ihr auseinandersetzen. Weiterhin soll diese Forschung folgende Fragen beantworten: Wie hat sich die Vorstellung über die Kriegsoffer und -helden geändert? Hat es zu der Entwicklung einer adäquaten Trauerarbeit um die Opfer geführt? Was ist unter dem sowjetischen Kriegstrauma zu verstehen? Hatte es die Generation der Tauwetterperiode genauso verstanden?

Es wird gleichzeitig versucht, offenzulegen, welche bewussten und auch unbewussten Motive dazu geführt haben, dass die Tauwetterkriegsfilme in bedeutendem Maße zu

Filmen mit einer matriarchalen Struktur wurden, in denen die Frau eine das Sujet entwickelnde Funktion übernimmt, die vergleichbar mit der Rolle des großen Anderen ist. Dabei wird die ideologiekritische Kraft der weiblichen Sexualität besonders ausführlich thematisiert, unter Einbeziehung der feministischen Genderforschung. Jaques Lacan schließt in seiner Theorie die Frau als Subjekt der symbolischen Ordnung komplett aus. Er behauptet, dass die Frauenfigur nur als sprachloses „Objekt des männlichen Begehrens“ fungieren kann. In der Dissertation wird diese These von Lacan widerlegt, denn aufgrund der Umstände des Kriegs im Film und der Verunsicherung der Macht des phallischen Signifikanten treten die Frauenfiguren signifikant hervor. Sie erobern nicht nur das Imaginäre als Objekte männlichen Begehrens, sondern übernehmen teilweise die kastrierende Rolle des Vaters in der symbolischen Ordnung. Die hier vorgelegte Analyse zeigt auf, wie die weiblichen Figuren der Tauwetterfilme zwei Lacansche Anforderungen an das Subjekt erfüllen: die Beherrschung der kastrierenden metaphorischen Sprache und die Fähigkeit, sich selbst mithilfe dieser Sprache zu identifizieren.

Darüber hinaus geht es in der Analyse des filmischen Matriarchats darum, zu erarbeiten, aus welchen Gründen die Frau die leninistischen Ideen postuliert, während sie gleichzeitig dem männlichen Subjekt das Spiegelstadium der Selbstidentifikation gewährt. Es stellt sich dann die Frage, inwieweit der Marxismus-Leninismus anhand der Kriegsfilm als matriarchalisch zu bezeichnen ist, wohingegen der Stalinismus eindeutig patriarchalisch ist, wie etwa Oksana Bulgakova in ihrer Untersuchung über die Rolle der Träume im stalinistischen Sozrealismus argumentiert. Ergänzend untersuche ich, warum und inwieweit sich die weiblichen Protagonisten als männliche Symptome interpretieren lassen, als Symptome der männlichen Helden sowie gleichermaßen der Autoren und Regisseure, die sie erschaffen haben. Dies wird am ehesten durch die Analyse der Frauengestalten als idealisierte Fantasie des Mannes deutlich, wie es auch Žižek definiert. Es stellt sich die Frage, warum der Tauwetterkriegsfilm eine matriarchale Welt in der Diegese darstellt und wie es mit dem posttraumatischen Symptom der Kriegs- und Nachkriegsgeneration verbunden ist.

Mit meiner Dissertation zeige ich, wie sich mit der psychoanalytischen Terminologie die sowjetischen Filme sehr detailliert und umfangreich untersuchen lassen. Allerdings kann man feststellen, dass sich die Tauwetterfilmkunst in der Praxis nicht ausschließlich

mittels Psychoanalyse erklären lässt. Vor allem kann die Psychoanalyse nicht der Ästhetik des Tauwetterfilms gerecht werden, insofern sie ein starres, phallogozentrisches, patriarchales System bleibt. Doch auch wenn die Ästhetik der Tauwetterzeit der Psychoanalyse hinsichtlich der Positionierung der Frau in der symbolischen Ordnung widerspricht, kann sie die zugleich das Lacan'sche Konzept in Bezug auf den Diskurs der Hysterikerin bestätigen. Der Diskurs der Hysterikerin wird anhand der Gestalt Veronikas aus dem Film *Letjat žuravli* ausführlich erläutert. In dem Kapitel über Sexualität und Macht werden unter anderem verschiedene Ansätze zum Verständnis der сюжетentwickelnden Kausalität nebeneinandergestellt: die neoformalistische Theorie von Bordwell, die psychoanalytische von Žižek und die von Vitalij Trojanovskij als einem Vertreter der sowjetischen Filmtheorie. In der Vergleichsanalyse stelle ich dar, inwieweit sich diese Denkweisen überschneiden und zeige auf, bei welchen Aspekten sie sich sehr präzise ergänzen.

Ferner wendet sich die Untersuchung dem Thema der Mutterschaft und der Darstellung der Frau als Symptom des Mannes zu. Die Auseinandersetzung erfolgt im Rahmen einer Vergleichsanalyse der typisch stalinistischen Gestalten und der Frauenbildnisse der Tauwetterästhetik, die diese Symptomatik besonders auf die Kriegsfilmästhetik sehr deutlich und gezielt charakterisieren lassen. Anhand der konkreten Beispiele aus den Filmen wird gezeigt und analysiert, wie sich die Gestalten der symbolischen Mutter und der imaginären Mutter, die vor allem das Spiegelstadium ermöglicht, darstellen. Ferner wird die gleichzeitige Kombination dieser beiden Funktionen in der Gestalt der Frau der Tauwetterzeit veranschaulicht, was zu einer Reihe von charakteristischen Konsequenzen für das männliche Subjekt führt. Diese Kohärenz lässt sich ebenfalls als Symptom des traumatisierten Subjekts erklären, was zugleich zur Annahme führt, dass dieses Trauma direkt von der offiziellen politischen Ideologie zugefügt wurde. In der Analyse wird gezeigt, wie intensiv dieses Trauma ist und wie das männliche Subjekt - und hier sind sowohl der Protagonist, als auch der Filmemacher selbst, gemeint - versucht, das erlittene Trauma zu überwinden beziehungsweise *auszusprechen*.

Ein Absatz in diesem Kapitel handelt von der Unterminierung der Ideologie mittels klassischer künstlerischer Meisterwerke: Gemälde und Musik, die in sich das hervorgeführten Imaginäre, z.B. durch Lebenstrieb, Sexualität und matriarchalische Elemente implizieren. Anhand der Filme *Leningradskaja simfonija* (1957) und *Fünf Tage*

– *Fünf Nächte* (1960) wird die These bestätigt, dass selbst in einem, auf den ersten Blick ideologisch genehmen Film, der reich an patriotischen Appellen und Militarismus ist, die Ideologie wieder infrage gestellt werden kann, sobald in der Narration Elemente oder Hinweise auf künstlerische Meisterwerke auftauchen. In diesen Beispielen greifen die Regisseure auf weltweit bekannte Gemälde der Alten Meister (Rembrandt, Raffael) aus der Dresdner Galerie, die „Ode an die Freude“ von Ludwig van Beethoven, die 7. Symphonie von Dmitrij Šostakovič usw. zurück. Es wird damit deutlich, dass die Ideologie jede „freie“ (auch ideologietreue) Interpretation eigener Postulate nicht ertragen kann, da sie eventuell eine kritische bis zerstörerische Auswirkung mit sich bringt.

Im vierten Teil der Dissertation stehen die weißrussischen Kriegsfilm der Tauwetterzeit im Fokus. Anhand der weißrussischen Filmproduktion („Partisanfilm“) ist ersichtlich, was mit dem Sujet passieren kann, wenn der Regisseur die Ideologie als motivierende Kraft minimiert. Dadurch, dass das Land durch die Deutschen besetzt war und von der sowjetischen Armee und Moskauer Regierung isoliert war, präsentieren die Regisseure eine diegetische Welt, die ganz ohne den großen Anderen funktionieren muss. Dennoch bricht die Diegese ohne eine zentrierte symbolische Ordnung nicht zusammen. Denn die weißrussischen Filmmacher konstruieren eine Welt, in der gleichzeitig zwei Ideologien agieren: die nationalsozialistische, also die der deutschen Besetzer, und die kommunistische. Diese absichtliche Aufspaltung des ideologischen Subtextes führt nicht zur Anarchie, sondern ganz im Gegenteil zu einer bewussten Gegenaktion, zur Untergrundbewegung und zum Partisanenkrieg, wobei sich die Subjekte prinzipiell anders empfinden und verwirklichen. Die Reflexion wird vor allem und in typisch weißrussischer Manier durch Magie und heidnischen Aberglauben durchgeführt. Eine wichtige Rolle nimmt die weibliche Sexualität ein, wobei die positiven Männerfiguren eher asexuell bleiben. Hier wird die Tendenz des sowjetischen Films analysiert, der die Frauenfiguren mit wachsender Macht ausstattet, sodass die gewöhnliche Gleichberechtigung der Geschlechter, wie sie auch in der Filmkunst der Stalinzeit praktiziert wurde, sich bis hin zu einer Art filmischen Matriarchats entwickelt, wobei die Frau den symbolischen großen Anderen allmählich ersetzt. Die Dissertation zeigt, wie ein sowjetischer Kriegsfilm kurz nach dem Stalinismus das Matriarchat sowie heidnische und magische Elemente in seine Diegese integrieren kann.

Ferner wird gezeigt, welche Formen, die von bedrohlich-monströsen bis fast marginalen, der symbolische große Andere (das „Gesetz des Vaters“) in den weißrussischen Filmen einnehmen kann. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Frau als Ich-Erzähler fungiert und dadurch ihre eigene diegetische symbolische ‚*Realität*‘ aufbaut, was sie ebenfalls zu einer eigenartigen Erscheinungsform des großen Anderen macht.

Im fünften Kapitel geht es vor allem um die Nationalfilmkunst der osteuropäischen sozialistischen Republiken: Polen, die baltischen Republiken und die Tschechoslowakei. Hier wird das Phänomen des Traumas konkretisiert und es wird untersucht, inwiefern das Phänomen der Nationalfilmkunst und die Verinnerlichung des Nationaltraumas miteinander verbunden sind. Es stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen das in den Nationalkriegsfilmen *ausgesprochene* Trauma als Grundlage für die Formung einer nationalen Trauerarbeit und von Trauer Ritualen dient? Wie unterscheidet sich das Nationaltrauma der kleineren sozialistischen Republiken jeweils und in welchen Aspekten überlappen sich die Vorstellungen über das Bedrohliche beziehungsweise das *Unheimliche*? Dabei ist wichtig, zu berücksichtigen, dass das *Unheimliche* in der gesamten Tauwetterfilmkunst, unabhängig von dem Land der Filmproduktion, fast immer das gleiche impliziert. Als Unheimliches sahen die Regisseure die erschreckenden Überschneidungen und Ähnlichkeiten des stalinistischen Kommunismus mit dem deutschen Nationalsozialismus an. Weiter wird untersucht, warum die Sowjetunion besonders in polnischen und baltischen Filmen als bedrohlicher großer Bruder (der große Andere) erscheint, wie sie als solcher dargestellt wurde, und wie seine traumatisierende Motivation gegenüber den kleineren osteuropäischen Völkern in den Kriegsfilmen begründet und visualisiert wird.

Das finale sechste Kapitel stützt sich auf das Konzept von Alexander Etkind, das er in seinem Buch *Krivoje gore*“ entwickelt und mit dem er die mangelhafte, unvollendete Trauerarbeit in der russischen Erinnerungskultur beschreibt. Meine Dissertation kann als eine weiterführende und ergänzende Untersuchung zu Etkinds Studie über die Trauerarbeit betrachtet werden, denn Etkind fokussiert sich zum größten Teil auf das Trauma der stalinistischen Gulag-Häftlinge und deren Angehörige. Mein Forschungsinteresse, bezogen auf Etkinds Thesen, dehne ich gezielt auf das Trauma der Kriegs- und Nachkriegsgeneration aus, auch unter Berücksichtigung der stalinistischen Repressalien. Ferner wird die These von Etkind weitergehend untersucht und mit

neuartigen Argumenten belegt. Es handelt sich hier um die russische Melancholie, die den Russen die adäquate Trauerarbeit ersetzt und durch die sie sich von den anderen osteuropäischen Völkern der sozialistischen Republiken unterscheiden.

Die sowjetischen Filmemacher und Literaten schufen in den 1960er Jahren eine prinzipiell neue Ästhetik der *Re*-Präsentation des Krieges, die mit dem Begriff "Leutnantsprosa" („Lejtenantskaja proza“) belegt wurde. Mit ihr war ein erster, wenn auch recht zaghafter, jedoch erforderlicher Schritt zum Dialog über die Opfer und den Verlust getan. Dieser Dialog sollte dazu beitragen, das Trauma der posttraumatischen Gesellschaft der 60er Jahre ‚auszusprechen‘. Genau diese Zeit bezeichnet Etkind als Anfang der „Bals des victims“, durch die sich regelmäßig wiederholende Trauerrituale mit klaren und gemeinsamen „Regeln“ entstehen sollten. Hierbei war es vollkommen unbedeutend, ob es sich um eine sowjetische oder russische Trauerarbeit handelte. Bedauerlicherweise hat diese Tradition nicht angedauert und keine weitere Entwicklung erfahren. Als Grund dafür, so wird es in der Dissertation erarbeitet, zeigt sich das gewaltsame Beenden der Tauwetterzeit, die in der UdSSR nicht länger als zehn Jahre andauerte und relativ schnell durch eine Restalinisierung in der Brežnev-Periode ersetzt wurde. Der sowjetische Panzer-Einmarsch in Prag im Jahr 1968 könnte man als Ausgangspunkt der neuen sowjetischen Filmästhetik benennen. Somit haben die Filmemacher der sechziger Jahre sowie die ganze Nachkriegsgeneration es nicht geschafft, das Potenzial der Tauwetterzeit in vollem Umfang zu nutzen. Das ideologische Verbot der detaillierten *Re*-Präsentation des Traumas prägte die sowjetische Ästhetik des Melancholikers im Film.

Im Hauptfokus der Dissertation steht die Problematik der Trauer in den Kriegsfilmern der Tauwetterzeit. Die Subjekte haben stets zu wenig Zeit für die Toten. Sie verschieben die Trauer bewusst und leiden zugleich selbst unter der Unmöglichkeit, die Opfer zu beweinen. In der Filmanalyse versuche ich mithilfe des kulturologischen Ansatzes von Etkind zu erklären, warum diese Toten als Gespenster in Flashbacks, Illusionen und in der narrativierten Erinnerungen im Sujet immer wieder erscheinen. Freud charakterisiert die Melancholie als Ablehnung des Subjekts, Vergangenheit und Gegenwart zu unterscheiden. Dementsprechend tut der sowjetische Melancholiker so, als würden die Toten der Vergangenheit noch leben und in der Gegenwart in dieser oder jener Form, wenngleich auch nur als unheimliche Geister, anwesend sein. In dem letzten

Kapitel werden die Symptome der Melancholie definiert, die charakteristisch für fast alle russischen Protagonisten sind. Von großem Interesse ist hier der Begriff des „erlösenden Narrativs“, womit das sowjetische Subjekt alle Katastrophen, Verluste und Opfer rechtfertigt und romantisiert. Die vorliegende Doktorarbeit untersucht, in welchem Ausmaß das „erlösende Narrativ“ seinen Ausdruck in den Kriegsfilm findet und mit welchen Verfahren es im Sujet visualisiert wird. Während sich die adäquate, gesunde Trauerarbeit als "bedingungslose Solidarität mit den Opfern und ihren Leiden" verstehen lässt, neigt der sowjetische Protagonist dazu, sich der Hegelianischen „List der Vernunft“ zu unterwerfen. Dies ist wahrscheinlich der entscheidende Punkt, warum sich das Motiv der Nostalgie und Melancholie zu einem wichtigen Element der Kausalität im Kriegsfilm der Tauwetterperiode entwickelt. Meine Dissertation versucht zu zeigen, warum sich das sowjetische Subjekt der Tauwetterzeit nicht in einer Zukunft sieht, wodurch es sich markant von dem stalinistischen Helden unterscheidet. Stalins Held hatte eine klare, wenn auch nicht immer gut realisierbare Vorstellung von der Zukunft. In der Tauwetterzeit verliert das „Happy End“ seine ästhetische Auslegung und Motivation. Der Tauwetterfilm ist meistens so aufgebaut, dass Vergangenheit und Gegenwart miteinander verwoben sind und einander durchdringen. Daraus folgend ergibt sich, dass sich manche Figuren entweder außerhalb der zeitlichen und räumlichen Dimension befinden, wie etwa Veronika aus *Pis'ma k živym* oder gar nicht mehr in der Lage sind, zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu unterscheiden, wie Sergej aus *Mne dvadcatj let* oder Volodja aus *Do svidanija, mal'čiki!*

In diesem letzten Kapitel wird auch thematisiert, ob der Kriegsfilm als Genre therapeutische Funktionen erfüllen kann. Es fragt sich, inwieweit der Kriegsfilm dem Zuschauer bei dem erforderlichen Prozess des adäquaten „Aussprechens des Traumas“ und Entwicklung der verfremdeten Trauerrituale helfen kann. Wahrscheinlich haben die osteuropäischen Nationen dank ihrer revolutionären Kriegsfilm eine ausgeprägte und selbstorientierte Trauerkultur entwickelt, die allerdings auf einem starken nationalen Selbstbewusstsein ruht. Das unterscheidet die oben genannten Filmtraditionen von den russischen Filmemachern, für welche es bis fast in die 80er Jahre hinein unmöglich war, eine nationale Filmkunst zu entwickeln, die vom nationalen russischen Kriegstrauma geprägt wäre und nicht in der ersten Linie diesen typischen „imperialistischen“ Subtext hätte. Mit anderen Worten, die Sowjetunion hat eine globale Filmkunst entwickelt, in der

nicht die nationalen russischen, sondern eher die staatlichen, bürgerlichen oder individuellen Probleme der Protagonisten im Fokus standen, aber ohne den Bezug auf die Geschichte des russischen Volkes als Nation. Nichtsdestotrotz lassen sich die nationalen Kriegsfilm Osteuropas ziemlich aussagekräftig mittels des psychoanalytischen Ansatzes kategorisieren beziehungsweise „diagnostizieren“. Der finale Teil der Arbeit widmet sich der Frage, inwieweit das im Film ausgesprochene Trauma eine Wirkung auf die nationale Filmkunst und die Erinnerungskultur ausübt. Unter diesem Aspekt versuche ich zu zeigen, warum keine russische Nationalfilmkunst als Gattung in der sowjetischen Zeit existierte. Es wird zudem die Frage gestellt, aus welchem Grund es besonders schwierig ist, gerade das russische Trauma zu diagnostizieren.

Das Fehlen oder das Ausbleiben der Gattung russischer Nationalfilmkunst könnte darauf hinweisen, dass die russische Trauerarbeit in eine andere Richtung geht, als es in der klassischen Psychoanalyse, vor allem von Freud, beschrieben wird. Nicht nur zufällig verwendet Etkind in seinem Buch den Begriff der "krummen Trauer" (russisch „Krivogore“) in Bezug auf die Erinnerung an die Opfer der Repressionen und der Internierung in den Arbeitslagern.

Die in der Dissertation dargestellte Psychotypisierung des Charakters des russischen Traumas verkompliziert sich wegen der fehlenden Thematisierung des Traumas im Film und auch der mangelnden Details über die Umstände, in denen ihnen dieses Trauma erzeugt wurde. In meiner Dissertation zeige ich an konkreten Beispielen, wie die sowjetische Filmkunst den Prozess gefördert hat, die Zuschauergewohnheit zu etablieren, sich ausschließlich mit dem Helden zu identifizieren, und zudem die anreizende Bereitschaft zur masochistischen Aufopferung beim Zuschauer erzogen hat. Der besondere Aspekt meiner Untersuchung liegt darin, zu zeigen, inwiefern solche „Filmpolitik“ den Schmerz des Verlustes mildern konnte und den Verlust romantisierte. Unnötige, nutzlose, unbekannte und nicht-heroische Opfer blieben unbeachtet, niemand trauerte um ihren Verlust. Diese Lücke eines nicht ausgesprochenen Traumas macht die Trauerarbeit schwierig und kann die russische Filmfigur und folglich auch den Zuschauer als Melancholiker charakterisieren, der sich weigert, seinen Verlust zu akzeptieren und zu verinnerlichen.

Die vorgelegte Dissertation soll die Frage untersuchen, ob die Trauerarbeit um die Kriegsoffer im Tauwetterkriegsfilm tatsächlich stattfindet oder in welchem Ausmaß sie unmöglich beziehungsweise unerwünscht war. Die Dissertation umfasst soziologische, politische, kulturologische und historische Analyse in Bezug auf die Rolle der Kriegsfilme der Tauwetterzeit bei der Ausformung der sowjetischen Erinnerungskultur nach dem Tod Stalins. Es wird untersucht, welche Rolle das Imaginäre bei der steigenden Tendenz zur Produktion von ideologiekritischen Filmen gespielt hat und was später zur Entstehung des neuen Genres des Antikriegsfilms geführt hat.

# 1. Verfremdung und Untergang des Vaters

Der Tod Stalins führt zum Untergang seines Gesamtkunstwerks: Nach Chruščevs Kritik am Personenkult um Stalin wird der ehemalige ‚Vater des Volkes‘ im Film praktisch nicht mehr präsent, sein Name wird vermieden und in einer positiven Konnotation sogar tabuisiert. Die ganze stalinistische Ästhetik der Filmproduktion, sofern sie sich mit Rückgriff auf die Lacan'sche symbolische Ordnung erklären lässt, verliert seitdem ihre Orientierung am phallischen Signifikanten Stalins. In dieser Dissertation soll mithilfe von Slavoj Žižeks Filmtheorie und Ideologiekritik gefragt werden, welche Auswirkung dieser Verlust des phallischen Signifikanten auf die sowjetische Filmkunst und vor allem auf die Gattung Kriegsfilm hat. Die Untersuchung der symbolischen Ordnung und ihrer Darstellung in der Tauwetter-Ästhetik bietet eine neue, eigenartige Sicht auf die sowjetischen Kriegsfilme, die den klassischen Umgang mit der Tauwetterfilmkunst wesentlich verändert. Denn diese Filme werden nicht mehr in erster Linie aus der Perspektive der Filmästhetik und Ideologiekritik betrachtet, sondern als eine Ansammlung von Wunschprojektionen, Ängsten, Objektbesetzungen und unbewusst ausgeführten Handlungen, die zusammen genommen eine Art Psychogramm der sowjetischen Gesellschaft in der Zeitperiode zwischen dem stalinistischen Totalitarismus und dem Ende der sogenannten Tauwetterzeit bilden. Anhand der Kriegsfilme lässt sich die Evolution des kollektiven sowjetischen Unbewussten nach dem Zweiten Weltkrieg anschaulich und detailliert rekonstruieren.

Das Phänomen des sowjetischen Kriegsfilms in der Tauwetterzeit wird in der Kultur- und Filmwissenschaft in der Regel mithilfe solcher Meisterwerke wie *Letjat žuravli* (1957), *Ballada o soldate* (1959), *Sud'ba človeka* (1959) und *Ivanovo detstvo* (1962) charakterisiert. Es gibt jedoch eine Vielzahl von Filmen, die künstlerisch nicht so stark herausragen und meistens außer Acht der Wissenschaft bleiben. Gerade diese zweitrangigen Filme ermöglichen die Evolution der Kriegsfilme in Bezug auf die sukzessive Unterwanderung der symbolischen Ordnung zu begreifen: Sie zeigen, dass das Imaginäre eine immer größer werdende Rolle bei der Entwicklung des Sujets übernimmt und dabei die symbolische Ordnung spürbar verunsichert und unterminiert. In diesem Zusammenhang wird auf zwei Entwicklungen besonders geachtet: Erstens tritt das Reale

nach dem absoluten Machtverlust „des Vaters“ hervor und unterwandert die Autorität des großen Anderen (Partei, Gesellschaft, Gesetz), der das Verhalten der Filmcharaktere ideologisch regelt. Das materiell-bedrohliche Reale wird im Film als „ästhetische Anamorphose“ mittels des so genannten „Flecks“ visualisiert. Der Fleck lässt sich nur im Zusammenhang mit Elementen der imaginären Ordnung wahrnehmen, die sich als ein Teil des Unbewussten (des freudschen „Es“) zeigt: Instinkte, Ängste, Triebe, Komplexe, Verdächtigungen, usw. Mit anderen Worten ist der Fleck laut Žižek ein filmisches Verfahren, das als ein Portal zum Imaginären definiert werden kann. Zweitens treten die weiblichen Figuren in der imaginären Ordnung wieder auf und spielen dort eine entscheidende Rolle, da die Frau nicht nur zum Objekt männlichen Begehrens wird – was im Stalinismus ausgeschlossen war –, sondern sie kann sich jetzt selbst als aktives Subjekt im Imaginären identifizieren und ihre eigenen libidinösen Wünsche äußern. Zusätzlich dazu wird die symbolische Ordnung durch die Präsenz der Frauengestalten verunsichert, die die gesellschaftlich anerkannte ‚männliche‘ Sprache beherrschen: Die Frau ist imstande, mithilfe einer rechtmäßigen Sprache die männlichen Subjekte zu kastrieren und dadurch selbst zu einem Subjekt der symbolischen Ordnung zu werden. Dies steht wiederum im Gegensatz zu stalinistischen Filmen, in denen die ‚sprechende‘ Frau als bloßes Instrument der symbolischen Ordnung fungiert.

Im Folgenden soll das Problem der Darstellung des Realen und des Imaginären mit Rücksicht auf Slavoj Žižeks These über den filmischen Fleck und die Positionierung des Subjekts anhand von repräsentativen Tauwetterkriegsfilmen veranschaulicht werden. Das Imaginäre kann im Film mittels zahlreicher visueller Filmverfahren dargestellt werden, wobei viele von diesen Verfahren aus westlichen Filmen übernommen wurden.<sup>5</sup> Als weiterer analytischer Schwerpunkt wird das Problem der Frauenpositionierung innerhalb der symbolischen Ordnung thematisiert: Kann eine Frau ein vollberechtigtes Subjekt des Symbolischen sein oder ist sie immer noch nur „das Objekt klein a“ – ein Objekt des männlichen Begehrens? Neben dem Lacan’schen bzw. Žižek’schen Denkansatz soll diese Auseinandersetzung auch mit Hilfe der feministischen Literatur- und Filmtheorie durchgeführt werden. Prinzipiell wichtig ist, dass die Frauenfiguren berechtigt sind, sich in einer autoritativen Weise mit der in diesem System anerkannten Sprache auszudrücken – ein Umstand, der direkt damit zusammenhängt, dass die

symbolische Ordnung in Tauwetterfilmen faktisch ohne den Namen des Vaters funktionieren muss, aber auch keinen adäquaten Ersatz dafür findet.

Davon ausgehend kann die Unterwanderung der symbolischen Ordnung in den Kriegsfilmern der Tauwetterzeit konkretisiert werden, was anhand folgender Kriegsfilme der Tauwetterzeit gezeigt werden soll: *Poslednie zalpy* (1960), *Mir vchodjaščemu* (1961), *Na semi vetrach* (1962), *U tvojejo poroga* (1962), *Tret'ja raketa* (1963), *Do svidanija, mal'čiki!* (1964) und *Čerez kladbišče* (1964). Die oben genannten Filme sind bisher in der Filmwissenschaft kaum behandelt worden. Bislang war man auf die empirischen Beschreibungen sowjetischer Filmkritiker angewiesen, die bei der Filmanalyse ohne allzu großen theoretischen Anspruch vorgehen. Dagegen widmet sich die westliche Forschung fast ausschließlich den vier eingangs erwähnten, künstlerisch herausragenden Werken. Slavoj Žižek bezieht sich bei seiner Analyse<sup>6</sup> ausschließlich auf die Filme der Stalinzeit als ausgeprägtes Beispiel eines totalitären Systems mit solider ideologischer Basis, ohne sich mit weiteren Werken der sowjetischen Filmkunst ausführlich auseinanderzusetzen. Im Unterschied dazu wird in dieser Arbeit auf die ideologiekritische Wirkung des Imaginären aufgrund der Analyse filmischer Konventionen in den so genannten zweitrangigen Filmen der Tauwetterzeit eingegangen.

Das Ziel der Arbeit besteht in der Untersuchung der sowjetischen Filmästhetik vom Stalinismus, in dem die symbolische Ordnung im Vordergrund der filmischen Welt steht, hin zur Tauwetterzeit, in der das Symbolische nach dem Tod Stalins als ‚Vater des Volkes‘ vom Realen und Imaginären stark unterminiert wird. Der Machtverlust des „Gesetzes des Vaters“ hat die Hervorhebung des Imaginären im Film zur Folge. Diese Forschung soll rekonstruieren, mit welchen neuentwickelten oder angeeigneten westlichen Verfahren das Imaginäre bzw. das Reale im sowjetischen Kriegsfilm präsentiert wird. Dabei sollen die ideologiekritischen Elemente erfasst und charakterisiert werden, die in Tauwetterfilmen gewissermaßen versteckt vorkommen, ohne dass die Filme trotz der Macht der kommunistischen Partei von der Zensur verboten werden. Zum weiteren Ziel der Analyse gehört die Einbeziehung der Genderforschung. Jacques Lacan schließt in seiner Theorie die Frau als Subjekt der symbolischen Ordnung bekanntlich komplett aus; er behauptet, dass die Frauenfigur nur als sprachloses „Objekt klein a“ fungieren kann. In den folgenden Analysen wird diese These von Lacan widerlegt: Unter den Umständen des Krieges und der Verunsicherung der Macht des phallischen Signifikanten treten die

Frauenfiguren im Film besonders hervor. Sie erobern nicht nur das Imaginäre als Objekte männlichen Begehrens, sondern übernehmen teilweise die kastrierende Rolle des Vaters in der symbolischen Ordnung. Die Forschung wird zeigen, wie weibliche Figuren der Tauwetterfilme zwei Lacan'schen Anforderungen an das Subjekt erfüllen: die Beherrschung der kastrierenden metaphorischen Sprache und die Fähigkeit, sich selbst mithilfe dieser Sprache zu identifizieren.

## **1.1. Das Reale anstelle des Symbolischen nach dem Tod des Vaters**

Die symbolische Ordnung ist die grundlegende Ebene stalinistischer Kriegsfilme, die die Motivierung der Protagonisten bestimmt. Die Handlung entwickelt sich in den von der Ideologie festgelegten Regeln: nach dem Gesetz des Vaters (Stalin) oder des Großen Anderen (die Partei). Die Protagonisten, die sich im Rahmen dieser Regeln bewegen, erreichen eine Art von Genießen, das aber nicht dem Lacan'schen Begriff der „Jouissance“ entspricht. In seinem Aufsatz „Totalitarnaja kul'tura, ili masochizm“ charakterisiert Igor' Smirnov den stalinistischen Sozrealismus als eine zum Masochismus neigende Kulturgeneese: Der Protagonist der stalinistischen Kunst ist ein Masochist nicht in Sinne der Sexualität, sondern eher in Bezug auf seine psychologische Identifizierung im Sozialen. Präziser ausgedrückt, kann der Masochist sein eigenes „Ich“ ausschließlich durch Selbstverneinung und im gewissen Maße auch durch Selbstdestruktion konstituieren, sich aber nicht in einer imaginären Projektion des „Ich“ auf ein Objekt finden. Also verzichtet der Masochist freiwillig auf seine libidinösen Bedürfnisse, und genau diese Selbstaufopferung macht ihn für das Objekt (für Frauen) sexuell attraktiv: Er ist bereit, das Risiko zu tragen und das Reale nicht nur zu akzeptieren, sondern es absichtlich direkt auf sich selbst einwirken zu lassen.<sup>7</sup> Die Fähigkeit zum Genießen geht ihm verloren, da er die sexuelle Lust in Schmerz umwandelt<sup>8</sup>, und weil er glaubt, dass sein Leiden ihn über die anderen Charaktere erhebe und ihn in den Augen des großen Anderen heroisiere. Das Imaginäre, in dem das Subjekt nach seinem eigenen Selbstbild – nach seinem „moi“ – sucht, bleibt aus diesem Grund für den Sozrealismus nutzlos.

Das beliebteste sozrealistische Genre zum Thema Krieg ist das Dokumentardrama – ein Genre, in dem die fiktive diegetische Realität als letzte Wahrheit im historischen Sinne präsentiert wird. Die ideologische Basis der sozrealistischen Konventionen, der sich die

ganze stalinistische Filmproduktion unterwirft, schließt die Möglichkeit einer Interpretation bei der Filmwahrnehmung aus. Diese Übermacht der symbolischen Ordnung im Gesamtkunstwerk Stalins demonstriert folgendes Beispiel: Am Ende des Films *Der Fall von Berlin* (*Padenie Berlina*, 1949) gibt es eine Szene, in der Stalin in Berlin im schneeweißen Anzug aus einem schneeweißen Flugzeug tritt und zu seinem Volk und zu befreiten Gefangenen hinabsteigt. Einigen Zuschauern kam diese Sequenz recht seltsam vor. Einer der Skeptikern war der Oberstleutnant Evgenij Černonog, der sich nach einer der ersten Massenvorführungen des Films folgendermaßen äußerte: „Was ist das für ein Engel? Damals in Berlin haben wir ihn nicht gesehen...“. Als Nicht-Masochist, der sich mittels seiner metaphorischen Sprache und der Reflexion selbst als dem Imaginären zugehörig identifiziert, und sich mit seinem ironischen Aussage praktisch gegen Stalin (sprich: gegen den Vater) stellt, muss Černonog aus der symbolischen Ordnung verbannt werden. Nach dem Versuch, sich gegen Stalin – mit anderen Worten also gegen den phallischen Signifikanten innerhalb der symbolischen Ordnung – zu stellen, wurde Oberstleutnant Černonog zu acht Jahren Gefängnis verurteilt.<sup>9</sup> Es folgt nach einer negativen Äußerung die Kastration eines unzuverlässigen Subjekts. Diese historische Tatsache illustriert die Nebensächlichkeit oder sogar die völlige Unterdrückung der imaginären Ordnung im totalitären stalinistischen System – und dies betrifft sowohl die Kunst als auch den Alltag insgesamt.

Smirnov hat zudem festgestellt, dass die Ambivalenz und die künstlerische metaphorische Sprache des Masochisten als wesensfremd und feindlich angesehen wird: Es sind die Eigenschaften eines Anderen (aber nicht des großen Anderen!), eines Sadisten bzw. eines Gegners.<sup>10</sup> Mit dieser Behauptung von Smirnov lässt sich eine zusätzliche Erklärung der Hauptregel der stalinistischen Filmästhetik formulieren, wonach Narration und Handlung eines stalinistischen Films eindeutig, überschaubar und leicht nachzuerzählen sein müssen. Smirnov merkt an, dass der Sozialrealismus die künstlerische Verfremdung der Wirklichkeit für unzulässig erklärt. Die Dinge können nicht verfremdet und auch nicht aus einer subjektiven Perspektive gezeigt werden. Dadurch erklärt Smirnov unter anderem den sowjetischen Kult der Kinderheroisierung wie im Fall von Pavlik Morozov<sup>11</sup>: Die Erzählung *Junyj leninec Pavlik Morozov* von Vitalij Gubarev<sup>12</sup> enthält keine Elemente kindlicher Weltwahrnehmung, obwohl sie von einem Journalisten angeblich nach den Worten von Pavliks Freund Jakov aufgeschrieben wurde. Die

Erinnerungen und Emotionen eines Kindes werden von dem Journalisten in eine standardisierte offizielle Form umgestaltet, sonst wäre der ideologische Wert von Pavliks stalinistischer Großtat erheblich gemindert worden.

Ausgehend davon, dass sich die Verfremdung im bestimmten Sinne als Änderung der Sicht-Perspektive und dadurch als Änderung der Selbstprojektion auf einen verfremdeten Gegenstand verstehen lässt, ist es berechtigt anzunehmen, dass der Verfremdungseffekt auch einen Bezug zum Imaginären hat. Die Verfremdung – auf Russisch *ostranenie*, was buchstäblich „Betrachtung von der Seite“ bedeutet – kann in der Filmkunst mittels einer ästhetischen Anamorphose erreicht werden, zu der u.a. Point-of-View, Erzählperspektive, Flashbacks, Detailaufnahmen zählen. Slavoj Žižek dagegen bezeichnet eine anamorphotische Darstellung im Film als „Fleck“ (engl. blot oder stain)<sup>13</sup>. Genauso wie in der Malerei kann der Fleck nur aus einer bestimmten Perspektive des Zuschauers gesehen und erklärt werden. Das heißt aber nicht (oder nicht unbedingt), dass der Zuschauer die richtige Position vor dem Bildschirm suchen muss. In der Regel kann der Zuschauer den Fleck nicht übersehen: Der Fleck ist etwas, das zur ‚normalen‘ diegetischen Welt nicht passt, er ist etwas, das komisch oder merkwürdig aussieht. Laut Žižek verzerrt der Fleck die für uns sichtbare Oberfläche der diegetischen Realität, d.h. das Offensichtliche oder das Gewöhnliche. Diese Verzerrung der sichtbaren filmischen Dimension entführt uns aus unserer Wohlfühlzone, in der wir die Handlung gut verstehen und vorhersehen können und wo wir uns bereits bekannte Filmverfahren unbewusst sofort zu eigen machen. Es kommt plötzlich etwas, was uns verwirrt oder sogar schockiert. Wir brauchen einige Zeit, um möglichst schnell alle Erfahrungen und Fantasien einzusetzen, um den Fleck zu verstehen. Die Narration und die filmischen Details können uns dabei kleine Hinweise und Andeutungen geben, doch eine richtige Antwort findet sich nur in der Tiefe unseres Imaginären.

Dabei verleiht der Fleck dem gezeigten Bild eine zusätzliche bzw. zweite Bedeutung. Mit anderen Worten: Er bewirkt eine vertikale Verdoppelung der diegetischen Welt. Der Kernpunkt, das ‚richtige‘ Ereignis („true story“) verbirgt sich auf einer unsichtbaren Ebene, die der Lacan’schen imaginären Ordnung entspricht. Diese imaginäre Ordnung lässt sich vom Realen beeinflussen, was Žižek folgendermaßen erklärt: Ein Fleck ist der bedrohliche Blick eines anderen aus dem Realen. Das kann auch der so genannte große Andere sein:

*[...] the stain upon which reality revolves, passes over into the real, the mysterious detail that „sticks out“, that does not „fit“ into the symbolic network of reality and that, as such, indicates that „something is amiss“. The fact that this spot ultimately coincides with the threatening gaze of the other is confirmed in an almost too obvious way [...].<sup>14</sup>*

Aus der Sicht der Freud'schen Psychoanalyse entspricht der Fleck einem Portal zu unserem „Es“. Die Wahrnehmung und das Verstehen der Botschaft eines Flecks ermöglichen sich nur im Zusammenhang mit Elementen der imaginären Ordnung, die sich als etwas Illusorisches, Bedrohliches oder Tabuiertes zeigt: Libido, Hoffnungen, Halluzinationen, manisches Begehren, Schuldgefühle, Verdächtigungen, Ängste usw.

Laut Lacan bietet das Imaginäre dem Subjekt Bedingungen zur Behebung des Identitätsmangels. Der Mangel an Identität ist praktisch ein unendlicher Prozess und ist synonym mit dem Begriff des Realen. In Tauwetterfilmen stößt das Subjekt auf eine Situation, in der es sich nicht ausreichend und adäquat identifizieren kann, weil der allmächtige phallische Signifikant (das Gesetz des Vaters) fehlt. Im Sozialismus bildet und regelt der Vater selbst das Reale (oder das Traumatische) für das Subjekt: mittels Kastration durch Repressionen, Ideologie und Personenkult. Ohne den Vater muss sich das Subjekt nun dem „realen“ Realen stellen, das eine prinzipiell neue Quelle des Bedrohlichen und des Traumatischen darstellt, das im stalinistischen Sozialismus nicht präsent war. Wenn die von der symbolischen Ordnung kastrierten Männer auf die Unterstützung des Vaters nicht mehr zählen können, bleibt den Protagonisten der Tauwetterzeit nur das Imaginäre übrig, in dem der unendliche Prozess der Erschaffung von immer neuen Objekten des „kleinen a“ die Leere nach dem ‚Tod des Vaters‘ ausfüllen muss und den damit verbundenen Mangel an Identität beseitigen soll.

In der feministischen Literaturtheorie werden männliche Subjekte, die ohne den Namen des Vaters auskommen müssen, durch falsche Selbstidentifizierung beeinträchtigt und geraten daher in eine Subjektivitätskrise<sup>15</sup>, die sie nur im Imaginären, sprich mithilfe weiblicher Figuren, überwinden können. Manche Feministinnen behaupten, dass eine Frauenfigur als Subjekt der symbolischen und der imaginären Ordnung in einem vom männlichen Autor geschriebenen Werk nichts anderes ist als die „Fantasie des Mannes“, der eine starke schöne Frau braucht, um seinen Minderwertigkeitskomplex mithilfe des Begehrens nach ihr zu überwinden. Anhand dieser These kann man die Rolle der

Frauenfiguren in Tauwetterfilmen definieren: Die zum größten Teil männlichen Regisseure der Tauwetterzeit haben Filme über die besonderen Gefühle der Männer zu den Frauen während des Kriegs gedreht. Das Motivrepertoire umfasst romantische Liebesgeschichten (*Na semi vetrach, Poslednie zalpy, Tret'ja raketa*), die Liebe zur Mutter (*Ivanovo detstvo, Vstuplenie*) oder das Schicksal der Frauen als Zivilistinnen im Krieg (*U tvoego poroga, Annuška*). Die meisten von diesen Filmen basieren auf realen Geschichten oder auf Erinnerungen ehemaliger Soldaten, d.h. das Thema der Frauen im männlichen Imaginären war genauso (oder sogar viel mehr) aktuell während des Kriegs wie ideologische Appelle des großen Anderen. Das gestiegene Interesse der sowjetischen Tauwetter-Filmemacher an weiblichen Charakteren bestätigt die feministische These von Frauenfiguren als ‚Männerfantasie‘ in solchen Kunstwerken, in denen das Gesetz des Vaters als vage oder gar einflusslos erscheint. Dieser Denkansatz lässt das Phänomen des gestorbenen Vaters und dessen Zusammenhang mit der Hervorhebung des Imaginären in Kriegsfilmen nach dem Stalinismus präziser begreifen sowie die Subjektivierung der Frau im Imaginären und im Symbolischen genauer erklären.

Der Fleck, der in Tauwetterkriegsfilmen ziemlich oft vorkommt, ist ein Verfahren, das Žižek „den Blick des Anderen“ nennt.<sup>16</sup> Hier ein anschauliches Beispiel dafür: Der Protagonist schaut durch das Optikvisier einer Kanone auf das Schlachtfeld. Ein feindlicher Panzer erscheint im Optikvisier als das verkörperte Element des bedrohlichen Realen, das aus dem Jenseits eingegrenzt wird. Das Reale in diesem Fall ist ein Anderer (evtl. der große Andere), ein Feind, der als Objekt dieses Betrachtungsprozesses gilt. Doch behauptet Žižek zudem, dass diese Anamorphose wiederum den Betrachter in das Objekt verwandelt, da das Reale bzw. der Fleck sich den Protagonisten seinerseits ansieht. Davon ausgehend ist der Andere das eigentliche Subjekt dieser Beobachtung, der den Protagonisten und gleichzeitig den Zuschauer als Objekte betrachtet. Dieses Verfahren verstärkt den traumatischen Effekt des Realen, der vom Zuschauer im Rahmen der imaginären Ordnung rezipiert wird. So wird der Andere (der deutsche Panzer) im Film *U tvoego poroga* nicht durch das optische Visier betrachtet, sondern direkt durch den Kanonenlauf, da das Visier von diesem Anderen bereits angeschossen wurde und zerbrochen ist (Abb. 1: Der deutsche Panzer – das Reale – im zerbrochenen Optikvisier. (*U tvoego poroga*); Abb. 2: Der Panzer als traumatisches Reale im Kanonenverlauf. (*U tvoego poroga*)). Dieser Fleck übt eine extrem starke Wirkung dadurch aus, dass er

praktisch die einzige Grenze – die Glasscheibe im Visier – zwischen der Hauptfigur und dem Realen abschafft. Außerdem wird das Reale subjektiviert, d.h. dass das männliche Subjekt – der sowjetische Soldat (und zudem auch der Zuschauer) – zum Objekt des Betrachtens von dem traumatischen Realen wird. Dieser unheimliche Effekt wird mit solchem Verfahren erreicht, womit der Soldat ebenso durch den Kanonenverlauf gezeigt wird, also praktisch aus der Perspektive des Panzers, der sein nächstes Ziel zum Vernichten gefunden hat (Abb. 3: Der Soldat aus der Perspektive des Panzers – Subjektivierung des Anderen bzw. des Realen).

Ein Fleck kann nicht nur ein Detail oder ein Verfahren sein, das hervorgehoben und seltsam erscheint. Zu einem Fleck zählen außerdem die ausgeschnittenen Teile und fehlenden Details der diegetischen Realität. Es gibt eine Reihe von Kriegsfilmern der Tauwetterzeit, in denen die Schlachtszenen kaum gezeigt werden: *Letjat žuravli* (1957), *Vstuplenie* (1963), *Balada o soldate* (1959), *Do svidanija, mal'čiki!* (1964). Im letzten Film wird zudem der tragische Tod der Protagonisten nicht dargestellt, sondern lediglich prophezeit. Der ganze Film „Na semi vetrach“ widmet sich Svetlanas Hoffnung auf die Rückkehr ihres Bräutigams, doch die Zuschauer werden diesen Mann nie sehen. Der Fleck des fehlenden Geliebten ruft bei Svetlana und bei den Zuschauern die Angst vor dem Realen hervor – die Angst, dass der Geliebte nicht mehr am Leben ist.

Die Gattung Film gestaltet den Fleck so, dass sich die diegetische Realität auf diesen Fleck fokussiert und sich danach in einer unsichtbaren psychologischen Tiefe in das Reale bzw. in Angst vor dem Realen verwandelt. Demgemäß ist ein Fleck in stalinistischen Filmen unvorstellbar, weil es in diesen Filmen keine unsichtbare Tiefe unter der diegetischen Welt geben darf: Alles, was nötig und für die Zuschauer geeignet ist, wird bereits dargestellt. Schlussfolgernd ist der Fleck in Žižeks Definition ein Steuermittel des Informationsflusses in einem Filmwerk und zudem ein Verfahren, das den Verfremdungseffekt nach dem neoformalistischen Verständnis von Bordwell verursacht. Der Fleck ermöglicht eine alternative, verfremdete Dimension zur Anschauung und Wahrnehmung der filmischen Welt, und zwar eine Dimension der verborgenen Ängste und Reize. Der Fleck lässt uns als Zuschauer in die Tiefe der imaginären Ordnung schauen; zur gleichen Zeit schaut der Fleck, wie Žižek behauptet, als der Blick des Anderen auf uns zurück. So werden wir vom Subjekt zu einem Objekt der Betrachtung, da der Fleck als herrschendes Subjekt (der große Andere) unsere Jouissance unter seine

Kontrolle bringt und somit auch unsere kognitiven und emotionalen Prozesse sowie unser Verhalten im Griff hat.

Ein Beispiel für einen Fleck, der die stalinistische Ordnung verunsichert und die oben erwähnte feministische These von der Subjektivierung der Frau in der imaginären und symbolischen Ordnung nachweist, findet man im sowjetischen Kriegsfilm *Poslednie zalpy* (1960). Am Anfang des Films ist der Hauptmann Novikov eine typische Gestalt der symbolischen Ordnung: Er ist ein vorbildlicher Soldat und Kommunist, trinkt keinen Alkohol, ist sehr direkt und diszipliniert und verlangt dies von anderen genauso. Noch wichtiger ist die Tatsache, dass er sich am Anfang des Films ziemlich zurückhaltend und kalt mit der Krankenschwester Lena unterhält, die ihrerseits ihre Gefühle gegenüber Novikov offen zu erkennen gibt. Dieses auffällige Ignorieren der weiblichen Sexualität weist auf die Kastration Novikovs im Rahmen der symbolischen Ordnung hin. Dies bleibt auch so bis zu dem Moment, in dem Novikov einen Kameraden wegen eines nicht ausgeführten Befehls erschießt. Ab diesem Punkt wird Novikov von Schuldgefühlen geplagt und entdeckt eine innere Leere in seinem Selbstbild anstelle des Gesetzes des Vaters, der im Tauwetterfilm nicht offen präsent ist und daher eine solche Tat nicht mehr im Sinne der Ideologie rechtfertigen kann. Diese innere Leere – oder nach Lacan: der Mangel an Identität –, die nach dem Zusammenstoß mit dem Realen entsteht, muss dringend gefüllt werden. So entdeckt Novikov Lena neu und ist bereit ihre Liebe zu empfangen bzw. sich selbst in ihrer Liebe wiederzufinden. Novikov benutzt gleichsam Lenas Gefühle, um ein neues „moi“-Bild zu konstruieren. In dieser sexuellen Beziehung zu Lena fühlt sich Novikov wieder wohl. Im Film wird dies mittels Träumen gezeigt, die dem Zuschauer eine paradiesische Atmosphäre der Ruhe und des Friedens zeigen: Novikov träumt, dass er fliegt, was laut freudscher Traumdeutung als die wiederentdeckte Sexualität definiert werden kann. Doch obwohl sich die symbolische Ordnung ohne präsenten phallischen Vater unterwandern lässt, kann der große Andere nicht komplett ausgeschlossen werden. Er schickt Novikov wieder auf das Schlachtfeld zur Begegnung mit dem Realen, wonach Novikov stirbt. Der Fleck in diesem Film ist Novikovs weißes Hemd, das ihn (und danach sein Leichnam) für die Zuschauer auf dem Schlachtfeld gut sichtbar macht (Abb. 4, 5: Das weiße Hemd als Fleck in *Poslednie zalpy*). Dabei versucht Lena Novikov beim letzten Abschied aufzuhalten, indem sie die Löcher auf seiner Uniformjacke zunäht. Er geht trotzdem, und zwar im weißen Hemd, das zu

seinem neuen Leben mit Lena im Imaginären gehört. Lena ist im Film eine Art Hexe: Sie ist geschminkt und sieht für eine Frau im Krieg unglaublich schön und gepflegt aus. Sie wird von allen anderen Männern begehrt und gleichzeitig völlig respektiert. Lena ist ein Subjekt des Symbolischen und wird von der Kamera subjektiviert, wenn die Zuschauer den Tod Novikovs aus Lenas Perspektive betrachten. Zum Subjekt wird Lena zusätzlich durch ihre Sprachfähigkeit gemacht. Sie erläutert im Krieg eigentlich tabuisierte Dinge, spricht über die Fehler der Militärführung, über den Befehl, die Soldaten auf ein zuvor bekanntes Minenfeld zu schicken. Zudem hat Lena einen Zugang zum Mystischen – einem wichtigen Teilelement des Imaginären. Dies zeigt sich eben in der Szene des Abschieds: Lena kann den Tod vorhersehen und will Novikov deshalb nicht loslassen. Um das anzudeuten, wird das Bild seines frischen weißen Hemds hervorgehoben, was in der Folklore als Todesomen gilt. So rächt sich die symbolische Ordnung an Novikov für seinen Verrat. Daraus folgt, dass das Imaginäre dem Subjekt zwar hilft, die eigene Identität in Bezug auf das Reale zu bilden, gleichwohl aber nicht im Stande ist, dieses Subjekt vor dem Realen zu beschützen. Das kann eigentlich nur die symbolische Ordnung, die am Ende des Films Novikov faktisch unsterblich macht. Als er aber auf das Symbolische verzichtet – er trennt sich von seiner Uniformjacke, die ihm als Schutzausrüstung dient –, muss er physisch vernichtet werden. Doch in der letzten Sequenz vermittelt uns eine subjektivierte Kamera im erneuten Flug über Wälder und Gewässer die Jouissance und die Befreiung Novikovs Seele, die sich nach seinem Tod nicht mehr unter der Kontrolle des Symbolischen befindet und nicht mehr am Realen leidet. Žižek bezeichnet diesen Opfertod, der den großen Anderen immer als seinen Adressaten braucht,<sup>17</sup> mit dem Lacan'schen Begriff der „Absetzung des Subjekts“ und erklärt diese Befreiung von der symbolischen Ordnung folgendermaßen:

*[Die] „Befreiung“ beinhaltet immer den Bezug auf den Anderen als Herrn: Letztlich befreit nichts so gut wie ein guter Herr, da die „Befreiung“ eben darin besteht, dem Anderen-Herrn die Bürde zu übertragen.<sup>18</sup>*

Das Symbolische kastriert Novikov und befreit ihn zugleich von seiner unerträglichen Last als Soldaten, da er seit der Erfahrung des sexuellen Genusses unfähig geworden ist, die militärische Pflicht zu erfüllen. Die Besonderheit dieses Films besteht aber darin, dass der große Andere das Imaginäre nicht komplett niederschlägt, sondern es erobert und zur Unterwerfung zwingt. Die symbolische und die imaginäre Ordnung fallen in dem

Sinne zusammen, dass das Imaginäre – das Leben Novikovs nach dessen eigentlichem Tod – die ideologische Idee des großen Anderen mitgestaltet: Die Seele Novikovs wird zum Zeugen der fröhlichen Zukunft seines Volkes nach dem Sieg der sowjetischen Armee. Diese letzte Sequenz beinhaltet Elemente stalinistischer Ästhetik wie feierliche Musik, fortfahrende sowjetische Panzer, in das abstrakte Weite blickende Protagonisten. Auf diese Art zeigt sich Ideologie im Erleben der imaginären Ordnung aus Novikovs fliegender Perspektive.

Von der symbolischen Ordnung wird aber nicht nur Novikov kastriert, sondern auch die Krankenschwester Lena, die ebenfalls mittels Sprache und Selbstidentifikation subjektiviert ist. Lena kann streng genommen nicht im symbolischen Sinne kastriert werden, aber sie wird dennoch eindeutig entmachteter. Lena wird für ihre Selbstpositionierung innerhalb der symbolischen und imaginären Ordnung bestraft: Ihr wird nicht nur das Objekt ihres Begehrens (Novikov) genommen, sondern auch ihre Sprachfähigkeit und ihre Verbindung mit dem Mystischen. Am Ende des Films, nach dem Tod Novikovs, tritt Lena in einem neuen Diskurs als Hysterikerin auf. Sie liegt fast gelähmt im LKW auf der Anfahrt zum Hospital, reagiert nicht auf die Anrede von Kameraden, sondern wiederholt nur einen Spruch als Zauberwort: „Alles vergeht. Schmerz vergeht.“ Auf den ersten Blick tröstet sie mit diesen Worten den verwundeten Tschechen, der neben ihr liegt. Doch versucht sie eigentlich nur sich selbst zu beruhigen, was ihr aber nicht gelingen wird. Die Macht ihrer Sprache ist endgültig verlorengegangen.

Generell kommt es in Tauwetterkriegsfilmen oft vor, dass der Hauptprotagonist sterben muss. Wenn das männliche Subjekt im Film dank der Macht des Imaginären vom phallischen Vater nicht kastriert und entmachteter werden kann, wird er dennoch von der symbolischen Ordnung vernichtet. Einer der grundlegenden Aspekte der Ideologiekritik bei Žižek ist seine Äußerung, dass jede Katastrophe – so bezeichnet Žižek den Tod, das Leiden oder das Kastrieren – für die symbolische Ordnung sinnlos und destruktiv ist, da die Vernichtung oder die Folter des männlichen Subjekts das Scheitern der Autorität des großen Anderen bedeutet, der ohne Gewalt die Subjekte nicht mehr manipulieren kann. Die Vernichtung des Hauptprotagonisten stellt daher die Macht und selbst die Existenz des großen Anderen in Frage. Der Tod bzw. die „Absetzung des Subjekts“ im Sinne der Psychoanalyse bedeutet den Abbruch und das Scheitern des symbolischen Systems des großen Anderen.<sup>19</sup> Im Fall von *Poslednie zalpy* versucht die symbolische Ordnung ihre

Position zu festigen, indem sie sich das Imaginäre des Hauptprotagonisten aneignet und es teilweise in eine ideologische Botschaft überführt.

Laut Žižek haben die Katastrophen zudem eine Funktion bei der Formung des Mythos. In *Poslednije zalpy* bekräftigt die Katastrophe (Novikovs Tod) den Mythos, dass Lena und Novikov zusammen eine glückliche Zukunft vor sich gehabt hätten, und schließt die Möglichkeit praktisch aus, dass der harte Alltag der Nachkriegszeit ihre Beziehung hätte ruinieren können. Dieser Mythos der ewigen Liebe lebt im Imaginären der Protagonisten sowie der Zuschauer weiter.

Die Frau in *Tret'ja raketa* (1963) nimmt eine ähnliche Rolle ein wie diejenige in *Poslednije zalpy*. Die Krankenschwester Ljusja – das Objekt des Begehrens aller Männer – ist diejenige, derentwegen der Mord an einem treulosen Kameraden am Ende des Films begangen wird. Wir sehen also immer wieder, dass die imaginäre Ordnung in den Tauwetterkriegsfilmen eine handlungsführende Rolle spielt. Im Großen und Ganzen folgt der Film der gleichnamigen literarischen Vorlage von Vasil' Bykov: Der Protagonist hat sich selber überzeugt, dass es zwischen ihm und Ljusja eine wahre Liebe gibt. Andere Männer im Trupp denken das Gleiche, sodass mehrere von derselben Illusion erfasst werden; dies treibt die Handlung voran. Doch die symbolische Ordnung macht den Zuschauer mit einem kurzen plakativ-propagandistischen Appell am Anfang und am Ende des Films auf sich aufmerksam: „Вам, живущим под солнцем с верою в счастье и мир – о тех, кто в смертельной борьбе с фашизмом выстоял и победил“.<sup>20</sup> Die symbolische Ordnung ist dem Freud'schen „Über-Ich“ äquivalent, das unser Verhalten im Rahmen bestimmter Verbote und der Moral (sprich Ideologie) festhält. Das Imaginäre entspricht unserem „Es“ mit seinen impulsiven libidinösen Trieben und mit instinktivem Streben nach Jouissance, die zur Überschreitung des Verbots tendieren. Žižek charakterisiert das Imaginäre als eine als eine Ebene voller tiefenpsychologisch wirksamer Illusionen, die meistens unsere Motivierung stärker beeinflussen als das Reale. Zugleich ist das Imaginäre eine Kraft, die über die Macht des großen Anderen dominieren kann: Es ist die menschliche Libido, die sich durch die überflüssige Freiheit der Träume, Sexualität und Fantasien verkörpern lässt. Der Punkt ist aber, dass das Reale sowie der große Andere auf das Subjekt nicht einwirken können, ohne dass sie die imaginäre Ordnung umgehen. D.h. das Subjekt erspürt das traumatische Reale oder den ideologischen Druck des großen Anderen ausschließlich durch das Selbstempfinden –

durch die Selbstprojektion und die Selbstidentifikation im Imaginären. Darin besteht der Konflikt zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen, das über das Imaginäre Vorrang behalten will. Das Beispiel von *Tret'ja raketa* ist insofern interessant, als die Verfilmung dieser Erzählung von Vasil' Bykov die Idee des handlungsentscheidenden Imaginären in einer ziemlich schlagartigen und künstlichen Weise tilgt und gegen eine hurra-patriotische Parole eintauscht. Der Mord am ‚Spaßverderber‘ und Rivalen Ljoška Zadorožnyj im Streben nach Jouissance, den Bykov in seinem Buch beschreibt, wird im Film zur Heldentat im Namen des Vaterlands (Abb. 6, 7: Hurra-patriotisches Motiv in *Tret'ja raketa*).

Die erste Sequenz im Film *Mir vchodjaščemu* (1961) zeigt die Straßen des besetzten Berlin. In der ersten Szene liegen überall Teile von zerbrochenen Schaufensterpuppen herum. Genau in der Mitte sitzt in der Pose von Rodins Denker der sowjetische Soldat Ivan, der mit abwesendem Blick sein Brot isst und den Ruf seines Kameraden, den wir aus dem Off hören, anscheinend ignoriert. Einige Sekunden später wird deutlich gemacht, dass Ivan taub und stumm geworden ist. Diesem männlichen Subjekt ist ein wichtiges Attribut der symbolischen Ordnung – die Sprache – genommen worden. Dadurch wird Ivan aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen und muss selbständig die Verbindungselemente zum Realen suchen, damit er weiter agieren kann. Das Reale ist laut Žižek im Prinzip unsichtbar sowie unvorstellbar, man kann innerhalb der imaginären Ordnung über das Reale nur spekulieren.

Das wahre Ausmaß des Traumatischen (das gleichsam synonym ist mit dem Realen) bleibt aus diesem Grund unfassbar und wird immer unterschätzt. Dabei kann der Fleck als kleines Schlüsselloch charakterisiert werden, das uns den Blick auf zumindest einen Teil des Traumatischen gewährt. Es handelt sich dabei nicht um das Reale selbst, sondern um eine Projektion, die das Reale im Imaginären hinterlässt. Als Fleck dienen in diesem Film die zerbrochenen Schaufensterpuppen, die in seltsamen Posen stehen und herumliegen. Merkwürdig erscheint zudem, dass es meist unbekleidete weibliche und kindliche Puppenkörperteile sind. Mittels Establishing shots und Detailaufnahmen wird gezeigt, dass diese Puppenkörper überall sind; nach deren Körperlage zu beurteilen sind es vermutlich keine Puppen, sondern eher echte Menschen (Abb. 8, 9: Der Fleck mit zerbrochenen Schaufensterpuppen illustriert gestörte Psyche des Soldaten Ivans in *Mir vchodjaščemu*).

Und so ist es dann auch. Den Regisseuren Aleksandr Alov und Vladimir Naumov gelingt damit ein schockierender Verfremdungseffekt, wonach Leichen aus der Perspektive eines psychisch gestörten Soldaten gezeigt werden. Ivan ist kein Subjekt der symbolischen Ordnung mehr, er ist im symbolischen Sinne kastriert und sieht deshalb die intimen Teile des weiblichen Körpers ohne jegliches sexuelles Begehren als Puppen an (eine herumliegende, auf eine bestimmte Weise gefaltete Pelzstola sieht eindeutig wie der weibliche Schambereich aus). Die perverse Erotik dieses Flecks geht aber noch tiefer in das Imaginäre hinein: Es zeigt nicht nur das unfassbare Ausmaß der Tragödie des Krieges, sondern auch die vom Krieg zerstörte und umstrukturierte Weltwahrnehmung eines Menschen. Ivan ist nicht mehr im Stande, die Wirklichkeit adäquat zu rezipieren. Das Reale des Krieges war ihm so traumatisch, dass er seine Sprachfähigkeit und seine „moi“-Identifikation verloren hat. Es bringt ihn in den ‚vorsprachlichen‘ Zustand des kleinen Kindes zurück, das sein Selbstbild von Anfang an konstituieren muss. Das Problem ist, dass sich Ivan ganz passiv verhält (er will nach dem Tod seiner eigenen Familie sterben); er versucht die Objekte, die für die Selbstidentifizierung benötigt werden, zuerst zu ignorieren. Doch das Imaginäre führt ihn wieder in die Handlung hinein. Er projiziert sein Ich auf eine schwangere deutsche Frau und identifiziert sich somit als fürsorglicher Ehemann. In der Sequenz, in der die Deutsche – hysterisch vor Aufregung nach der Begegnung mit deutschen Gefangenen, unter denen sie ihren richtigen Ehemann sucht – auf den Gedanken kommt, dass ihr Mann vom Hauptprotagonisten ermordet wurde, will sie nicht mehr mitfahren und bleibt seitlich am Straßenrand alleine im Regen in Mittenach stehen. Das Auto fährt los, und erst dann versteht sie, dass ihr Leben in den Händen sowjetischer Soldaten liegt, die ihr Flehen und Weinen aber ignorieren. Ivan zwingt den Fahrer anzuhalten, steigt aus und holt die verzweifelte Deutsche ab. Er bringt sogar einen Regenschirm für sie und hilft ihr behutsam beim Einsteigen.<sup>21</sup> In einer anderen Szene tritt Ivan als kastrierender Vater gegenüber einem jungen deutschen Nazi wieder in die symbolische Ordnung ein: Der junge, unbewaffnete Mann in Nazi-Uniform, der frech „Heil!“ ins Gesicht der sowjetischen Soldaten schreit, wird von Ivan nicht als Feind, sondern als dummes Kind behandelt. Mit väterlicher Geste zieht Ivan die Hose des Jungen runter und fängt mithilfe seines Soldatengürtels den Prozess der Umerziehung an.<sup>22</sup>

Slavoj Žižek bezeichnet die Filmkunst als eine „perverse Kunst“ mit der Begründung, dass ein Regisseur die Erfüllung unseres unbewussten Strebens nach verborgenem Genießen (Jouissance) für seine wichtigste Aufgabe halten muss.<sup>23</sup> Sonst wird der Film „erbärmlich“ und „langweilig“. Jouissance kann sich in verschiedenen Variationen zeigen und wird durch Befriedigung der Libido (libidinal economy) erreicht: ein manischer Drang danach, etwas zu besitzen, ein sexueller Trieb oder Fetisch, eine fixe Idee, ein eindringlicher Wunsch nach Anerkennung vom großen Anderen usw. Der Zuschauer wird quasi zum Zeugen bzw. zu einem kontrollierbaren Voyeur gemacht, der seinerseits beobachtet, wie seine eigenen Fantasien erfüllt werden. In einem guten Film wird nicht alles auf einmal offengelegt, sondern die Spannung wird bis zum Ende gehalten. Dies leistet auch der Film *Mir vchodjaščemu* – Ivan und andere Figuren decken heimliche libidinöse Wünsche und Ängste des Zuschauers selbst auf. Der Regisseur lässt den Zuschauer die Handlung beobachten und sich gleichzeitig mit Figuren identifizieren, die sich gerade der Jouissance nähern oder umgekehrt vom Realen angegriffen werden; dies ermöglicht es dem Zuschauer, bei der Selbstprojektion ähnliche Emotionen zu erleben.

Die oben vorgestellten Filme basieren auf dem Imaginären, das im Grunde auf das männliche Begehren zurückgeht. Dagegen unterscheidet sich der weißrussische Film *Čerez kladbišče* (1964) des Regisseurs Viktor Turov von anderen sowjetischen Kriegsfilmern der Tauwetterzeit durch die inhaltliche Struktur des Imaginären, das nicht auf dem libidinösen Trieb aufbaut, sondern auf der transzendenten Dimension des Magischen. Turov hat mehrere Filme den Partisanen gewidmet, weil sein Vater als Partisan von den Nazis am Anfang des Krieges hingerichtet wurde.<sup>24</sup> Der Tod des Vaters und eine fast zweijährige Haft in einem KZ in Aachen gemeinsam mit seiner Mutter haben die Weltanschauung des Regisseurs stark beeinflusst.

Im Film *Čerez kladbišče* geht es um das von den Nazis okkupierte Weißrussland und um den Partisanenuntergrund, der praktisch ohne den Vater alleine gegen den starken und gut organisierten Feind kämpfen muss (Weißrussland war eingekesselt und hatte keine Verbindung zur sowjetischen Armee und zur Moskauer Regierung). Die symbolische Ordnung ist in dieser heidnischen, magischen Welt komplett aufgelöst, es gibt keinen Vater mehr, keine Ideologie und keine Gesetze. Die ganze diegetische Welt dieses Films funktioniert wie ein großes komplexes System der Verdoppelungen inmitten einer apokalyptischen Atmosphäre. So ist die Nebenfigur Sazon Ivanovič ein Doppelagent, der

überzeugt ist, dass er trotz seiner Heldentaten für das eigene Volk danach entweder von den Deutschen oder von den eigenen Leuten erschossen wird; die junge Frau Eva, die vom Hauptprotagonisten Michas' als „deutsche Schäferhündin“, also als Kollaborateur, bezeichnet wird, arbeitet bei den Nazis und hilft gleichzeitig den Partisanen. Die Kirche im Film ist ein Ort, wo man Sprengstoff produziert und über Rache, Wut und Mord spricht, quasi direkt vor den Augen Gottes; sie ist nicht mehr ein Ort der Vergebung und Barmherzigkeit. Der Friedhof ist ein ‚Lager‘ für gefundene, nicht gezündete Bomben. Man berücksichtigt nicht die Regel, dass man die Verstorbenen nicht stören darf, sondern bittet umgekehrt auf magische Weise um Hilfe aus dem Jenseits. Die Deutschen befinden sich außerhalb des Friedhofs, sie ‚berühren‘ den magischen Raum also nicht und bleiben daher ‚nicht initiiert‘ und nicht verzaubert. Für die Deutschen ist der Friedhof der Ort, an den ihre Kasernen und der Club grenzen – ein Zuhause, wo sie sich wohl fühlen und sich erholen und amüsieren, wodurch sie wie Dämonen wirken bzw. ihre Zugehörigkeit zur ‚dunklen Seite‘ zeigen.

Der Junge Michas' befindet sich in einer verzauberten, bössartigen Welt. Das Reale tritt im Film immer wieder auf und wird dem Zuschauer über zahlreiche Flecken vermittelt, z.B. in Gestalt eines Erhängten unter der Brücke, den die Kamera ‚unabsichtlich‘ kurz aufnimmt; im Bild des verbrannten Gartens mit schwarzen Resten von Kohl, die an Schädel begrabener Leichen erinnern; in Gestalt der Ruinen des niedergebrannten Dorfs, des Friedhofs sowie der Krähen als Todesomen. Die Konfrontation mit dem Realen verläuft mittels des Magischen, was den Film in die Nähe von slawischen Märchen rückt. Vieles im Film ist der weißrussischen Folklore entnommen. So ist der Wald keine natürliche, wilde Welt mehr, sondern das mystische Zuhause der Partisanen. Die Weißrussen nennen sich bekanntlich „Waldvolk“ oder „Waldmensen“, die ursprünglich in enger Koexistenz mit der Natur lebten. Hier lässt sich die Jouissance nicht mit der Lacan'schen Befriedigung des Begehrens erklären, sondern aus dem Verschmelzen der Menschen mit einem harmonischen magischen System, das Natur, Volk, Mythos und Gott umfasst. Die Partisanen sind neuzeitliche Waldmensen, die sich niemandem unterwerfen. Sie haben ihren eigenen Volksglauben, der sie vor dem Realen schützt. So prophezeit Sazon Ivanovič mit dem Zauberspruch „zwei Tode wird es nicht geben“, dass Michas' ab dem Moment unsterblich sein wird, als die Frauen ihn mit einem Erhängten verwechseln und beweinen. Sazon Ivanovič ist seinerseits ein Trickster, der das

standfeste System des Guten und des Bösen durcheinanderbringt.<sup>25</sup> Er verfügt über eine besondere Fähigkeit, die mystische Geister haben: Nicht er projiziert sich auf das Objekt (ein Nazi-Offizier, der ihn kontrolliert), um anerkannt zu werden, sondern er lässt mithilfe seiner metaphorischen Sprache und Schmeichelei das Objekt sich selbst auf ihn projizieren. So wird der Nazi trotz seiner Überlegenheit durch die Wirkung des Imaginären überzeugt, was dem Trickster die Möglichkeit gibt, zusammen mit Michas' – der seinerseits ein Äquivalent zu der berühmten Märchenfigur Ivan-Durak ist – weiter im Sinne der Partisanen zu handeln. Sazon ist ein guter Geist, ein Stalker, der sich dank seinem Wissen und dank seinen sprachlichen Fähigkeiten in einer transzendentalen Ebene zwischen Guten und Bösen bewegt.

Obwohl in *Čerez kladbišče* die symbolische Ordnung nicht vorhanden ist und die diegetische Welt vom Imaginären geregelt wird, zeigen die Männer keine sexuellen Triebe. Gleichzeitig aber sind sie nicht kastriert, da der phallische Vater fehlt. Die männlichen Figuren agieren ausgehend von ihrem Streben nach dem Sieg im Kampf gegen Okkupanten, haben also ein großes Ziel vor sich. Dabei gelten die Frauen in dieser Struktur nicht als Objekte des Begehrens im Imaginären, sondern sie formulieren vielmehr ihre eigenen libidinösen Wünsche oder äußern ihre eigene Selbstidentifikation.<sup>26</sup> Dadurch werden sie zu Subjekten der imaginären Ordnung.

Das junge Mädchen, das mit den Partisanen im Wald lebt, ist eine bedeutende Figur im Film. Sie ist eine Art gute Hexe („vorožeja“) – eine wahre Verkörperung des Magischen. Sie kann sich selbst in diesem System identifizieren und stellt sich mit Worten „ich bin die Glückliche“ vor. Zunächst will sie Michas' ihre „Walther“ – eine Pistole – als Schutzamulett schenken. Die Waffe ist in den Kriegsfilmern ein obligatorisches Attribut der Männlichkeit im Rahmen der symbolischen Ordnung – ein Phallus, der einen Menschen zum richtigen Mann bzw. zum Kämpfer macht. Es ist nicht zufällig, dass in diesem Film eine junge Frau (fast ein Kind) die Waffe besitzt. Dies unterstreicht nochmals das Scheitern der symbolischen Ordnung. Die junge Frau, die – auch in der Selbstzuschreibung – als ‚kleine Hexe‘ bezeichnet wird, ist diejenige, die nicht nur ihr Selbstbild im Imaginären als „Glückliche“ konstituiert und den Phallus beherrscht. Als aktives Subjekt intimer Beziehungen mit Michas' erfüllt sie ihre libidinösen Wünsche – als er ihr Geschenk ablehnt, küsst sie ihn gegen seinen Willen. Ihr Ziel ist, Michas' zu

beschützen, weil sie ihn liebt, und als er den magischen Talisman nicht annimmt, verzaubert sie ihn durch die Berührung im Kuss und einem ‚Zauberspruch‘: „Wenn du dich an mich erinnerst, wirst du immer verschont sein und kommst nicht um“. Und tatsächlich ist Michas’ der einzige, der nach der Explosion in der Kirche am Leben bleibt: In Ohnmacht und schwer verletzt hört er u.a. die Stimme der ‚kleinen Hexe‘.

Das Motiv der magischen Berührung kommt in einer weiteren Szene vor, in der Sazon Ivanovič dem deutschen Offizier ein Glas Kirschnaps anbietet. Hier verhält sich Sazon Ivanovič wie ein Narr: Er macht sich absichtlich lächerlich vor dem NS-Soldaten und gibt diesem die Möglichkeit, sich in seinem Imaginären als eine wichtige Autoritätsperson vorzustellen. Sazon provoziert eine falsche Selbstidentifizierung bei dem Deutschen, damit dieser unachtsam wird, und bietet ihm sofort ein alkoholisches Getränk an, das laut Volksglauben den Feind in einen Freund verwandelt. Der Offizier lehnt das Glas jedoch ab, da diese magische Berührung ihn mit Sazon gleichwertig gemacht hätte, und bleibt ein Feind.

Bemerkenswert ist das Problem der Religion im Film bzw. deren Nebeneinander mit dem Volksglauben. Felix, der behinderte Sohn eines Partisanen, ist buchstäblich ein Narr in Christo – dies wird in einer Einstellung deutlich, in der Felix in der Kirche vor einer Wand mit Ikonen so steht, als ob die Heiligen ihn und seine Aussagen unterstützten. Michas’ dagegen kennt kein Erbarmen mit den deutschen Soldaten, für ihn stehen Volksglauben und Magie ein, die ihn beim Angriff retten, während Felix stirbt. Dies kann so interpretiert werden, dass es aus der Sicht des Volkes keine Zeit für Erbarmen und Vergebung ist, obwohl die Religion mit dem Volksglauben sonst gleichberechtigt zu sein scheint. Der Unterschied liegt wohl darin, dass der religiöse Glaube passiv wirkt, das Leiden im Leben duldet und Frieden erst nach dem Tod verspricht. Die Religion bietet eine eigene symbolische Ordnung mit Gott als dem großen Anderen, der jedoch im Film ebenfalls mittels des Imaginären und der Magie unterwandert wird. Einerseits verstärkt Felix die Hoffnung, dass Gott – wenn er genauso barmherzig wie Felix sein sollte – den Menschen nach dem Tod alles vergeben wird. Andererseits scheint Religion für die Lebenden nicht anwendbar und überflüssig zu sein. Der Volksglaube dagegen erlaubt Mord und die Berührung mit der ‚dunklen Seite‘ (mit den Nazis) und verleiht den Partisanen magische Vorteile im Kampf gegen das Böse auf dieser Welt. Sie hilft also in praktischer Hinsicht

beim Streben nach dem Frieden und nach der Harmonie, die im diesseitigen Leben zu erreichen sind.

In *Čerez kladbišče* hat Turov einige Verfahren aus *Ivanovo detstvo* übernommen: so wird in den Sequenzen mit der Bombardierung des Friedhofs und der Kirche christliche Symbolik aufgeboten. Das schief stehende Kreuz mit einer Explosion im Hintergrund ist auch in Tarkovskijs Film zu sehen. Die Sequenz, in der Michas' nach seiner Verwundung halluziniert, ist auf ähnliche Art aufgebaut wie Ivans Halluzinationen vor dem Angriff der Luftwaffe: Die Kamera bewegt sich sehr schnell und chaotisch in einem dunklen Raum, in dem sie verschiedene Gegenstände assoziativ einfängt und aufnimmt. Eine unheimliche mystische Atmosphäre wird mithilfe der Stimmen verschiedener Menschen, die nicht in diesem Raum sind, vermittelt: die Stimmen der verstorbenen Mutter, der gefallenen Kriegskameraden oder einfach der Menschen, die weit weg vom Helden sind. In *Ivanovo detstvo* wird das Reale als verzerrter Raum, als Ruinen oder den Zuschauer schockierende Leichen angezeigt, die bei einer langsamen Kamerafahrt in die Mise-en-scène eintreten; vergleichbare Verfahren kommen auch bei Turov vor.

Der bedeutende Unterschied zwischen diesen zwei Filmen liegt in der Darstellung des Imaginären. Während bei Tarkovsky das Imaginäre hauptsächlich in Ivans Träumen oder Halluzinationen vorkommt, fällt in *Čerez kladbišče* das Imaginäre mit der diegetischen Wirklichkeit weitgehend zusammen. Das Motiv des Gewässers ist in diesem Film nicht nur für das weißrussische Lokalkolorit wichtig, sondern im Wasser spiegelt sich das Imaginäre, das sich von der Realität auch visuell auffällig unterscheidet. So zum Beispiel in der Szene, in der Sazon Ivanovič Michas' zum Ort des Kampfeinsatzes bringt. Scheinbar fahren sie an einem See entlang, und der Zuschauer sieht auf dem Bildschirm nur den Wasserspiegel. Die Wirklichkeit ist hier nur eine kaum sichtbare dünne Linie in der oberen Einstellungshälfte, wodurch der Zuschauer sich direkt auf das Imaginäre bzw. Magische in der Spiegelung konzentriert. Es ist sonnig, man sieht Bäume mit Laub und einige hoch aufragende, vom Krieg unzerstörte Gebäude; aus dem Off klingt ein lyrisches Partisanenlied von Jurij Vizbor (Abb. 10). Dies vermittelt eine melancholische und gleichzeitig beruhigende Stimmung des Imaginären, doch die nächste Sequenz führt den Zuschauer jäh ins Reale zurück. Dort ist es Spätherbst, die Bäume tragen kein Laub und stehen nackt wie bedrohliche schwarze Silhouetten da; statt Häusern und anderen Gebäuden gibt es nur Ruinen und die Reste von niedergebrannten Dörfern. Und es scheint

gar keine Sonne, sondern es fallen nur Regen und Schnee, alles ist voller Matsch und Pfützen (Abb. 11). Das Imaginäre im Wasserspiegel ist das Bild vom harmonischen, idyllischen, heidnischen Weißrussland, das vom Krieg zerstört wurde. Dieses Bild, präziser gesagt das Streben nach dem Vorkriegsweißrussland, das noch im Imaginären des Volkes lebt, ist die Hauptmotivation, die die Handlung vorantreibt.

Der Film *Do svidanija, mal'čiki!* stellt eine große imaginäre Welt der Erinnerungen und Assoziationen dar. Diese imaginäre Ordnung eines Kindes blendet überflüssige Erinnerungen an das Symbolische aus und zeigt mal glückliche, mal komplizierte und nicht eindeutige Momente im Leben vor dem Krieg. Drei Freunde, von denen einer der Erzähler und Hauptprotagonist Volodja ist, haben sich unter dem Druck des Komsomol für eine Militärschule gemeldet. Alle verstehen, dass der Krieg bald kommen wird, doch können sich die Jugendlichen die traumatisierende Kraft dieser Art des Realen nicht vorstellen. Den jungen Menschen scheint der Krieg eine interessante und spannende Zeit der Heldentaten zu sein: Sie sind überzeugt, dass sie ‚die Besten der Besten‘ sind; sie glauben an ihre besondere Rolle in der Geschichte, sie träumen von einer schönen Uniform und wiederholen ständig die propagandistischen Appelle „Wer, wenn nicht wir!“ und „Die Heimat braucht uns!“. Die Kinder befinden sich unter dem ideologischen Einfluss des großen Anderen – der kommunistischen Partei, der aber nicht klar präsent ist und sich trotzdem das kindliche Imaginäre komplett angeeignet hat. Analog zu *Poslednie zalpy* hat das Symbolische hier die imaginäre Ordnung auf eine bestimmte Weise ausgeformt. Der große Andere ist für die jungen Leute nichts anderes als ein Garant der heiß ersehnten Jouissance – des sexuellen Genießens, das nur die Erwachsenen erreichen können. Auch die Mädchen, die Freundinnen der Hauptprotagonisten, streben nach dieser Jouissance, die ihnen der große Andere bietet: Katja sieht sich in der Rolle der Krankenschwester, die das Leben ihrer im Krieg verwundeten Freunde im Hospital rettet; Inka träumt davon, dass Volodja raucht und dass sie ihm jeden Morgen Cognac einschenkt, damit er nach Zigaretten und nach Alkohol riecht, genauso wie ihr Vater und seine Offizierskollegen. Die jungen Frauen forcieren in ihrem Imaginären den Beginn des Kriegs, in dem sie ihre Weiblichkeit endlich genießen könnten. Sie artikulieren die Objekte ihres Begehrens, deren Darstellung aber vom großen Anderen deutlich geprägt ist.

Solch eine perverse Vorstellung von Selbstidentifikation und eigener Sexualität löst einen Konflikt zwischen der symbolischen und der imaginären Ordnungen aus. Unter dem Symbolischen ist in dieser Konfrontation nicht die kommunistische Partei, sondern die ältere Generation gemeint. Jeder Elternteil versucht auf eigene Art und Weise das Kind dazu zu überreden, seine Entscheidung rückgängig zu machen. Die Väter haben jedoch keinen Einfluss auf die Entscheidung ihrer Kinder und können diese nicht entmachten. Dieser Prozess der Kastration wird den Eltern nicht gelingen, weil der große Andere, der im Imaginären der Kinder ein ruhmreiches Schicksal für künftige Offiziere verspricht, viel stärker wirkt als die Autorität der Eltern. Dabei versuchen die Kinder, schneller erwachsen zu werden. Diesen Prozess wollen sie durch Initiationsriten wie Rauchen, Alkoholgebrauch, Rasieren und Sex beschleunigen.

Der Komsomol – der Vertreter des großen Anderen – handelt angeblich als passiver Vermittler, der bei Agitation die Jungen angeblich völlig selbständig entscheiden lässt. Die Anwesenheit des großen Anderen als abwartender Beobachter wird in der Arztpraxis-Szene angedeutet, in der die Jungen nackt vor dem Offizier und zwei Ärzten stehen müssen, wobei die ganze Sequenz an das Bild des Jüngsten Gerichtes erinnert. Nicht zu übersehen ist das große Auge auf dem Plakat, das hinter dem Offizier an der Wand hängt. Darauf folgt eine Detailaufnahme des Auges,<sup>27</sup> das offensichtlich metaphorisch dem großen Anderen gehört (Abb. 12, 13: Das Auge des großen Anderen in *Do svidanija, mal'čiki!*). Laut Lacan blicken alle Gegenstände, die wir betrachten, auch auf uns zurück – sie betrachten uns ihrerseits. Somit bildet alles, was uns umkreist, unsere Realität und regelt dadurch unser Verhalten. Wir sind also innerhalb der Beziehung ‚betrachtendes Subjekt – Objekt der Betrachtung‘ nicht mehr ein freies, selbständiges Subjekt, sondern das von der Realität kontrollierte Objekt. So werden Gegenstände zu Subjekten in dieser Beziehung. Dabei ist der Begriff der Realität immer mit dem großen Anderen verbunden, da sie eine subjektiv gestaltete Fiktion ist, die nur einen symbolischen Bezug zum Realen hat. Die Szene mit dem Auge visualisiert auf diese Weise das permanente Beisein des großen Anderen in unserer Realität.

Obwohl der Erzähler und Hauptprotagonist ein junger Mann namens Volodja ist, ist die zentrale Handlungsfigur seine Freundin Inka – das Objekt seiner Selbstprojektion. Sie ist ein selbstgenügsames und unabhängiges junges Mädchen, eine Art ‚kleine Femme fatale‘, die auch Männer im mittleren Alter fasziniert; sie ist auch diejenige im Film, mit der die

Kamera ständig ‚flirtet‘. Im Prinzip ist Inka diejenige, die das Selbstbild von Volodja aufbaut: Sie motiviert ihn, männlich zu wirken und für Frauen attraktiv auszusehen, und Volodja strebt in seinem Imaginären an, einem Piloten ähnlich zu werden, von dem Inka begeistert ist. Wie es sich in der Narration herausstellt, lebt Volodja in der filmischen Gegenwart, aus der heraus er seine Geschichte erzählt, immer noch im Imaginären und identifiziert sich mit dem Bild, das er in der Selbstprojektion auf Inka sah: „Всю жизнь я старался быть похожим на того летчика, которого никогда в глаза не видел. Это в память о тебе, Инка“.<sup>28</sup>

Inka ist zugleich das aktive Subjekt des Imaginären und wird am Ende des Films vom großen Anderen entmachtet: Der Komsomol schickt sie zu Feldarbeiten auf den Kolchos, wo sie unter ihrem Vorarbeiter und der harten Arbeit leiden muss. Zudem kommt der Befehl, dass Volodja früher als geplant in die Stadt aufbrechen muss, so dass die beiden sich nicht richtig verabschieden können. Das ist wohl der erste und einzige in diesem Film gezeigte Fall, in dem die Kinder dem Realen begegnen. Über weitere dramatische Ereignisse – den Tod der Mutter und der anderen Freunde – erfährt der Zuschauer aus dem Einblendungstext.

Der Film *Do svidanija mal'čiki!* ist eine visualisierte Erinnerung des Erzählers (Volodja) an seine Kindheit, deren Träume und Phantasien über den Krieg er nun ‚ex post facto‘ wiedergibt. Diese Geschichte erweist sich als eine doppelte Projektion: Sie ist eine von einem Erwachsenen durchgeführte Selbstanalyse seiner damaligen jugendlichen Selbstidentifikation. Der Krieg selbst wird als das traumatische Reale im psychoanalytischen Sinne verdrängt. Das Imaginäre dagegen wird hervorgehoben und dient als Abwehrmechanismus: Die bedrohlichen Flashbacks mit Dokumentaraufnahmen der deutschen Besetzung sind schmerzhaftere Erinnerungen, die man mithilfe positiver Emotionen zu unterdrücken versucht. Der Glaube an den großen Anderen erweist sich als Illusion, und der enttäuschte Erzähler verdrängt ebenfalls die traumatische Erinnerung an seine vergangene Treue zur Partei und an seine eigene Naivität, indem er den Wunsch hätschelt, jenem Piloten zu ähneln, den Inka so attraktiv fand. Das ideologiekritische Moment dieses Strebens besteht darin, dass die Selbstidentifikation jetzt ausschließlich auf der illusorischen intimen Verbindung mit dem Objekt des Begehrens basiert und keine militaristischen bzw. ideologischen Elemente enthält. Davon ausgehend kann man behaupten, dass Volodja den großen Anderen aus seiner

Erinnerung zu verdrängen versucht, weil dieser unmittelbar mit dem schrecklichen Realen verbunden ist und eine traumatische Kollision des Subjekts mit dem Realen verursacht.

(1) In den Kriegsfilmern der Tauwetterzeit kommt es ziemlich oft vor, dass die Motivation der Charaktere und, davon ausgehend, die ganze Kausalität des Sujets sich aus den Elementen des Unbewussten bilden (Liebe bzw. sexuelle Triebe, Todesangst, paranoide Verdächtigungen usw.). Die Funktion der filmischen Verfahren in solchen Filmen besteht dementsprechend darin, dass die Narration im Rahmen der imaginären Ordnung erfolgt und dass der Zuschauer die Handlung mittels der Verfremdung miterlebt. Demgemäß lassen sich Tauwetterkriegsfilme, die ohne die ausgeprägte Präsenz des phallischen Vaters oder der Ideologie funktionieren müssen, mit den zwei folgenden Thesen kategorisieren: Der Vater ist nicht im Stande, das Subjekt vor dem Realen zu beschützen. In *Čerez kladbišče* ist der Vater aus dem besetzten Weißrussland ‚entflohen‘, da das Reale sich stärker als er erwies. In diesem Fall verwandelt das Imaginäre die diegetische Wirklichkeit in eine magische, postapokalyptische Welt.

(2) Der Vater hat das traumatische Reale absichtlich konstituiert bzw. ausgelöst und zwingt das Subjekt zum Instrument des Krieges zu werden. Das bedeutet, dass das Subjekt im Vater keine Unterstützung, sondern umgekehrt eine zusätzliche Bedrohung findet. Der phallische Signifikant in seiner „monströsen Verkörperung“<sup>29</sup> wird beim Prozess der Selbstidentifikation vom Subjekt unterwandert und mittels des Imaginären verdrängt. Diese These bezieht sich auf den Film *Do svidanija, mal'čiki!*, der im Grunde den großen Anderen mit dem traumatischen Realen gleichsetzt.

In den beiden Kategorien gerät der Vater aus bestimmten Gründen außerhalb des Prozesses, in dem das Subjekt sein „moi“-Bild konstituiert. Wenn die Selbstidentifizierung des Subjekts mit Teilnahme des Vaters stattfindet, dann prävaliert er auch in den weiteren Beziehungen, dann entstehen „klassische Verhältnisse“ mit symbolischer Ordnung im Vordergrund. Wenn der phallische Signifikant jedoch fehlt oder sich als vernichtende Kraft zeigt, sodass das Subjekt den Mangel an eigener Identität durch Projektion auf den Vater nicht mehr beheben kann, muss die Selbstidentifikation im Imaginären stattfinden. Danach kann das Subjekt ebenso den Angriff des Realen

vermeiden oder aushalten, doch das Verhältnis zum Realen und zu den eigenen Wünschen zeigt sich nicht mehr als ‚klassisch‘. Es ist dann eher ‚pervers‘ im Sinne einer Überempfindlichkeit, Instabilität und Konfliktaffinität, die gefährlich sein kann.

War nun die imaginäre Ordnung aus stalinistischen Filmen komplett vertrieben? Oksana Bulgakowa gibt in ihrem Aufsatz „Kollektive Tagträume“ einige Beispiele der stalinistischen Filmkunst, wo man die symbolische Ordnung und das Imaginäre zu mischen versuchte. Bulgakowa nennt u.a. den Film *Sibirjaki* (1941, Regie: Lev Kulešov), in dem ein Mädchen und zwei Jungen im Pubertätsalter von einer Begegnung mit Stalin in Moskau träumen. Am Ende werden nur junge Männer nach Moskau fahren, was aber nicht gezeigt wird. Die Zuschauer sehen Stalin erst lediglich im Traum des zu Hause gebliebenen Mädchens. Die Massenvorführung dieses Films wurde nicht genehmigt, da „niemand verstand, ob *Sibirjaki* eine Analyse des Syndroms einer ganzen Nation, die nicht zwischen Traum und Realität zu unterscheiden vermochte, bot oder dieses Syndrom profanierte“.<sup>30</sup> Stalin wurde in diesem Film nicht nur als Objekt des manischen Begehrens junger Leute gezeigt, sondern dieses Begehren nach ihm enthält zudem Merkmale des Fetischismus, so z.B. die Jagd der Kinder auf Stalins Pfeife.

Der Film *Sibirjaki* ist eine Ausnahme, die die Regel bestätigt. Der stalinistische Totalitarismus versuchte das Imaginäre aus dem ganzen System auszuschließen. Wahrscheinlich aus diesem Grund wirken die stalinistischen Filme auf den heutigen Zuschauer manchmal absurd – ihnen fehlt die Vollständigkeit der imaginären Ordnung. Aufgrund dieser Unausgewogenheit zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen nimmt letzteres (das Symbolische) in *Sibirjaki* eine perverse Form an. So wird der Vater Stalin – der phallische Signifikant – zugleich zum Objekt des manischen Begehrens eines kleinen Mädchens, dessen Traum eine stark ausgeprägte sexuelle Grundierung hat (Abb. 14, 15: Die ‚intimen‘ Szenen mit Stalin in *Sibirjaki*). Diese erotische Begierde nach Stalin führt das Mädchen als aktives Subjekt in die symbolische Ordnung ein, was die klassische Lacan’sche Theorie widerlegt.

## **1.2. Die Frau als Subjekt der symbolischen Ordnung**

Das Lacan'sche System der symbolischen Ordnung schließt die Frauen aus dem Prozess der Subjektivierung kompromisslos aus. Die Frau kann im Rahmen des Symbolischen nur als Objekt des männlichen Begehrens gelten, und sie versucht ihre Subjekt- und Körperlosigkeit in der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur zu überwinden. Das vergebliche Streben nach Selbstidentifikation und Selbstsubjektivierung bestimmt den sogenannten Diskurs der Hysterikerin, die ihre Position nicht in einem eigenen Begehren, sondern im Begehren des Anderen findet.

*...sein [des männlichen Subjekts] ganzes Wesen liegt ‚außerhalb seiner selbst‘, in der Frau. Die Frau hingegen existiert nicht, sie insistiert, weshalb sie nicht ausschließlich über den Mann existiert.<sup>31</sup>*

Die Anforderungen der symbolischen Ordnung, denen eine weibliche Figur laut Lacan prinzipiell nicht entsprechen kann, bestehen aus solchen Momenten wie der Beherrschung der metaphorischen Sprache, der Selbstidentifikation durch das Artikulieren der eigenen Position bzw. der eigenen Wünsche sowie der Fähigkeit männliche Subjekte zu kastrieren:

*Dass Frauen nach Lacan nicht Subjekte sein können, heißt ja nicht, dass sie nicht sowohl imaginäre (moi) wie reale Subjekte (je) sind. Was sie aber nicht sind und laut Lacan niemals sein können, ist das Subjekt des Symbolischen, das sprachmächtige Subjekt.<sup>32</sup>*

Die Feministinnen, die die Lacan'sche Theorie als Basis nehmen, sehen das Problem der Frau im Symbolischen anders. Sie behaupten, dass das Weibliche in dem Fall über das männliche ödipale Dreieck (phallischer Vater/männliches Subjekt/weibliches Objekt des männlichen Begehrens) dominieren kann, wenn die Beziehungen zwischen den Geschlechtern als ‚Geschwisterbeziehungen‘ definiert werden.<sup>33</sup> Ein Beispiel dafür ist die sowjetische Gesellschaft der 1930-50er Jahre, in der das Konzept einer Unisex-Gesellschaft ausgerufen wurde, und in der Stalin in seiner Botschaft an das Volk vom 3. Juli 1941 die Anrede „Brüder und Schwestern“ benutzte. Das Weibliche kann zum Subjekt der symbolischen Ordnung werden, insofern es „nicht das Gegenteil von Männlichkeit ist, sondern das, was genau den Gegensatz von Männlichkeit und Weiblichkeit subvertiert“.<sup>34</sup>

Die Frauen der Stalinfilmkunst werden in die symbolische Ordnung wirkungsvoll eingeführt. Entweder sind sie gewöhnliche Mitglieder dieser symbolischen Ordnung, da

die Gesellschaft der stalinistischen Filme als eine utopische geschlechtslose Gesellschaft ohne sexuelle Verhältnisse dargestellt wird, oder die Frauen dienen als Instrument des Großen Anderen bei der Umerziehung/Kastrierung der unzuverlässigen männlichen Subjekte. Die Frauenfiguren der Schauspielerin Elena Kus'mina in den Filmen *Mečta* (Anna) und *Čelovek № 217* (Tanja) sind keine Objekte des männlichen Begehrens. Sie übernehmen die Aufgaben eines sowjetischen Kämpfers im Krieg und zeigen sich sogar widerstandsfähiger und stärker als die Männer. Demgemäß stehen die Frauenfiguren etwas abgesondert von den Männern; die Frauen kann man ja auch nicht im Sinne der symbolischen Ordnung kastrieren. In den obengenannten Filmen überstehen die Frauen alle Probleme und Bedrohungen auf dem Weg zum Sieg des sowjetischen Systems, während die Männer, die ihr Begehren theoretisch auf diese Frauen projizieren könnten, entmachtet oder im wahren Sinne des Wortes vernichtet werden. Ein sehr wichtiger Punkt ist zudem, dass die Frauen im stalinistischen Film eine in dieser symbolischen Ordnung anerkannte Sprache sprechen: Sie sind berechtigt, die herrschenden ideologischen Parolen und Folgerungen zu äußern.

Noch ein Beispiel, in dem das weibliche Objekt durch die Sprache legitimiert wird, die eigentlich als Sprache von Stalin selbst gilt, ist Nataša in *Fall von Berlin*. Die gebildete und intelligente junge Frau ist im gewissen Sinne die Vertreterin Stalins vor dem Volk. Sie ist diejenige, die die Ideen des Kommunismus vorführt – sie ist Lehrerin, Komsomolzin, Autorin von Zeitungsartikeln, Rednerin. Ihr Bewunderer, der Arbeiter Aljoša, bittet Stalin um einen Ratschlag, um Natašas Zuneigung zu gewinnen. Žižek hebt in diesem Film die Rolle Stalins als Schutzengel der Liebenden hervor, was dessen ideologische Position des gutherzigen Gottes bestätigt.<sup>35</sup> Zudem aber erlaubt Stalin einem männlichen Subjekt eine sexuelle Beziehung zu einer seiner ‚Töchter‘ oder Priesterinnen. Dies beweisen Stalins Worte an Aljoša, die er Nataša weitererzählt: „Lieben Sie sie, und dann wird sie Sie lieben. Und falls nicht, schreiben Sie mir bitte darüber...“ Worauf Nataša antwortet: „Aljošen'ka, ich liebe dich so sehr!“, doch ihr Blick währenddessen ist nicht auf den Geliebten gerichtet, sondern über den Horizont hinaus, in ein unklares, mysteriöses Weites. Mit solchen filmischen Verfahren werden Botschaften (messages) symbolisch direkt an Stalin bzw. an den großen Anderen geschickt. Nataša hat sich ihr Objekt des Begehrens eigentlich von Anfang an ausgewählt – es ist Stalin. Es gibt sogar eine Andeutung auf ihr sexuelles Begehren nach Stalin als Nataša ihn am Ende des Films küsst. Hier zeigt sie sich

als ein aktives Subjekt mit einer intimen Beziehung zum phallischen Vater, wobei ihr Bräutigam nur passiv an der Seite stehen und diesen Prozess hilflos betrachten muss. Das ist eine von mehreren Arten der Kastrierung eines männlichen Subjekts: Der Protagonist ist nicht im Stande, selbständig und ohne Unterstützung des Vaters eine Frau zu gewinnen. Und auch wenn er diese mit Erlaubnis des Vaters kriegt, wird er nochmals kastriert – diesmal nämlich von der Frau selbst, da sie ihren libidinösen Trieb durch das Begehren nach dem Vater befriedigt (Abb. 16: Stalin als Vater und zugleich als Objekt des weiblichen Begehrens in *Padenie Berlina*).

Wie bereits besprochen, ist in Tauwetterfilmen der phallische Vater nicht präsent, daher nimmt die symbolische Ordnung eine andere Stelle in der filmischen Diegese ein. Sie wird unterwandert und funktioniert anders. Das heißt aber nicht, dass es keine kastrierende Macht mehr gibt und die Männer die Freiheit kriegen, ihre „libidinal economy“ in höchstem Maße zu befriedigen. Die symbolische Ordnung kann ohne kastrierendes Gesetz des Vaters nicht existieren, deshalb wird das Libidinöse als motivierende und vorantreibende Kraft hervorgehoben. Die Frauen, die seit dem Stalinismus die metaphorische Sprache beherrschen, bringen die imaginäre Ordnung mit sich voran, in der sie faktisch als kastrierende Subjekte dieser Ordnung fungieren.

Einer von diesen Flecken, der der klassischen Lacan'schen symbolischen Ordnung widerspricht und die oben erwähnte feministische These über die Frauen als Subjekte der symbolischen Ordnung bekräftigt, findet man im sowjetischen Kriegsfilm *Das Haus in den sieben Winden* (*Na semi vetrach*, 1962). Hier gibt es eine Hochzeitsszene, in der die Krankenschwester Mus'ka (Lidija Savčenko) einen Kriegsversehrten heiratet. Bevor die beiden in die Szene eintreten, sieht der Zuschauer fröhliche und humorvolle Sequenzen mit singenden Menschen. Als das Hochzeitspaar in Sicht kommt, entsteht plötzlich eine Totenstille im Publikum, wonach Mus'ka eine sehr pathetische und feierliche Rede hält. Ihre formale Rede, die offensichtlich nach den Konventionen stalinistischer Filmkunst gestaltet ist, wirkt jedoch merkwürdig in diesem Tauwetterfilm der 60er Jahre. Die Anamorphose besteht darin, dass sich diese stalinistische Rede aus der glatten Fläche der gezeigten filmischen Realität und Narration hervorhebt („does not fit“, „sticks out“<sup>36</sup>), um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen.

Was kann die Nachahmung des stalinistischen Großen Wortes im Film *Das Haus in den sieben Winden* – der übrigens ein Frauenkriegsfilm ist – bedeuten? Der Fleck veranlasst die Zuschauer zum Interpretieren auf folgende Weise: Eine schöne junge Frau will einen Kriegsversehrten freiwillig heiraten, weil sie elementare weibliche Bedürfnisse hat; im Film ist die Rede von ‚einfachem Frauenglück‘, das Sex, Liebe, Kinder, Mithilfe usw. umfasst. Doch dazwischen wird gezeigt, dass eine große Angst vor dem Realen unter allen Frauen herrscht, nämlich nach dem Krieg alleine zu bleiben, da die Anzahl von ‚normalen‘ Männern gesunken ist.<sup>37</sup> So sind Begehren und Angst die Hauptgründe, warum Mus’ka heiratet. Davon ausgehend sollte Mus’ka eigentlich bei ihrer eigenen Hochzeit ganz glücklich sein, doch das ist sie nicht. Vorher gab es noch einen kleineren Fleck, der von den Zuschauern leicht ignoriert werden konnte. Es handelt sich um die Szene, in der Mus’ka angeblich aus Glück und Freude vor der Hochzeit weint. Nach ihrer stalinistischen Rede, während der sie sich offensichtlich ziemlich unwohl fühlt, wird auch der erste Fleck geklärt: Mus’kas Verhalten ist deshalb so künstlich und verwirrend, weil ihre positiven Emotionen (die in der Regel alle Frauen haben sollen, wenn sie freiwillig ihren Geliebten heiraten) von einer panischen Angst vor dem Realen verdrängt wurden. Das ist die Angst vor der Zukunft mit einem Kriegsversehrten, der beide Hände verloren und ebenfalls einige libidinöse Bedürfnisse hat und eine Mutter für seine zwei Töchter braucht. In dieser Einstellung mit der Hochzeitsrede wird auch der Bräutigam gezeigt: Er sagt überhaupt kein Wort und starrt mit abwesendem Blick auf den Boden. Hier ruft das Reale beim Ehemann nicht nur Angst, sondern auch einen Minderwertigkeitskomplex und ein Schuldgefühl vor Mus’ka hervor (Abb. 17: Der Fleck in der Szene der Hochzeit, *Na semi vetrach*).

Dieser Fleck führt den Zuschauer nicht nur in die Tiefe des Imaginären mit seinen Ängsten vor dem Realen. Er demonstriert zudem, wie die Frau zum Subjekt der symbolischen Ordnung wird: Sie drückt sich mit der ‚männlichen‘ Sprache aus, wobei sie ihre Position und Selbstidentifikation deutlich formuliert. Der Ehemann wurde vom Realen (und vom großen Anderen) kastriert, als er im Krieg verwundet wurde. Im Grunde wird er nochmals von seiner Ehefrau kastriert, als er sie vor Publikum sprechen lässt und selbst aber im Hintergrund schweigend im Auto sitzt.<sup>38</sup>

In *Na semi vetrach* fungiert die Hauptprotagonistin Svetlana auch als ein vollberechtigtes Subjekt der symbolischen Ordnung. Ihr Begehren nach einem Mann motiviert sie zu einer

Reihe von Heldentaten: Sie bleibt im Haus des Geliebten, dem *Haus in den sieben Winden*, um auf ihn zu warten, obwohl sich die Frontlinie dem Haus direkt nähert; sie führt den Befehl der Armeeführung aus, einen Tresor zu bewahren; sie rettet das ganze Gewehrkommando, als sie heimlich aber freiwillig aus der Einkesselung mit einem Paket zu einem Oberoffizier ins Hinterland geht usw.

Das Motiv des Tresors<sup>39</sup> spielt hier eine bedeutende Rolle, da der Tresor – analog zum Lacan'schen „trésor du signifiant“<sup>40</sup> – auf das Anliegen des großen Anderen gerade dadurch so stark verweist, dass sein Inhalt uns ganz unbekannt bleibt. Durch den Mangel an Signifikanten oder – anders gesagt – an Informationen, die uns ermöglicht hätten, den Wert des Tresors einzuschätzen, vergrößert der Tresor seine Wertigkeit in unserer Wahrnehmung zu etwas unvorstellbar Wichtigem. Žižek unterzieht die Figur des kastrierenden Vaters näherer Betrachtung und bemerkt: Die Autorität des Vaters wird nur dann anerkannt, wenn seine bedrohliche Macht virtuell bleibt. Bleibt er ungreifbar und fern, so entsteht der Eindruck herrischer Ruhe als Ausdruck und Beweis seiner unbegrenzten Dominanz. Kommt der Vater jedoch unmittelbar zur Handlung und wendet offenbare Gewalt an, legt er also seine Signifikanz offen, wird dies als ein Zeichen seiner Impotenz wahrgenommen.<sup>41</sup>

Der Tresor in *Na semi vetrach* ist der metaphorische große Andere, dem das geheimnisvolle Parteimitglied Lavrent'ev dient. Lavrent'ev ist das Instrument des großen Anderen und wirkt als „kleiner Tresor“: Er nennt seinen Rang nicht, sagt über sich selbst und über den Tresor nichts. Diese rätselhafte Atmosphäre führt zur Vermutung, dass Lavrent'ev Offizier einer speziellen Abteilung des NKVD ist. Lavrent'ev befiehlt Svetlana, den Tresor zu bewahren, was sie auch zum Instrument des Symbolischen machen sollte. Bemerkenswert ist hier nicht nur die Tatsache, dass Svetlana als Subjekt des Symbolischen sich vom großen Anderen nicht unterdrücken lässt, sondern erst recht, dass sie den Namen des Vaters aus dem Vordergrund verdrängt. Eigentlich ist der Tresor einer der Gründe, warum Svetlana im Haus bleibt – sie muss auf eine Meldung von Lavrent'ev warten. Svetlana wartet auch darauf, doch das ist keinesfalls ihr wahres Ziel. Der Zuschauer vergisst den Tresor sogar im Verlauf des Films: Svetlana begründet ihre Entscheidung im Haus zu bleiben stets damit, dass sie mit ihrem Bräutigam vereinbart hat, sich hier zu treffen. Der Tresor wird begrifflich zum Teil des Realen, da er die Anwesenheit des großen Anderen verkörpert und auf Macht und eventuelle Bestrafung

hindeutet. Doch hier fungiert der Tresor eher als ein Möbelstück, das benutzt wird, um das Fenster vor einem Artillerie-Angriff zu schützen. Es lässt sich also behaupten, dass die Verwahrung des Tresors nur eine zusätzliche Aufgabe ist, die Svetlana bei dieser Gelegenheit einfach – quasi en passant – ausführt. Folgt man dieser Lesart konsequent, dann gerät der große Andere gewissermaßen in die Abhängigkeit von Svetlana und seine Narration wird unterwandert, da er die kausalen Strukturen bei der Motivierung des Sujets in diesem Frauenfilm letztlich nicht vollständig beherrscht.

In der Szene, in der das Haus zum Militärhospital wird, übernimmt Svetlana eine männliche Rolle während eines Luftangriffs. Als die verwundeten Soldaten das Flugzeug hören, kriegen sie panische Angst und versuchen zu fliehen oder sich unter den Betten zu verstecken. Die zuerst verwirrte Svetlana tadelt die Soldaten mit groben Worten und beginnt dann, das Flugzeug vom Fenster aus zu beschimpfen. Letzteres macht sie natürlich aus eigener Angst und Hilflosigkeit, doch in dieser Sequenz positioniert sich Svetlana über den kastrierten, ängstlichen Männern (Abb. 18: Symbolische Kastration der Männer in *Na semi vetrach*).

Ein anderes Beispiel ist der Dialog zwischen Svetlana und Suzdalev (Vjačeslav Tichonov). Suzdalev versucht Svetlana zu verführen (er hat wahrscheinlich ein wahres Liebesgefühl zu ihr), doch lehnt Svetlana sein Angebot ab und kastriert ihn dadurch, dass sie sich ihr eigenes Objekt des Begehrens vorstellt und sich dabei von anderen Männern nicht beeinflussen lässt. Sie beherrscht die ‚männliche‘ metaphorische Sprache und fühlt sich bei diesem Dialog berechtigt, der legendären Aussage Stalins zu widersprechen, nach der „es keine unersetzlichen Menschen gibt“ (незаменимых людей нет). Die Frage von Suzdalev: „Светлана, он по-прежнему единственный, незаменимый?“ beantwortet Svetlana so: „А разве есть заменимые? Вот на войне: один падает, а другой занимает его место. Занимает место, а не заменяет его... Ну разве могут быть еще у кого-нибудь такие же глаза, такие же руки, такой голос!“<sup>42</sup> Durch das Subvertieren der stalinistischen Ideologie positioniert sich Svetlana sogar über dem phallischen Vater. Außerdem bringt sie durch die Benennung der körperlichen Besonderheiten ihres Bräutigams ihr sexuelles Begehren nach ihm zum Ausdruck.

Der Film *Na semi vetrach* stellt ein Modell der verunsicherten patriarchalischen Gesellschaft dar, in der sich die Frauenherrschaft ziemlich weit entwickelt hat. So gibt es

im Militärspital die Hauptärztin, die Chirurgin (Klara Lučko), die ihre Macht über die Verwundeten sprachlich und gestisch eindrucksvoll demonstriert. Natürlich muss diese Macht in einem positiven Sinne verstanden werden: Das Leben der verwundeten Männer liegt in ihren Händen, und sie tut ja alles Mögliche, um sie zu retten – sie kastriert sie also nicht. In ihrem Verhalten gibt es jedoch fast nichts Weibliches – mit Ausnahme vielleicht ihres Aussehens. Diese außergewöhnlich schöne Frau drückt sich ebenfalls mit einer metaphorischen Sprache aus: Während der Operation entfernt sie aus der Wunde eines Soldaten die Metallteile einer Bombe und nennt diese äußerst zynisch „Füllung“ („načinka“) (Abb. 19). Wichtig ist noch das Verhältnis der Chirurgin zur Kamera: Sie ist die einzige im Film, die direkt in die Kamera schaut. Das ist der Fleck, der laut Žižek die gewöhnlichen Subjekt-Objekt-Beziehungen herumdreht: Die Chirurgin wendet sich an die Zuschauer und positioniert sich dadurch als Subjekt, der Zuschauer wird dagegen zum Objekt ihres Betrachtens (Abb. 20).

Andere Frauenfiguren dieses Films sind ebenfalls als selbstgenügsame Subjekte der symbolischen Ordnung dargestellt, in der Männer entmachteten worden und „verstummt“ sind. *Na semi vetrach* ist keine Ausnahme in der Ästhetik der Tauwetterzeit. Dazu zählt auch die bereits beschriebene ‚kleine Hexe‘ aus *Čerez kladbišče*, die Krankenschwester Lena aus *Poslednie zalpy* oder die Mutter aus *U tvoego poroga*.

Die Figur der Mutter im Film *U tvoego poroga* wird als Subjekt in die symbolische Ordnung eingeführt, aber nicht durch ihre Sprache – wie in vorigen Beispielen –, sondern durch ihre Selbstidentifikation als ein aktiver Teil des Symbolischen in einer für die Tauwetterfilmkunst typischen Situation, in der alle männlichen Subjekte vernichtet worden oder entmachteten sind.

Die Hauptfigur des Films *U tvoego poroga* ist eigentlich nicht die Mutter, sondern die Kanone, was gleich am Anfang des Films ausdrücklich angemerkt wird. Die Kanone lässt sich als ein Phallus im Lacan'schen Sinne vorstellen. Sie ist eine Waffe, die zum Attribut der Männlichkeit gehört – die Kanone bewahrt vor dem Realen, und alle männlichen Subjekte dienen dieser Kanone, die sich zu einem Kultobjekt umwandelt. Zunächst führt dies zu einem sprachlosen, passiven Konflikt zwischen der Frau und der Kanone. Die Soldaten nutzen die Frau und ihre Kinder offenbar aus, um die Kanone zu pflegen. Die Probleme der Mutter werden ignoriert und ihre Bitten um Hilfe abgelehnt. Sie wird bis

zu dem Moment aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen, als einer von den ‚Priestern‘ dieses Kanonenkults ermordet wird. Die Szene, in der seine Leiche in ihrem Haus liegt, leitet den Prozess ihrer Initiation ein. Sie übernimmt die Stelle des toten Soldaten mit der Frage an die anderen: „Schafft ihr es, die Kanone zu reparieren?“ Ab diesem Moment ist sie sprachfähig, obwohl für Lacan sprechende Subjekte per definitionem Männer sind, und hat einen unmittelbaren Bezug zum Phallus – der Kanone, d.h. dem Hauptelement der symbolischen Ordnung. Nachdem fast alle im Kommando gefallen sind, bringt sie einem verletzten Offizier die Geschosse, damit die Kanone weiter im Stande bleibt, sie zu beschützen. Analog zur ‚kleinen Hexe‘ mit ihrer Walther<sup>43</sup> und zu Svetlana mit ihrem Tresor erlangt die Mutter aus *U tvoego poroga* den Zugang zum Gegenstand der symbolischen Ordnung, der in der Lacan’schen Theorie als Phallus bezeichnet wird.

Der Unterschied zwischen Frauen im Stalinismus und in der Tauwetterzeit besteht darin, dass die Frau der Stalinzeit kein Element des Imaginären ist, weil es keinen Raum für das Imaginäre gibt. Die ganze filmische Dimension wird vom großen Anderen besetzt: vom Gesetz des Vaters, von der Ideologie, vom Phallozentrismus. Die Frau wird in diese symbolische Ordnung als Instrument des Vaters eingeführt. In der Tauwetterzeit, als der phallische Signifikant Stalin schon tot und die symbolische Ordnung dadurch verunsichert ist, subvertiert das weibliche Imaginäre dieses ehemals phallozentrische System. Sofern die Frauen die metaphorische Sprache nach dem Verfall des stalinistischen Sozialismus beherrschen, erobert das Weibliche zudem die symbolische Ordnung, was die Frauen gleichzeitig zum Subjekt in beiden Ordnungen – in der imaginären und in der symbolischen – macht.

## 2. Der Zielfernrohr-Fleck im Tauwetterfilm

### 2.1. Die Visualisierung des Blicks: Das „symbolische Auge“

Dieses Kapitel verhandelt die Visualisierung des Blicks des Anderen im Kriegsfilm mittels Zielfernrohr-Verfahren und die damit verbundene Objektivierung bzw. Subjektivierung der Hauptfigur. Die Visualisierung des Blicks eines ‚Anderen‘ im Kriegsfilm der Tauwetterzeit geschieht oft mithilfe eines Zielfernrohrs. Aus der Sicht der Psychoanalyse kann dieses komplexe technische Gerät als ein symbolischer Signifikant (ein „Phallus-Signifikant“ laut Lacan<sup>44</sup>, doch in diesem Fall ist es auch angemessen, ihn als symbolisches Auge zu bezeichnen) begriffen werden. Es gehört im Tauwetterfilm zur Waffenausrüstung des Schützen und gewährleistet diesem eine Überlegenheit über den Gegner. Mithilfe des „Blicks durch das Zielfernrohr“ als filmischem Mittel kann man sowohl die Merkmale des Stalinismus während des Krieges offenlegen und analysieren als auch die Wahrnehmung desselben im nationalen und gesellschaftlichen Bewusstsein beschreiben, da das Zielfernrohr dem Zuschauer keine zufälligen Bilder darstellt, sondern stets prinzipiell gut durchdachte Szenen mit einer spezifischen Botschaft. Die Filmemacher benutzen das Zielfernrohr als ein Medium, das immer solche Dinge aufdeckt, die auf den Protagonisten bzw. auf den Zuschauer eine in hohem Maß entsetzende Wirkung ausüben. Szenen mit Zielfernrohr sind in Tauwetterfilmen unmittelbar mit persönlichen Erfahrungen der damaligen Kriegsteilnehmer und Zeitgenossen (sowohl Filmemacher, als auch Schauspieler und Zuschauer) verbunden und spielen eine große Rolle bei der Untersuchung der entsprechenden gesellschaftlichen ‚Symptome‘ der Kriegszeit sowie der Nachkriegszeit, die viel über die Kriegswahrnehmung der Menschen erzählen können. In diesem Kapitel wird das Problem der Interpretation des Zielfernrohrverfahrens in einer Reihe von Tauwetterkriegsfilmen untersucht, wobei es neben der filmtechnischen Erfüllung der Idee des Autors eine psychophiologische Problematik der Reflexion und der Objektivierung des Subjekts zu berücksichtigen gilt. Zentrale Frage des Aufsatzes ist es, zu untersuchen, ob dem Zielfernrohr, obwohl es ein selbstverständliches Detail des Kriegsfilms ist, darüber hinaus eine kritische und sogar subversive Funktion gegenüber der Ideologie zugesprochen werden kann. In welchem Fall und inwieweit kann dieser symbolische Signifikant (Waffe mit Zielfernrohr) gegen den symbolischen großen

Anderen (offizielle Ideologie, politisches System, Hierarchie in der Armee) wirken? Wie wird die symbolische Ordnung dem Imaginären unterworfen, und welche Folgen kann es für den Protagonisten haben? Um diese Fragen zu beantworten, bietet es sich an, Lacans Theorie von der Rolle des Blicks in der Subjekt-Objekt-Beziehung heranzuziehen sowie teilweise den Anschluss an die hegelianische Analyse von Herrschaft und Knechtschaft zu suchen, also die Analyse der Machtverhältnisse zwischen zwei Personen. Beide Ansätze lassen sich für die Modellierung des Zielfernrohr-Verfahrens im Film sowie für die Erklärung seiner Funktionen und Mechanismen fruchtbar machen.

Die Waffe ist ein übliches Attribut der dominanten Männlichkeit in allen Kriegsfilmern, auch in den stalinistischen, in denen sich selbst eine Frau im symbolischen Sinne zum ‚Mann‘ wandelt, sobald sie eine Waffe in die Hand nimmt (z.B. in den Filmen *Ona zaščiščaet rodinu*, *Zoja*). Interessant ist die Tatsache, dass der Blick durch's Zielfernrohr als Filmverfahren erst in den Tauwetterfilmen zu Beginn der 60er Jahre auftaucht. In der militärischen Ausrüstung des stalinistischen Helden fehlt das Zielfernrohr hingegen noch.<sup>45</sup> Dafür gibt es eine filmästhetische Erklärung: In der Ästhetik des Sozialismus spielt die Kamera die Rolle eines unabhängigen Zeugen, der die aufgenommene Wirklichkeit als dokumentierte Faktenkette chronologisch und linear darstellt – vor allem im Kriegsfilm. Das Zielfernrohr bietet die subjektivierte Perspektive eines Charakters und verursacht somit den Bruch des Prinzips der ‚objektiven‘ Kamera und der linearen Narration des Sujets. Anders gesagt: Durch die Verschmelzung mit der Sicht des Protagonisten wird die Neutralität der Kamera unterminiert.

Allerdings ist dies eine rein ästhetische und theoretische Erklärung, die aber die Frage nach dem „Warum muss der Sozialismus so funktionieren?“ nicht vollständig beantwortet. Der stalinistische Film, vor allem das sogenannte Dokumentardrama, benutzt kein Zielfernrohr (und überhaupt keine subjektivierte Kamera), weil bei diesem Verfahren neben den ideologisch ‚richtigen‘ Funktionen einige unerwünschte ‚Nebenwirkungen‘ vorkommen. Stellen wir uns vor, was das Zielfernrohr im Kriegsfilm der 40er Jahre uns theoretisch hätte präsentieren können: Natürlich sollte es den Gegner zeigen, den der Held vernichten oder vertreiben muss. Diese Situation kann praktisch nur in drei Hauptvariationen vorkommen:

1. Der Gegner wird während einer Gräueltat beobachtet und weiß nicht, dass er beobachtet wird. Ideologisch wäre dies zulässig, doch verlangt es eine emotionale Reaktion des Beobachters (Trauer, Angst, Wut), die der ideologischen Kontrolle schwerlich unterworfen werden kann.
2. Der Gegner weiß, dass er beobachtet wird, und blickt zurück. Diese Angleichung des sowjetischen Helden an den Feind und der schockierende Effekt dieses Prozesses, dessen Folgen auf den ersten Blick unvorhersehbar sind, passen ebenso wenig in den Rahmen der symbolischen Ordnung.
3. Der Gegner wird heimlich dabei beobachtet, wie er kein Verbrechen begeht bzw. keine Militäraufgaben ausübt – also nichts Bedrohliches macht. Es entsteht die große Gefahr, dass die menschlichen Züge des Feindes offenbart werden. Dies ist mit der Ideologie freilich unvereinbar.

Die Umstände, unter denen der Prozess der Betrachtung entsteht, und die Reflexion des Subjekts über das Gesehene charakterisieren eine außergewöhnliche Situation, in der die Rolle des großen Anderen subvertiert ist. Der große Andere verliert die unbegrenzte Kontrolle über das Subjekt in dem Moment, als der unmittelbare visuelle Kontakt mit dem Gegner beim Subjekt eine spontane und unaufhaltsame Reaktion hervorruft. Der Grund dafür ist es, dass man den emotionalen Charakter dieser Reaktion des Subjekts nicht antizipieren und nicht kontrollieren kann (wird es Angst, Wut oder Mitleid sein?). Demgemäß können wir behaupten, dass das Zielfernrohr ein symbolischer Signifikant (Phallus-Signifikant) der Macht und der Überlegenheit ist. Dank eines bestimmten Wissens, das das Zielfernrohr bietet, wird der Protagonist zu einem berechtigten Subjekt sowohl der symbolischen Ordnung als auch des Imaginären.<sup>46</sup> Ein solches Subjekt ist vor allem zur Reflexion und zur Selbstidentifikation ohne den ‚Vater‘ fähig, es bildet sein Ich im Prozess des Zusammenwirkens mit dem Objekt der Betrachtung aus, weil das Zielfernrohr ihm die Möglichkeit gibt, vom großen Anderen nicht kontrolliert zu werden. In allen Fällen lässt das Visier den Protagonisten (und uns als Zuschauer) mehr sehen, als es für ihn vorgesehen bzw. ‚erlaubt‘ ist. Mit anderen Worten verleiht dieses technische Gerät dem Subjekt einige Eigenschaften des großen Anderen: Das Subjekt erlangt eine gewisse Überlegenheit durch die Möglichkeit ins Reale hineinzublicken – auf die Seite des Anderen, des Gegners. Das Reale kann somit direkt mittels des Imaginären

wahrgenommen werden und nicht durch die ideologischen und propagandistischen Appelle der symbolischen Ordnung.

Die Gegenstände im Zielfernrohr existieren nicht in dem Zustand, in dem wir sie sehen, und sie gehören nicht der symbolischen Ordnung an, also nicht zur Realität, weil die Dinge, die uns in der ‚Wirklichkeit‘ umkreisen, im Lacan’schen Sinne die Bausteine sind, die eine fiktive symbolische Welt konstituieren.<sup>47</sup> Das Bild im Zielfernrohr ist *per definitionem* eine Anamorphose, denn ohne diese Optik löst sich das Objekt der Betrachtung in der allgemeinen Landschaft auf und bleibt unspezifisch. Das Bild im Zielfernrohr ist nur die Repräsentation eines Teils der Realität, ein Detail, das aus dem Kontext der Realität herausgerissen, vergrößert und durch das Loch des Fernglases sichtbar gemacht wird. Es lässt sich schwerlich durch Sprache beschreiben: Wenn zwei Menschen im Schützengraben sitzen und einer der beiden etwas mit dem Fernglas beobachtet, wird der Zweite eher sagen „Lass‘ mich sehen!“ als „Beschreib‘ mir, was du siehst“. Das Objekt lässt sich ja auch nicht direkt beeinflussen, weil es einfach zu weit entfernt ist; es bleibt im gewissen Sinne nur visuell und ‚nicht-materiell‘ – es befindet sich außerhalb der symbolischen Fiktion. Die Regeln des großen Anderen wirken im Visier nicht, er bleibt ‚da draußen‘, weil das Zielfernrohr die ‚Wirklichkeit‘ praktisch auf ein zweiseitiges System aus Subjekt und Objekt reduziert. Also lässt sich das Objekt weder symbolisieren noch durch die Sprache formalisieren – es ist ‚real‘. In der folgenden Filmanalyse werden das Verfahren des Zielfernrohrs sowie die von ihm gezeigten Objekte näher betrachtet. Diese Untersuchung führt zu der Schlussfolgerung, dass sich das offengelegte Reale in mehrere Kategorien einteilen lässt und sich aufgrund unterschiedlicher Motivation im Film erweist. In dieser Arbeit werden als Beispiele drei Typen des Realen expliziert.

## **2.2. Typ I: Der unheimliche Dritte aus dem aggressiven, bedrohlichen Realen**

In der klassischen Ästhetik des Kriegsfilms sieht man im Zielfernrohr immer genau das, wovor man die größte Angst hat. Das Zielfernrohr erzeugt in der Diegese des Sujets einen Riss, der dem Subjekt bzw. dem Zuschauer – also uns – Gelegenheit bietet, ins Reale

hineinzublicken. Dieses verdrängte (u.a. nur mit entsprechender Technik sichtbare) Reale zeigt sich in Form gesellschaftlicher Symptome,<sup>48</sup> die in der Tauwetterzeit von Film zu Film unterschiedlich und vielfältig sein können, und es doch genau dadurch ermöglichen, ein Gesamtbild des Verhältnisses zwischen Subjekt und stalinistischem totalitären System sowie dem Krieg in der Kriegs- und Nachkriegszeit zu gestalten. Die Analyse des Zielfernrohrverfahrens und des jeweils damit offengelegten Symptoms in einer Reihe von Kriegsfilmen kann für eine umfassende Charakteristik der Kriegswahrnehmung sowohl der Filmemacher als auch der gesamten Gesellschaft sehr wertvoll sein. Außerdem hilft die Symptomanalyse ideologiekritische Argumente zu finden und somit die Kausalität des Films zu erklären. In Žižek'scher Terminologie gefasst, zeigt das Loch des Zielfernrohrs den jeweiligen „Schmutz“, den das totalitäre System des Stalinismus sehr gut zu verstecken vermag, und der in den Tauwetterfilmen die „Risse“ füllt, um sich dort in voller Nacktheit zu präsentieren.

Der ungeheure erschreckende Effekt des Blicks eines Anderen äußert sich laut Žižek in der Frage „Che vuoi?“ – „Was willst Du?“, die der Protagonist panisch dem Anderen stellt, wenn er bemerkt, dass er von diesem ebenfalls beobachtet wird. Der Horror der Situation im Kriegsfilm ergibt sich dadurch, dass diese Frage keinen Bestand hat oder, präziser formuliert, nicht lange aktuell bleibt. Man kann den Wunsch des Anderen leicht erraten, weil es dem eigenen Wunsch des Protagonisten voll entspricht – es ist das Töten ohne Alternative. Betrachten wir die Szene mit dem Zielfernrohr in *U tvoego poroga* näher. Die Glasscheibe ist zerbrochen, also ist die einzige Grenze zum Realen praktisch abgeschafft, und man muss den Panzer direkt durch den Kanonenlauf suchen. Die filmischen Verfahren vermitteln uns den ganzen Naturalismus dieser Szene, in der der Panzer im Zielfernrohr quasi direkt auf den Protagonisten (sprich auf den Zuschauer) schießt, und die Glasscheibe mit Krach bricht, so dass sich die Darstellung plötzlich verzerrt. Als Nächstes folgt die ungeschützte Betrachtung des Panzers durch den Kanonenlauf, wobei man feststellt, dass der Panzer sich dem Protagonisten immer schneller nähert, man weiß aber nicht, wann er die richtige Distanz erreicht, um endlich einen gut gezielten Schuss abzugeben, der mit großer Wahrscheinlichkeit für den sowjetischen Feldwebel an der Kanone tödlich enden wird. (Abb. 1, 2, 3)

Wenn die Kanone als symbolischer Phallus betrachtet wird – eine klassische psychoanalytische Bezeichnung für die Waffe als Attribut, das dem Subjekt Macht und

Stärke gibt, den Anderen physisch zu entmachten (kastrieren bzw. vernichten), dann ist das Zielfernrohr analog gesehen ein Auge des Symbolischen, wodurch man die Elemente des Realen beobachten kann. Es ist dann praktisch die Macht des Wissens, das man wahrnehmen und reflektieren muss. Der symbolische Vater verleiht dem Subjekt dadurch einige seiner übermenschlichen Fähigkeiten, was im Kino der 40er Jahre ausgeschlossen war. Im gewissen Sinne ist das Zielfernrohr der verbotenen Frucht vom biblischen Baum der Erkenntnis vergleichbar, da die mit seiner Hilfe gewonnene Erkenntnis die Macht des großen Anderen als solchem unterminiert und in Frage stellt.

Die Motivation dieses Verfahrens ist es zu erreichen, dass der Zuschauer sich mit dem Feldwebel möglichst voll identifiziert und dessen Ängste vorm Tod wahrnimmt. Diese Spannung wird durch die Parallelmontage „Kanone mit Feldwebel – Panzer im Zielfernrohr“ verstärkt (die Wendung „Kanone mit Feldwebel“ steht bewusst in dieser Wortfolge und nicht umgekehrt, weil die Kanone laut dem Sujet des Films die Hauptfigur ist, wie ein Voice Over am Anfang des Films festlegt). Psychoanalytisch aufgefasst ist dies genau der Moment des Opferaktes im Namen des großen Anderen.

Hat sich der Zuschauer erst einmal mehr oder weniger an das soeben beschriebene Verfahren gewöhnt, sich mit dem Soldaten zu identifizieren, kommt folgendes Verfahren zum Einsatz, das dieser Motivation nicht entspricht und sogar den Prozess des Rezipierens verdirbt: Es geht um den Moment, in dem die subjektivierte Kamera, die vorher den Panzer im Kanonenverlauf zeigte, plötzlich den Feldwebel, mit dem sie sich ja gerade subjektiviert hatte, ebenso als beobachtetes Ziel im Kanonenlauf darstellt (Abb. 3). Warum distanziert sich die Kamera so abrupt vom menschlichen Blick?

Hier befasst sich der Zuschauer mit einem filmischen Fleck, der die ganze Situation, die an sich schon dank der Montage sehr angespannt ist, in eine unnatürliche, unheimliche („uncanny“) Gestalt verwandelt. Die Parallelmontage „Handeln des Feldwebels – Handeln des Panzers“ erhält plötzlich ein unlogisches und seltsames „phallisches Element“<sup>49</sup> genau in dem Moment, in dem wir den Feldwebel, mit dem wir uns bereits identifiziert hatten, im Kanonenlauf erkennen, als ob wir direkt in den Lauf hineinschauten (Abb. 3). Die Anamorphose besteht darin, dass hier ein Blick von jemand anderem aus einer unheimlichen, ungewöhnlichen Perspektive Bestand hat, darüber hinaus ist es der unheimliche Blick des Anderen auf uns selbst: Es gibt noch einen Dritten hier, der die

ganze Zeit das tatsächliche Subjekt war, das UNS beobachtete. Dies ist der Punkt, an dem die lineare diegetische Narration der Parallelmontage zusammenbricht und die tiefe libidinöse Angst des „Jemand-beobachtet-mich“-Motivs im Zuschauer geweckt wird. Dieses unheimliche phallische Element, das in die Montage logisch nicht hineinpasst, lässt sich vielfältig interpretieren, doch das Wichtigste nimmt man intuitiv wahr – es ist eine Botschaft aus dem Realen, die nichts Gutes verheißen kann.

Kehren wir zu der Frage zurück, warum die Kanone als Hauptfigur festgelegt ist. Das ist ein prinzipiell wichtiger Punkt, weil es für den Zuschauer logisch wäre zu behaupten, dass der Hauptprotagonist die Frau des Hauses (die Mutter) oder jemand vom Militär ist. Doch muss sich der Zuschauer umorientieren und die Mutter faktisch ignorieren, genauso wie es die Soldaten machen, wenn sie der Kanone ‚dienen‘. Wenn wir uns nur auf die Waffe und deren Ziel, die deutsche Armee, fokussieren, sind wir genauso daran gehindert zu erfahren, was hinter der Kanone – also mit der Mutter und ihrer Familie – passiert. Das Schicksal der Menschen ist mit dem Wort ‚Pflicht‘ definierbar und zeigt sich als eine zweitrangige Linie des Sujets. Im Vordergrund steht, laut der Stimme aus dem Off, ‚die Geschichte einer einzigen Kanone‘, deren symptomatische Rolle die Perversität der Pflichterfüllung im Zustand der Todesangst entlarvt.

Die kaltblütige Selbstaufopferung des sowjetischen Volkes in der Kriegssituation geschieht unter dem Zwang „der objektiven Logik der Geschichte“ (die im Marxismus-Leninismus als große Andere entsteht<sup>50</sup>). Das Subjekt folgt also der von der Ideologie oktroyierten Überzeugung, dass es keine Alternative gibt, außer rücksichtslosem Hinsteuern auf das Ziel, wobei das Überleben eher die Ausnahme als die Regel ist (wie im paradigmatischen Lied der Kriegszeit „Steh auf, du Riesenland, // Steh auf zur Schlacht bis zum Tode<sup>51</sup>). Es muss so sein, damit die Geschichte ‚richtig‘ funktioniert. Alle Charaktere in *U tvoego poroga* – sowohl positive als auch negative – sterben, sie sind für die Geschichte alle gleich. Allerdings dürfen die Protagonisten eines ‚humanen‘ Todes sterben, im Unterschied zu den Feiglingen, die, wie Tiere, ohne Würde fallen.<sup>52</sup> Es geht hier überhaupt nicht um Heldentod oder Ehre und Gedächtnis an die Gefallenen nach dem Krieg. Es geht praktisch um die Wahl, die die sowjetische Geschichte ihrem Volk bieten kann: Entweder stirbst du würdelos als Verräter, oder du fällst im Einsatz, was als normal gilt.

Das Schicksal der Mutter und des letzten Artilleristen bleibt unbekannt, ihr Tod wird aber ebenfalls angedeutet. Das letzte Wort des Feldwebels ist die fast entmutigte Bitte „Ladung!“ (oder „Munition!“), die, wie es sich herausstellt, an niemanden adressiert sein kann, da alle gefallen sind. Dieses in den Kanonenlauf ausgesprochene Wort „Ladung!“ ist nichts anderes als das Lacan'sche „Che vuoi?“, womit das Opfer seiner Bereitschaft zur Selbstopferung teilweise widerspricht. Die letzten Worte des Feldwebels klingen nicht nur hoffnungslos und verzweifelt, sondern zudem noch ängstlich und überrascht. Diese plötzlich erzeugte Bestürzung und Verwirrung beweisen (hier rekurriert Žižek auf Jean-Paul Sartres Überlegungen über die Macht des Blickes) die Anwesenheit des Anderen, dem sich das Subjekt unterwirft.<sup>53</sup> Durch diese Bestürzung definiert sich das Subjekt eigentlich nicht mehr als Subjekt, sondern macht sich selbst zum Objekt dadurch, dass es jetzt den Anderen zum Subjekt erhebt. Unmittelbar vor dem Tod – in Todesangst – klingt das bittende „Ladung!“ wie ein Vorwurf an den großen Anderen: „Was willst Du noch von mir? Du hast mir doch schon alles genommen“. In seinem Buch *Grimassen des Realen* weist Žižek darauf hin, dass der große Andere schon von Anfang an im symbolischen Sinne tot ist. Nur darf er das nicht erfahren, sonst verliert das Subjekt seine Unterstützung, die ihm so wichtig ist. Damit der ‚Vater‘ nicht von seiner eigenen Machtlosigkeit erfährt, muss das Subjekt die ganze Schuld auf sich nehmen und sich selbst opfern. Es ist eine Großtat im Namen des ‚Vaters‘, die dessen Existenz bestätigt. Žižek argumentiert für die Notwendigkeit der Selbstopferung wie folgt:

*Lacan bezieht das Opfer auf das Begehren des Anderen, auf das enigmatische „Che vuoi?“, d.h. „Was ist es, was der Andere von mir will?“. In seiner grundlegendsten Form ist das Opfer das „Geschenk der Aussöhnung“ mit dem Anderen, dazu bestimmt, sein Begehren zu befriedigen. Das Opfer verbirgt den Abgrund des Begehrens des Anderen; präziser, es verbirgt den Mangel am Anderen, seine Inkonsistenz und „Inexistenz“, die in diesem Begehren durchsickert. Das Opfer bildet die Garantie dafür, dass „der Andere existiert“, dass es einen anderen gibt, der durch das Opfer besänftigt werden kann.<sup>54</sup>*

Alle Figuren im Film sind dem Todestrieb verfallen: Sie unternehmen ganz unlogische, sogar absurde Versuche, eine Heldentat zu begehen, die aber wegen ihrer Unvernunft zum Tod führen. Nicht, dass die Menschen den Tod absichtlich suchten – es geht gar nicht um den Selbstmord oder Selbstopferung im gewöhnlichen Sinne. Was dem Zuschauer

merkwürdig und unplausibel erscheint, ist das Gefühl, dass die Charaktere den Tod nicht unbedingt vermeiden wollen, sondern diesen selbst durch ihre unangemessene bzw. überzogene, pathetische Handlung provozieren. Dies kann dadurch erklärt werden, dass Regisseur Ordynskij die sozrealistische Ästhetik nachahmen wollte, was aber unter den neuen Bedingungen der Tauwetterzeit nicht wirklich funktionierte und sogar einen gegensätzlichen Effekt auslöste. Erik M. Vogt bezeichnet in seinem Buch „Slavoj Zizek und die Gegenwartsphilosophie“, in dem er die Psychoanalyse durch das Prisma verschiedener philosophischer Theorien betrachtet, den Todestrieb als „Exzess an Negativität“. Der Charakter ist vom Todestrieb besessen, weil er darin – bewusst oder unbewusst – eine letzte Chance sieht, die Dinge in Ordnung zu bringen, wenn etwas schief läuft. Vogt schreibt:

*Des Weiteren muss der Todestrieb auf die grundlegende Inkonsistenz der symbolischen Ordnung bezogen werden: Denn die Psychoanalyse gibt uns die Möglichkeit, den Todestrieb als eine Art von inhärenter Bedingung der symbolischen Ordnung zu begreifen.<sup>55</sup>*

Der Todestrieb wird also zum gesellschaftlichen Symptom des sowjetischen Systems, das sich vor allem in der Filmkunst widerspiegelt. Seit der Vorkriegszeit wird dieses Symptom massiv kultiviert, vor allem in den Kriegsfilmern, in denen dieser Todestrieb als Akt der Selbstopferung heroisiert wird. Daraus erwächst dann der stalinistische Mythos von der Großtat Aleksandr Matrosovs sowie der so genannten „Panfilovs 28“. Die Kriegsfilmern der Tauwetterzeit weichen von der Idee der freiwilligen Selbstaufopferung im Namen der Ideologie oder des großen Anderen kategorisch ab. Diese neue Art des Todestrieb, der sich bei den Filmcharakteren Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre zeigt, trägt ein explizites Indiz der Verzweiflung. Eines der Leitmotive der Leutnants-Prosa ist z.B. das Thema des Wartens unmittelbar in der Zeit vor dem Angriff, wobei sich der Gedanke wiederholt, dass die Erwartung viel quälender und schlimmer ist als die Schlacht selbst. Solcher Todestrieb tendiert eher zum symbolischen Akt – der Lacan'schen „Absetzung des Subjekts“<sup>56</sup> – also dem symbolischen Selbstmord oder der Selbstaufopferung, wodurch sich das Subjekt die Befreiung von der symbolischen Ordnung erhofft. Das Subjekt möchte nicht mehr das Einzelteil des symbolischen Mechanismus mit seinen großen Zielen und Ideen sein: Der Protagonist strebt nach Passivität und Stillstand, mit anderen Worten, nach dem Stand eines unlebendigen

Wesens (und nicht nach dem Tod direkt, weil dieser Todestrieb im großen Maße unbewusst ist).

Wir sehen aber nicht, ob die Kanone ihr Ziel erreicht hat oder nicht, es bleibt unbekannt, wird höchstens angedeutet. Die Kamera betont mit einer hingezogenen Kamerafahrt die Länge der schießenden Kanone, nimmt unmittelbar den Moment des Schusses auf, doch die nächste Sequenz zeigt nicht den explodierenden deutschen Panzer, sondern die angreifenden sowjetischen Truppen und Panzer mit pathetischer Musik als Soundtrack. Das Bild des explodierenden Panzers ist weggelassen, um den Zuschauer zu einem kognitiven Prozess zu animieren. Der Zuschauer rekonstruiert automatisch und unbewusst die Szene, in der die Kanone ihr Ziel vernichtet. Dies ist von großer praktischer Bedeutung, weil jeder Akt der Gewalt (sowie ein sexueller Akt<sup>57</sup>), den wir uns in unserer Fantasie vorstellen, immer übertrieben ist und mehr emotionale Wirkung auf unser Unbewusstes ausübt als jede detaillierte Aufnahme eines solchen Akts. Hätte diese Szene die Vernichtung direkt gezeigt, wäre die Rolle der Kanone (sprich der symbolischen Ordnung) im Sieg auf die Größenordnung eines Panzers reduziert worden. Ohne die explizite bildliche Darstellung behält sie jene unbegrenzte Macht, die der sowjetischen Armee die verheerende Kraft einer Lawine verleiht. Filmtechnisch gesehen nimmt der Schuss aus der Kanone direkten Bezug nicht auf einen einzelnen deutschen Panzer, sondern auf die ganze Entwicklung des Krieges.

### **2.3. Masochismus – Knechtschaft – Todestrieb**

Das gesellschaftliche Symptom, das diesem Film innewohnt, ist der Todestrieb des Sowjetmenschen und die Perversion des Systems, in dem das Menschenleben gegenüber der Ideologie entwertet ist. Der Blick des unheimlichen Anderen im Kanonenlauf präsentiert den ‚realen‘ Kontakt mit der symbolischen Ordnung, in dem der phallische Signifikant mit dem bedrohlichen Realen verschmilzt. Um dies präziser zu formulieren: Der große Andere formt das Bedrohliche für seine Subjekte. Dies überschneidet sich mit dem hegelianischen Konzept von Herr- und Knechtschaft, in dem der Blick eine bedeutende Funktion bei der Rollenverteilung zwischen Subjekt und Objekt bzw. Herrn und Knecht ausübt. Der Regisseur Vasilij Ordynskij hat offensichtlich unbewusst

dargestellt, wie sich die bürgerliche Treue der Sowjetmenschen in der Stalinästhetik in eine Knechtsseligkeit verwandelte. Igor' Smirnov schreibt vom „Masochismus des stalinistischen Helden“<sup>58</sup>, der das Subjekt und dessen Selbstopferung bzw. Selbstvernichtung bezeichnet, dies entspricht im Žižek'schen Paradigma dem so genannten Todestrieb. Smirnovs These vom Masochismus verbindet sich an einigen Punkten mit der Denkweise Hegels, auf die Žižek bei seiner Analyse ebenfalls zurückkommt.

Die banale Wahrheit des Films ist, dass alle Gefallenen auf sehr ‚alltägliche‘ Weise gestorben sind. Dass der Tod als alltägliche Tatsache und als ein ‚Muss‘ akzeptiert wird. Dass das Selbstopfer ohne Enthusiasmus, doch mit Fatalismus erbracht wird. Als ‚Muss‘ gilt, bei der Ausübung des Befehls zu fallen. Ein Problem ist aber, dass die Heimat dafür nichts bietet und nichts verspricht. Das ist der wichtigste Unterschied zum stalinistischen Sozrealismus, in dem die Ideologie eine glückerfüllte persönliche Zukunft im Kommunismus für jeden prophezeit. Im Grunde illustriert dieser Film Žižeks These von der Nutzlosigkeit des Opfers im Namen des ‚Vaters‘ in Bezug auf das Subjekt selbst. In seinen *Grimassen des Realen* schreibt Žižek Folgendes:

*Der [große] Andere besitzt selbst nicht das, was dem Subjekt fehlt, und kein Opfer kann seinen Mangel kompensieren. Nun können wir auch sehen, wie fremd Lacan jede Glorifizierung des „großen Anderen“, der strukturalen Ordnung ist, die „die Fäden zieht“ und die Selbsterfahrung des Subjekts regelt. [...] Die größte Illusion besteht genau in diesem Vertrauen in die Konsistenz des „großen Anderen“. Der „große Andere“ existiert nicht, wie Lacan sagt: Er ist nur eine vom Subjekt gemachte Voraussetzung – die Unterstellung einer immateriellen, idealen Ordnung, d.h. eines anderen Schauplatzes, der den letzten Sinn und die Konsistenz der Erfahrung des Subjekts garantiert.<sup>59</sup>*

Was Žižek ‚Krise der Demokratie‘ nennt, ist die Situation, in der die parlamentarische Demokratie ihre Bürger zu einer passiven Masse macht, weil die sich daran gewöhnen, die Macht und die Verantwortung während der Wahl an die Elite zu übergeben. Wenn die Elite versagt, sind die Menschen zu selbständigen Entscheidungen nicht fähig und haben Angst vor der Verantwortung für das eigene politische Handeln. Sie werden passiv. In diesem Film ist das Problem anders – die sowjetischen Menschen sind ideologisch aktiv, aber es ist eine inerte, mechanische Aktivität, bei der sie nicht selbständig handeln und

psychologisch keine Verantwortung übernehmen können. Dieser Mechanismus ist so massiv, dass es für die ‚Einzelteile‘ (einzelne Menschen) unmöglich ist, die Bewegung zu stoppen oder sogar die Geschwindigkeit zu vermindern. Deshalb suchen die Subjekte sich mit einigen phantomartigen Fäden an den ‚Vater‘, der faktisch schon ‚tot‘ ist, zu koppeln. Durch diese Selbsttäuschung, dass sie ihm dienen, überzeugen sie sich von seiner Existenz. Als Folge übergeben sie ihm auch die Verantwortung. Das harte stalinistische System hat sie unflexibel und starr gemacht. Aus diesem Grund sagt der Fahrer der Mutter auf deren Bitte, die Familie zu evakuieren, kategorisch ab, obwohl er diese Möglichkeit eventuell hätte. Seine Begründung klingt wie eine naive, auswendig gelernte Regel: „Das Auto kann die Kanone nicht verlassen“. Dies ist ein hervorragendes Beispiel für das Argument, dass die Armee in erster Linie nicht die Zivilisten verteidigte, sondern die eigene Führung – ihren symbolischen ‚Vater‘, der in Moskau sitzt. Die Soldaten dienen also nicht unbedingt dem Volk, sondern sie erfüllen buchstäblich den ‚väterlichen‘ Befehl „Nicht einen Schritt zurück!“<sup>60</sup>.

Žižek sieht die essentielle Kraft eines Films im Aufbau verschiedener Hindernisse für erfolgreiche sexuelle Beziehungen der Protagonisten.<sup>61</sup> Vasilij Ordynskij präsentiert die vollendete krankhafte Missbildung der ganzen Situation und des Kriegs als solchem, die genau darin besteht, dass das Subjekt seinen sexuellen Trieb ganz freiwillig durch die Ideologie ersetzt. Die sowjetischen Soldaten regredieren bis zur imaginären Impotenz und finden sich selbst ausschließlich im Prozess der Beobachtung des Anderen (der Nazis, die sie so begehren) – im Prinzip ein vergeblicher Prozess, da sie ständig den deutschen Angriff abspielen, diese Begegnung findet aber stets nicht statt. Doch genau in dem Moment, wenn sie sich beim Schneeballschlacht-Spiel als Kinder identifizieren (sprich: das Imaginäre besiegt die symbolische Kastration), erscheinen die ersten deutschen Panzer und erwischen die Truppe zur denkbar schlechten Zeit. Durch den Glauben an die ‚heiligen Bedürfnisse‘ der Kanone befreien sich die Soldaten von der Verantwortung gegenüber den Zivilisten. Das ist der Konflikt, den Hitchcock laut Žižek ständig hat – den Konflikt des Blicks (Beobachtung) mit der Kombination „Kraft/Impotenz“. Weil die russischen Soldaten ihrer Dienstpflicht an der Kanone nicht entfliehen können, werden sie impotent (– was dem Indiz des Masochisten bei Smirnov zugleich entspricht). In diesem Fall generiert die Beobachtung des Objekts – und dieses

Objekt sind hier die Nazis – ein voyeuristisches Vergnügen, das eigentlich sehr erwünscht und erwartet ist.

Die Soldaten haben kein Begehren nach den Frauen im Haus, jeglicher intime Kontakt mit Frauen wird abgelehnt. Sie sind unfähig, sich vor der hübschen Tochter der Hausfrau zu artikulieren. Außerdem werden die beiden Frauen im eigenen Haus von den Soldaten unabsichtlich fast erschossen, ihnen droht also streng genommen zunächst mehr Gefahr von den eigenen Truppen als von den Nazis. Obwohl es nicht um sexuelle Beziehungen geht, präsentiert der Film die Perversität der Situation, die genau darin besteht, dass die männlichen Subjekte von der Kanone kastriert worden sind und einen fanatischen Kult um eine Waffe entwickelt haben. Die Kanone ist personifiziert und wird über das menschliche Leben erhoben; genauso wie Moskau im Lied<sup>62</sup> personifiziert und als lebendiger Organismus dargestellt wird. Dies zeigen die Szenen der Ankunft der ‚frischen‘ Armeetruppen in Moskau, die – wie Blut in den Adern – mit Zügen, U-Bahnen und in gut geordneten Kolonnen die Stadt füllen. Moskau erscheint im Film nämlich als Phantasma<sup>63</sup>, d.h. als ein erhabenes, nicht materielles, heiliges Ziel, im Prinzip das *Objekt klein a* für alle Kämpfer der Schlacht um Moskau. Sie wollen es vor dem Feind retten, sie kämpfen im Namen Moskaus, doch bleibt es nur eine imaginäre Gestalt, ein Phantom, das sogar in dem Moment unsichtbar bleibt, als die Menschen ganz Moskau durchqueren. Dieses sakrale Objekt des patriotischen Begehrens gilt als Abwehrmechanismus gegen die Todesangst und ist faktisch eine alternative Erscheinungsform des großen Anderen. In diesem Fall entspricht die Gestalt Moskaus der Žižek’schen Beschreibung eines phantomartigen Objekts, das die symbolische, kastrierende Funktion ausübt. Dazu schreibt Žižek:

*Das phantomartige Objekt, das ein „normales“ sexuelles Verhältnis blockiert, ist daher eine Vaterfigur, jedoch kein Vater, der bereits in seinem Namen aufgehoben ist (der tote, symbolische Vater), sondern ein Vater, der noch lebt [...]. In Gestalt des phantomartigen „lebenden Toten“ – jenem Spuk, der ein „normales“ Geschlechtsverhältnis blockiert – zeigt sich jedoch die Kernseite des Namens-des-Vaters, und zwar der „Analvater“, der tatsächlich genießt.<sup>64</sup>*

Als „Analvater“ bezeichnet Žižek eine phantasmatische bzw. transzendente Figur, „den kleinen, obszönen Mann, der die anschaulichste Verkörperung des Phänomens des Unheimlichen ist. Er ist ein Doppeltgänger des Subjekts, der es wie ein Schatten begleitet

und einen bestimmten Überschuss, das, was ‚im Subjekt mehr ist als das Subjekt‘, verkörpert; dieser Überschuss repräsentiert den Teil in ihm, auf den das Subjekt verzichtet, den es opfern, ja töten muss, um ein Leben als ‚normales‘ Mitglied der Gemeinschaft beginnen zu können“.<sup>65</sup> Mit anderen Worten – Analvater ist genau derjenige ‚unheimliche Dritte‘, der das Subjekt verfolgt und diejenige Fähigkeit zu sexuellen Beziehungen besitzt, die dem Subjekt fehlt<sup>66</sup>. Das Paradox des Films *U tvoego poroga* besteht darin, dass dieser unheimliche Dritte sich zugleich als großer Anderer – phantasmatische Figur Moskaus – interpretieren ließe, weil Moskau nämlich das einzige ‚Wesen‘ im Film ist, das am Ende wirklich *genießt*. Unter Moskaus ‚Genießen‘ versteht man hier den symbolischen Triumph des großen Anderen am Ende des Films, an dem wir die befreite, wieder ‚lebendige‘ Hauptstadt mit Menschen und Autos auf den Straßen sehen.

Diese These von der Verschmelzung des Analvaters und des symbolischen Vaters widerspricht der Žižek’schen Denkweise, laut der es sich um zwei verschiedene Entitäten der symbolischen Ordnung handelt, wobei der erste Vater *genießt* und der zweite symbolisch *tot* ist. Doch wenn man diese Verschmelzung akzeptiert, kann man die Tatsache erklären, warum *U tvoego poroga* nicht in den Rahmen der rein patriotischen und ideologietreuen Filmästhetik des Sozialrealismus hineinpasst, und warum dieser Film so eine melancholische und entsetzliche Wirkung auf die Zuschauer ausübt: Weil nämlich die ganze Struktur der symbolischen Ordnung auf eine ziemlich ‚perverse‘ Weise verzerrt ist.

Das Hervorheben der Kanone und der amorphen Gestalt Moskaus fällt mit der Herabsetzung der Mutter zusammen, die eben durch das „Blick-Zurückblick“-Verfahren ausgelöst wird.<sup>67</sup> Es sind zwei sehr kontrastreiche Bilder: die Kanone im schwarzen Rahmen mit weißem Hintergrund und die Mutter im hellen Rahmen bei schwarzem Hintergrund. So werden diese zwei Objekte einander gegenübergestellt und als direkte Antithese visualisiert. Während die Soldaten den Garten dieser Frau okkupieren und die Kanone aufstellen, sagt die Mutter kein Wort dagegen und kümmert sich demütig um ihre Kuh. Danach wird sie mit dem Vieh im Kuhstall gezeigt, und die Perspektive, aus der sie das Militär beobachtet, ist eigentlich dieselbe, aus der ihre Kuh die Welt sieht (Abb. 21, 22).

Diese Sequenz wäre wahrscheinlich nicht so auffällig, wenn es eine andere Szene nicht gäbe, in der Frauen („russkie baby“) explizit mit Vieh verglichen werden (Abb. 23, 24). Dies sieht der Zuschauer mit dem Blick der Mutter, die durch das Fenster eine Straßenkontrolle beobachtet. Es ist ihr Blick auf das Reale, der Blick ohne irgendeine ideologische bzw. symbolische Schattierung.

Das Reale wird mithilfe des Zielfernrohrs nicht nur sichtbar, es wird zudem hörbar. Der Soundtrack zu mehreren Sequenzen ist das Metronom, das die Zeit als eine metaphysische Form nach bestimmter Art materialisiert. Die Funktion des Verfahrens mit der tickenden Uhr, das im Laufe des Films häufig vorkommt, ist als Teil einer tragischen Kulmination zu deuten. Hier haben wir es mit Angst (eng. anxiety, rus. *trevoga*) zu tun, die ein synchroner Begriff ist und bedeutet, dass das Subjekt in der Macht des Anderen ist.<sup>68</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der rhythmische Klang des Metronoms im Rundfunkgerät (im Radio) während des Zweiten Weltkriegs stets bei Sendepause lief, d.h. wenn es keine Nachrichten gab. Es war nicht gestattet, das Radio auszuschalten, es musste immer an bleiben, falls eine wichtige Nachricht kommen sollte. Das Metronom war nämlich ein Zeichen dafür, dass die Rundfunkmasten immer noch intakt waren und das Radio funktionierte. Das Radio erweist sich im Film als eine weitere Erscheinungsform des großen Anderen, die neben seinem Blick als Kontrollinstrument fungiert. Es überträgt die Stimme des großen Anderen, der auf diese Weise die Massen kontrolliert und bedingte Sicherheit durch die eventuelle Gefahrwarnung verspricht. Ordynskij verbindet den Rundfunk seinerseits mit Anspannung und Angst, weil das schweigende oder während der Sendepause tickende Radio den ‚Tod des Vaters‘ bedeutet, wobei das Reale plötzlich in jedem Moment auftauchen kann. Das wird in der Szene bestätigt, als die Mutter in letzter Minuten versucht, ihre Sachen zu packen und zu fliehen, doch just in diesem Moment wird das Nachrichtenprogramm<sup>69</sup> abgebrochen und das Radio bleibt still. Sie und ihre Familie sind zum Bleiben verurteilt.

*U tvoego poroga* illustriert sehr anschaulich am Beispiel einer kleinen Gruppe von Menschen, wie ein totalitäres System sich deformiert und verunstaltet, sobald sich der Diktator kompromittiert bzw. sich durch seine Nutzlosigkeit bloßstellt, da er nicht mehr in der Lage ist, das Subjekt vor dem Realen zu beschützen. Das Subjekt kann die Entmachtung des ‚Vaters‘ nicht sofort akzeptieren und vermag nicht den Mangel an Identität gleich im Imaginären zu kompensieren, weil dies bedeuten würde, sich in

unmittelbaren Kontakt mit der bedrohlichen Umwelt zu setzen. Das Subjekt bevorzugt stattdessen den vergeblichen Versuch, den toten großen Anderen zu reanimieren und durch das Selbstopfer dessen Existenz und fortdauernde Macht zu bezeugen. In der diegetischen Welt des Films ist Stalin natürlich noch lebendig, doch nicht präsent, weil der Film schon während der Entstalinisierung des Tauwetters gedreht wurde. Die Ablehnung sexueller Beziehungen und die selbstlose Treue gegenüber dem fragwürdigen großen Anderen setzen das Subjekt in diesem Modell auf einer sehr unsicheren und komplexen Position fest. Laut Lacan braucht jedes Subjekt eine imaginäre oder eine symbolische Identifizierung.<sup>70</sup> Dieser Film aus dem Jahr 1962 ist faktisch eine Bestätigung des Versuchs, die Existenz und die Macht des großen Anderen zu beweisen, obwohl er im historischen sowie im künstlerischen Sinne nach 1956 bereits erschüttert wurde. Das war ja die Idee Chruščëvs am XX. Parteitag, die zur neuen Ideologie werden sollte: Nach dem Tod Stalins sucht man nach einer neuen strukturierenden Ordnung in der Partei und in einer neuen Variation des Kommunismus, der jetzt endlich – ohne Stalin, aber mit der Parteiideologie – ‚richtig‘ funktionieren sollte. Vasilij Ordynskij legt in seinem Film die Abhängigkeit von der illusorischen Existenz des großen Anderen (u.a. Pflicht, Ergebenheit, Ideologie) unbewusst offen. Zugleich zeigen sich die Ideologie und das totalitäre Regierungssystem im Film als selbstzerstörerisch, was aber manche Protagonisten (und vielleicht auch teilweise der Regisseur selbst) verneinen würden. Dies entspricht dem hegelianischen „Gesetz der Negation der Negationen“ (also einer doppelten Negation), wobei die Existenz des großen Anderen als Ausgangsthese *A* gilt. Das „Gesetz der Negation der Negationen“ wird mithilfe einer Formel dargestellt:

$$A \rightarrow \neg A \rightarrow \neg(\neg A) = A$$

wo *A* in diesem Fall, wie bereits erläutert, die ‚Existenz des großen Anderen‘ ist. Dementsprechend entspräche die Negation  $\neg A$  dem ‚Tod des großen Anderen‘. Die doppelte Negation  $\neg(\neg A)$  bedeutete dann die Aussage „Ich glaube nicht an den Tod des großen Anderen“ und entspräche somit der Position etlicher Protagonisten in *U tvoego poroga*, obwohl alle Umstände im Sujet auf die Abwesenheit des ‚Vaters‘ oder zumindest auf seinen Verzicht auf die Teilnahme am Schicksal der Subjekte hinweisen.

In *U tvoego poroga* illustriert die Szene mit den Soldaten im Haus der Frau<sup>71</sup> anschaulich die oben stehende Formel. Der Soldat Bersenev widerspricht der hier nicht direkt

ausgesprochenen, doch offiziell allgemein angenommenen These „der Krieg sei notwendig und natürlich für die Geschichte“ ( $B$ ) mit einem philosophischen Gedanken über den Krieg „als einen der menschlichen Natur wesensfremder Zustand“ (hier  $\neg B$ ). Daraufhin antwortet der Feldwebel ihm streng, ja drohend: „Sie machen jetzt ja einen Scherz“ ( $\neg(\neg B)$ ). Der Soldat widerspricht ganz offenherzig: „Nein. Das war kein Scherz“. „Doch, das war ein Scherz, Punkt“ ( $\neg(\neg B)$ , identisch zu  $B$ ), - beendet der Feldwebel den gefährlichen Dialog. Mit anderen Worten äußert der Feldwebel die These „Ich glaube nicht, dass der Krieg böse ist“ oder kurz „Der Krieg ist gut“, und bestätigt damit die ursprüngliche Aussage  $B$ .

Dieses Beispiel kann man analog zur Ausgangsformel darstellen, worin die logische Kette und die Schlussfolgerung sich korrekt und plausibel erweisen:

$B$	$\neg B$	$\neg(\neg B) = B$
„Der Krieg sei notwendig und natürlich für die Geschichte.“	„Der Krieg ist ein der menschlichen Natur wesensfremder Zustand.“	„Sie machen jetzt ja einen Scherz!“
Der große Andere (die Ideologie) existiert und ist gut.	Der große Andere (die Ideologie) ist absurd, zerstörerisch, böse usw. (Abweichung von der offiziellen Ideologie).	Es ist nicht wahr, dass der große Andere nicht existiert ( <i>oder</i> dass Ideologie falsch ist) = Der große Andere existiert.

Dass die Formel funktioniert und der große Andere existiert, kann man zudem anhand dieses Beispiels mithilfe von zwei Argumenten beweisen:

1. Der unzuverlässige Soldat wird vom Feldwebel (dem Vertreter des großen Anderen) mittels Sprache symbolisch kastriert, als der Feldwebel das Gespräch streng unterbricht.
2. Man kann ebenfalls annehmen, dass dieses Gespräch eben deshalb auf solche Art und Weise vom Feldwebel unterbunden wird, damit der große Andere es nicht hört bzw. nicht als eigene Ungültigkeit (eigene Impotenz) wahrnimmt. Dies illustriert hervorragend Žižeks These vom symbolischen Tod des Vaters sowie

vom Streben des Subjekts, diesen Sachverhalt vor dem Vater selbst auf jeden Fall zu verbergen. Überdies versucht das Subjekt den Vater von seiner väterlichen symbolischen Macht zu überzeugen, z.B. durch vorbehaltlose Unterwerfung unter die Ideologie.<sup>72</sup> In der Folge ist dementsprechend bewiesen, dass es den großen Anderen auf der Handlungsebene für die Subjekte tatsächlich gibt.

Wichtig ist in diesem Fall nicht, ob der Feldwebel wirklich mit dem Soldaten einverstanden ist oder nicht, sondern es geht eher darum, wie er den aufrührerischen Dialog unterbindet. Mit sehr auffälliger Empörung wiederholt er zweimal die Phrase mit dem Wort „Scherz“, als ob diese Botschaft an jemanden anderen – an die potenziell feindliche Umgebung sowie an den rachsüchtigen großen Anderen – gerichtet wäre. Die doppelte Negation bestätigt in diesem Beispiel nicht nur die ursprüngliche These „Der Krieg ist gut“, sondern beweist auch die Überzeugung von der Existenz des großen Anderen, der alles hört und solches Freidenken bestraft. Der Kernpunkt dieser Szene mit der Negation besteht darin, dass der geschwächte große Andere des Tauwetters sich als sehr problematisch bzw. benachteiligt und als gegen eigene Subjekte aggressiv zeigt:

1. Er verbietet praktisch jegliche alternative Meinung. (Wobei schon selbst diese Tatsache die Richtigkeit des Vaters in Frage stellt, denn, wenn der Vater so mächtig und allwissend ist, warum sollte er so eine Art des ‚Aufstands‘ wie Meinungsfreiheit befürchten?)
2. Er zeigt sich gleichzeitig aber als ein ‚Vater‘, der seine Subjekte vor dem Realen nicht mehr schützt (deshalb ist er symbolisch tot), und
3. er übt zugleich trotzdem seine kastrierende Funktion an den Subjekten gelegentlich aus (was ihn auch zum Teil des traumatischen Realen macht).

Die Subjekte (hier vertreten durch den Feldwebel) nehmen die ‚Frustration‘ und die destruktive Aggressivität des großen Anderen unbewusst wahr und versuchen, durch die Negation der Negation (durch die Unterdrückung/Unterbindung provokativer Aussagen gegen den ‚Vater‘) die Zuneigung der großen Anderen zu bewahren.

Hier geht es aber nur um die Handlungsebene, worauf die erste und die letzte Aussage,  $B$  und  $\neg(\neg B)$ , völlig identisch sind. Auf der Erzählebene hingegen lässt sich schnell feststellen, dass die beiden Elemente der Formel, obwohl sie auf den ersten Blick gleichbedeutend sind, trotzdem einen gegensätzlichen Sinn haben. Die ursprüngliche

Aussage *B* hat eine positive Bedeutung, weil darin kein Zweifel formuliert ist. *B* ist also *+B* („Der Vater lebt“). Die finale Aussage erduldet quasi einige Kritik und Bezweifelungen und ist dadurch nicht mehr hundertprozentig mit der ersten Aussage identisch. Es bleibt am Ende ein merkwürdiges Gefühl der Unsicherheit. Diese Unsicherheit wird durch das Bröckeln der idealisierten Gestalt des großen Anderen ausgelöst, in dessen Folge es sehr schwierig ist, wieder zur ehemaligen unschlagbar heiligen Illusion des großen Anderen zurückzukommen. Anders gesagt, wenn der Gedanke über die Sündhaftigkeit des Gottes (hier: des Vaters) überhaupt denkbar ist, heißt es vielleicht doch, dass er nicht ideal ist. Diese ‚Endgültigkeit‘ des Zweifels an der väterlichen Idealität führt zu einer unbewussten Unstimmigkeit auf der Erzählebene des Films.

Diese Unstimmigkeit kann recht gut illustriert werden, wenn man versucht, den Fall mit dem Soldaten und dem Feldwebel dialektisch auseinanderzusetzen. Dabei stellt man fest, dass das hegelianische Gesetz der Dialektik hier nicht funktioniert. Bei der Analyse des Dialogs, in dem die Aussage des Soldaten als *These* gilt, wobei die Antwort Feldwebels entsprechend zur *Antithese* wird, führt es nicht zu einer schlüssigen, ja eigentlich zu gar keiner *Synthese*.

These	Antithese	Synthese
„Der Krieg ist ein der menschlichen Natur wesensfremder Zustand.“	„Es ist ein Scherz.“	—

Die mangelnde Synthese weist auf eine Dissonanz bzw. einen Konflikt in der ganzen Struktur der Erzählebene hin. Und dieser Konflikt ist nämlich einer der Gründe dafür, warum es dem Regisseur nicht gelungen ist, einen patriotischen Kriegsfilm zu machen, obwohl er diese Idee eindeutig im Hinterkopf hatte. Doch seine für dieses Ziel übertriebene Neigung zum Naturalismus bei der Kriegsdarstellung hat diese Idee ruiniert. Warum wirken naturalistische Bilder so ideologiekritisch? Was löst dieser Konflikt auf der Ebene der Diegese in *U tvoego poroga* aus?

Dieser Konflikt lässt sich ganz deutlich erklären, wenn er durch das Prisma des Freud’schen Ansatzes zur Neurose betrachtet wird. Dieser Ansatz ist hier deshalb

anwendbar, da es im Film um den unmittelbaren Kontakt des Subjekts mit dem Realen geht, der das Trauma und die ihm nachfolgenden unbewussten Konflikte des Subjekts mit der Außen- und der Innenwelt laut Žižek verursacht. Sigmund Freud, auf dessen Psychoanalyse die Žižeks'che Theorie fußt, definiert eine Psychoneurose als akute Verdrängung des Ich durch das Über-Ich (das Symbolische) bzw. durch das Es (das Imaginäre), was eigentlich zum unbewussten Konflikt führt. Das bedeutet, dass das Ich als Vermittler zwischen innerer Welt und Realität keine adäquate Anpassungsmöglichkeit findet. Mit anderen Worten werden die Einwirkungen des Symbolischen und des Imaginären auf das Subjekt unkontrollierbar (beiderseits übertrieben bzw. nicht proportional zueinander). Das Subjekt kann diesen Prozess nicht steuern. Es geschieht ihm unbewusst, weil sein Ich diese Fähigkeit zur adäquaten Erkennung und Kontrolle des Einflusses von Innen- und Außenwelt gewissermaßen verliert.<sup>73</sup>

Am Beispiel des Dialogs in *U tvoego poroga* lässt sich die Aussage des Soldaten (*These*) ganz deutlich als eine Position des Es (des Imaginären) definieren. Der Soldat verkörpert das Es durch die Reflexion, die von Lebenstrieb und Libido bedingt ist. Die *Antithese* des Feldwebels entspricht der moralisch-gesetzlichen Instanz des Über-Ich (des Symbolischen) bzw. der objektiven allgemeinen Regeln oder der Ideologie. Im Prinzip sollte die nachfolgende *Synthese* eine klare und adäquate Ich-Position formulieren, die die Position des Zuschauers bilden sollte. Die mangelnde *Synthese* weist in diesem Fall sehr anschaulich auf einen psychoneurotischen Zustand im Rahmen der Erzählebene hin. Diese spiegelt im bestimmten Sinne einige neurotische Darstellungen und Wahrnehmungen des Krieges bei manchen Autoren und Regisseuren der Tauwetterzeit, die die Kriegereignisse häufig ambivalent und strittig zeigten, auch wenn sie eine präzise Idee sowie eine von der Zensur vorgegebene Richtlinie für das Sujet hatten. Ordynskij hat wirklich versucht, stalinistische Filmverfahren des Kriegsfilms zu übernehmen und neu zu funktionalisieren.

Der Film *U tvoego poroga* ist eigenartig in dem Sinne, dass der Regisseur einen ideologisch richtigen Kriegsfilm ohne sozrealistische Züge drehen wollte. Stattdessen benutzt er die sogenannte „Wahrheit der Schützengräben“ mit erstaunlichem Naturalismus. Es stellt sich heraus, dass die Utopie des Kommunismus im Film nur während Stalins Lebenszeit und nur mit sozrealistischen Verfahren gezeigt werden

konnte. Diese Dithyrambe auf den Patriotismus sowjetischer Prägung entlarvt, durch die punktuelle Hinwendung zu naturalistischen Verfahren und Techniken, die Grausamkeit des ganzen Systems. Die Menschen in *U tvoego poroga* verdrängen die Reflexion durch das Phantasma, und dieses Phantasma ist die Verdichtung des Vatersignifikanten in der sakralen Gestalt Moskaus. Die Figuren agieren wie Elemente eines großen symbolischen Mechanismus träge, d.h. sie handeln aus Glauben an die Pflicht und aus Gewohnheit an die Richtigkeit der ideologischen Apelle.

Im Grunde könnte die oben erwähnte fehlende *Synthese*, die die Meinung des Zuschauers formulieren sollte, theoretisch nur dann entstehen, wenn der Masochismus der sowjetischen Soldaten im Film von der symbolischen Ordnung belohnt würde. Diese Belohnung kann sich im Versprechen des sich nähernden Kommunismus, einer hellen Zukunft, Glück und Freude, sogar sexueller Beziehungen für alle nach dem Sieg finden. Genau auf diese Weise wird die Motivation und Kausalität des Sujets in den Filmkonventionen des Sozialismus verordnet. Spezifisch für die Protagonisten in *U tvoego poroga* gibt es gar keine Belohnung und auch keine Vergeltung – aus diesem Grund birgt der Film keine eindeutige und klare Botschaft an die Zuschauer.

## **2.4. Typ II: Das neutrale Reale und der ‚informative Schmutz‘**

Der Film *Pjad' zemli* von Andrej Smirnov und Boris Jaschin zeigt den paralysierenden Charakter der symbolischen Ordnung am Beispiel des Protagonisten Motovilov, der wirkungslos und ‚gelähmt‘ wird, sobald ihm ein höherer Platz in der symbolischen Hierarchie zufällt.

Am Anfang des Films sehen wir Leutnant Motovilov als durchschnittlichen Infanterie-Leutnant, der zusammen mit einfachen Soldaten im Schützengraben sitzt. Seine Geschichte wird per Voice Over aus dem Off erzählt und gleichzeitig mit entsprechenden Aufnahmen und Landschaftsbildern illustriert. Auf dem Posten eines ‚Front-Kämpfers‘ zeigt sich Motovilov als zuverlässiger Soldat, der seine Funktion kennt und mit den ihm untergebenen Menschen umgehen kann. Das Verfahren des Fernglases vermittelt dem Zuschauer vor allem die Überzeugung von der zweifellosen Positivität Motovilovs. Die Kamera bewegt sich einem Fernglas sehr ähnlich, öffnet ein vor dem Schützengraben

liegendes Panorama und fokussiert auf bestimmte Details. Wir sehen die Landschaft aus Motovilovs Perspektive und hören seine Anmerkungen zum Betrachteten. Dieses Filmverfahren funktioniert analog zur Rolle des Erzählers in einem literarischen Werk. Nicht unwichtig scheint in diesem Zusammenhang, dass es sich bei *Pjad' zemli* um die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Grigorij Baklanov handelt, in dem die Erzählung aus einer Ich-Perspektive erfolgt. Diese Art der Erzählung im Roman sowie im Film setzt eine Selbstidentifikation/Reflexion des Protagonisten in Bezug auf die Umstände sowie eine Analyse der Ereignisse voraus, was in *Pjad' zemli* unter anderem mittels des Fernglas-Verfahrens und der Kommentare aus dem Off verwirklicht wird.

Die Stimme im Off – Motovilovs Stimme – erzählt eine einleitende Geschichte, in der viele inhaltliche Lücken bleiben, doch die Bilder – ‚Spuren‘ des traumatischen Realen – füllen diese Omissa visuell: ausgeschaltete Technik, das Grab eines Kriegskameraden, der gesprengte Willys-Militärjeep eines unbekanntes Fahrers, das zerbrochene Geschirr mit Abendessen als Hinweis auf den Tod des Fernmelders. (Abb. 25, 26, 27)

Im Vergleich zu *U tvoego poroga* ist das Reale hier nicht so direkt, so ‚aggressiv‘, sondern gewissermaßen neutral und informativ: Es zwingt zur Reflexion. Doch all diese Elemente des Realen sind erschreckender und bedrohlicher als ein plötzlich auftauchender NS-Soldat, der einen Schützengraben aushebt. Die relative Harmlosigkeit erklärt sich dadurch, dass der NS-Soldat nicht auf den Betrachter ‚zurückblickt‘ und deshalb nicht als Gefahr wahrgenommen wird. Er ist nur ein Objekt der Betrachtung, das aber seinerseits nicht zum betrachtenden Subjekt wird. Im Unterschied zu den aufgelisteten Gegenständen, die eine linguistisch ausgedrückte Geschichte hinter sich haben und ihren Blick mit der Botschaft ‚dasselbe erwartet dich‘ auf uns (die Zuschauer) zurückwerfen, bekommt der den Schützengraben aushebende Deutsche keine wörtliche Erläuterung.

Die linguistische Stütze hebt die Elemente des Realen an der Grenze zum Symbolischen hervor. Eigentlich sind Leichen und zerstörte Technik im Kontext des Kriegs der ‚Müll‘ der die symbolische Ordnung aus ihrer fiktiven Realität verdrängt. Das Zielfernrohr und ähnliche Filmverfahren bilden einen Riss in der Wirklichkeit (z.B. durch das Unterbrechen der zentralen narrativen Linie), wodurch all dieser ‚Schmutz‘ hervortritt und zu seiner Verinnerlichung animiert. Die Anwesenheit dieses ‚Drecks‘ (laut Žižek „Exkrement“) im Rahmen der symbolischen Ordnung und die folgende Fokussierung auf

die Wahrnehmung und Besinnung mittels Sprache subvertieren die Rolle des großen Anderen.

Die bedrohlichen Elemente der Landschaft siedeln sich nicht nur im Realen, sondern bereits auch im Symbolischen an: Sie gehören zur symbolischen Realität und können durch diesen Verfremdungseffekt und sprachliche Erarbeitung begriffen und verinnerlicht werden. Deshalb benutzt der Regisseur in der Sequenz das Fernglas-Verfahren, aber kein Zielfernrohr. Das Zielfernrohr kommt beim Entdecken des deutschen Soldaten in der Szene zum Einsatz, die deutlich eine andere Stimmung vermittelt – eben eine Atmosphäre der ‚Gedankenlosigkeit‘ und reiner Betrachtung ohne Kommentare aus dem Off. Diese Betrachtung hat eine deutlich voyeuristische Färbung: Man beobachtet heimlich diesen Deutschen, man begehrt ihn, er ist der unerreichbare Andere, das *Objekt klein a*, wovon Motovilov hilflos besessen ist. Die Hilflosigkeit und Unsinnigkeit sind genau die Symptome, die diesen Film in seiner Gesamtheit charakterisieren. Wie es sich herausstellt, sind viele Kriegshandlungen im Kern sinnlos oder sogar kontraproduktiv, und die ‚eventuellen Helden‘ wie Motovilov, also die Menschen, die selbstbewusst und verantwortungsvoll agieren können, müssen bisweilen an der eigenen Hilfslosigkeit leiden, da die Führungselite kurzsichtig und vom Gesetz des Vaters zwar selbst ‚kastriert‘ ist, aber trotzdem ihre kastrierende Funktion gegenüber den Subjekten beibehält.

Als Motovilov noch an der Front war, konnte er Umwege finden, um sein Begehren zu stillen und die *Jouissance* durch die Vernichtung des Anderen obsessiv zu erreichen. Bemerkenswert ist, dass Motovilov das Zielfernrohr nur vor seiner Beförderung benutzt. Sofern er selbst an der Front ist – an dieser Grenze zwischen dem Realen und dem Symbolischen – hat er eine gewisse Freiheit, sich vom großen Anderen zu distanzieren und den Phallus ‚richtig‘ anzuwenden – mit Fernglas ins Reale hineinzublicken. Mit seiner Beförderung zum Bataillonskommandeur wird Motovilov als ein anerkanntes, herausgehobenes Subjekt in die symbolische Ordnung eingeführt, aber tatsächlich verliert er seinen Phallus: Er wird zur monströsen Verkörperung der symbolischen Ordnung, die sich gegenüber Untergebenen barsch und gegenüber dem Feind wirkungslos zeigt.

Somit entsteht der ideologiekritische Faden des Films, der sich im Sujet entwickelt: Soweit der Protagonist außerhalb des symbolischen Dreiecks „Name des Vaters – Subjekt – Objekt *klein a*“ handelt und sich nur auf die Beziehung zwischen sich als Subjekt und seinem Objekt *klein a* fokussiert, gelangen ihm mehrere Großtaten im Namen des Vaterlands. Auch wenn er den Vater anlügt, ihn ignoriert oder reinlegen muss. Kurz gesagt, der gute Soldat für den Staat bzw. die Armee ist der reflektierende Soldat, was natürlich paradoxal klingt, weil jedes hierarchische System jene Wahrnehmungsprozesse seiner Individuen mithilfe der Ideologie in gewissen Masse automatisieren möchte.

Dem Symptom der Sinn- und Hilfslosigkeit entspricht die Sequenz der erschossenen Pferde im Dnjestr. Diese Tatsache zeigt sich ebenfalls mittels eines Blicks. Beim Überqueren und der Einnahme des Flusses beobachtet die sowjetische Truppe, wie die armen Tiere im Wasser von den Deutschen gnadenlos erschossen werden. Die Szene dauert ziemlich lang, die Parallelmontage zeigt inzwischen das Gesicht jedes einzelnen Betrachters. Ganz verstörend erscheint hier das Bild des erschrockenen Fohlens, für das diese Szene vermutlich deshalb geradezu tragische Ausmaße annimmt, weil zu den im Fluss erschossenen Pferden auch seine Mutter zählt. Ton und Reihenfolge der Bilder bewirken, dass das Fohlen im Vergleich zu den Soldaten die einzige ‚menschliche‘ emotionelle Reaktion auf das Geschehene zeigt, während die Menschen selbst auf den ersten Blick nur phlegmatisch zuschauen. (Abb. 28) Die tierische Angst des Fohlens kontrastiert mit der menschlichen Apathie, die sich zum zuvor beschriebenen Todestrieb auswächst. Die sprachlosen Männer, die im Gegensatz zu dem aktiv reagierenden Fohlen dargestellt sind, erweisen sich als Hysteriker.<sup>74</sup> Man kann nicht genau sagen, wessen Point-of-View diese Szene wiedergibt – oder genauer: Es ist nicht eindeutig klar, ob es die Perspektive eines bestimmten Subjekts ist. Dies führt zu einer gewissen Verschmelzung der Perspektive der Soldaten und des kleinen Fohlens. Sie alle stoßen unmittelbar auf den Tod), der mit entsetzlichem Naturalismus gezeigt ist. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Tod der Menschen bisher im Film niemals so detailliert dargestellt wurde, sondern eher indirekt oder allegorisch. Aus diesem Grund veranlasst diese Sequenz mit den Pferden den Zuschauer zur Interpretation – auch zum gedanklichen Transfer und zur Reflexion über die menschlichen Opfer des Kriegs.

Nach der Beobachtung dieser Szene geraten die Subjekte unter Einfluss des Todestrieb: Sie sehen keinen anderen Ausweg, als „mit dem Gewehr in der Hand gegen die deutschen

Panzer anzustürmen“ und entscheiden sich verzweifelt, aber freiwillig dafür. Dieser Todestrieb ist nicht ideologisch bedingt, sondern von der Ausweglosigkeit der ganzen Situation verursacht, und ist in gewisser Masse instinktiv bei den Menschen.

Der Subtext dieser Szene im Film bezieht sich, genauso wie im gleichnamigen literarischen Original, NICHT bzw. NICHT NUR auf die Pferde, obwohl die Autoren eindeutig auf die menschliche Neigung anspielen, gegenüber hilflosen Wesen wie Tieren schneller (und größeres) Mitleid zu empfinden als mit ihresgleichen.

Die Motivation des Verfahrens ist eindeutig die Verschiebung des subjektiven Standpunkts: Es sind nicht einfach hilflose, unschuldige Pferde im Wasser, die Mitleid und Todesangst wecken. Die Psychoanalyse erlaubt uns, diese Szene als Metapher zu interpretieren: Die Protagonisten beobachten zwar Pferde im Fluss, nehmen diese aber als sich selbst wahr – sie stellen sich vor, wie sie selbst einen bestialischen und sinnlosen Tod sterben. Darauf weisen folgende Aussagen der Protagonisten hin: „Die deutsche Artillerie halten wir nicht aus... Sie haben Panzer – und womit werden wir kämpfen?... Mit Maschinengewehr die Panzer angreifen...“<sup>75</sup> Mit anderen Worten, doch letztlich auf die gleiche Weise verdeutlicht auch der Autor der literarischen Vorlage die Verzweiflung der Soldaten, nachdem diese Zeuge des tragischen Todes zweier Pferde geworden sind: „Genosse Kapitän, ich kann nicht schwimmen“, sagte der Oberleutnant mit einer seltsamen, verwirrten Stimme. Seine Lippen zitterten.“<sup>76</sup>

Der Anblick der erschossenen Pferde legt das post-traumatische Symptom der sowjetischen Soldaten offen. Dieses Trauma wurde beim unmittelbaren Kontakt mit dem Realen zugefügt, als die Soldaten wie passive Beobachter der Erschießung von Kameraden zuschauen mussten. Ihr Unbewusstes hat den traumatischen Teil des Realen auf solche Weise mittels Pferdebild verdrängt, weil das Geschehene zu schrecklich ist, und weil sie selbst auf die Situation nicht einwirken konnten. Die Pferde sind eine metaphorische Formel, mit deren Hilfe die Psyche das traumatische Reale verdrängt und durch eine weniger schockierende Gestalt ersetzt. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um die Verfilmung eines literarischen Werks, das sich im Prinzip als schriftlich dokumentierte Erinnerung an das Ereignis darstellt. Es ist offensichtlich eine von Emotionen und unbewusster Verdrängung interpolierte Geschichte.

Bemerkenswert ist die Tendenz, die bedrohliche Rolle des Deutschen zu nivellieren, die in den meisten Filmen der Tauwetterzeit ausgeprägt ist. Der Feind in seiner physischen Darstellung wird immer weniger präsent. Das Feindbild entwickelt sich nicht mehr zum Phantasma – vor allem aus dem Grund, weil die Kriegsfilm auf realen Geschichten realer Menschen basieren –, sie sind in Narrativen der Erinnerung konstituiert und beinhalten Elemente der Selbstanalyse des Protagonisten bzw. des Autoren. *Pjad' zemli* bringt die Entfernung von der ‚klassischen‘ stalinistischen Nazi-Darstellung mittels Zielfernrohr ans Licht.

Der Film funktioniert im Grunde wie eine Nacherzählung, wie eine Erinnerung im Imaginären – es ist zwar eine Verfilmung –, die die unwichtigsten Details (in diesem Fall das Bild des Feindes) aussortiert, und sich nur auf die beeindruckendsten und am stärksten traumatisierenden Punkte konzentriert. Die Abweichung vom bedrohlichen Bild des Deutschen entsteht im Kontrast zum Panorama mit dem symbolischen „Abfall“: Der deutsche Soldat mit der Schaufel wirkt weniger bedrohlich als die zerstörte Technik und die Hinweise auf den Tod der Kriegskameraden. Die Figur des Deutschen regt sogar zu ausgelassenem Übermut an; Deutsche als Feinde sind in der Regel kein Symptom und kein Phantasma mehr, besonders im Vergleich zum sozrealistischen Kriegsfilm (die Ausnahme ist hier natürlich *Ivanovo detstvo*). Die wirkliche und unmittelbare Bedrohung versteckt sich auf der eigenen Seite, unter den ‚Unsrigen‘ – sie steckt in der unstrukturierten Zusammenarbeit der Truppen, dem Karrierismus der Obersten, der Dummheit und Feigheit usw. Dieses von der Ideologie verdrängte Reale, das das Unbewusste reizt, ist das gesellschaftliche Symptom, das viel furchtbarer ist als der Deutsche mit seinem Spaten am helllichten Tag. Nicht der einzelne Deutsche stellt das Problem dar, sondern der Kommandeur und schließlich das ganze System, das es dem Subjekt nicht erlaubt, eine entschiedene Tat zu begehen und sich dem Feind zu stellen.

## **2.5. Typ III: Das provokative Reale – „Freund im Zielfernrohr“**

Die Abweichung von der klassischen sozrealistischen Feinddarstellung verlangt einen ‚neuen‘ Anderen, weil die deutsche Armee diese Funktion nicht mehr erfüllt. In *Pjad' zemli* übernehmen diese Funktion die materiellen Elemente des verdrängten Realen, das

mithilfe des Zielfernrohrs wieder sichtbar gemacht wird. Eine wichtige Rolle im Sujet vieler Tauwetterkriegsfilme spielt das so genannte „Freund-Feind-Problem“, wobei es eine tragische Seite der sowjetischen Kriegsgeschichte ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Es handelt sich um die Ideologie der Verdächtigung ehemaliger Kriegsgefangenen und der damit einhergehenden politischen Repressalien, die viele sowjetische Menschen in Volksfeinde verwandelten. Auf dieses Thema wird in *Tret'a raketa* ebenfalls mittels des Zielfernrohrverfahrens aufmerksam gemacht.

Die Situation ist klassisch und erinnert teilweise an *U tvoego poroga*: Eine Artillerie-Truppe muss um jeden Preis eine strategisch wichtige Stellung an der Frontlinie alleine behaupten. Die Deutschen greifen mit Panzern an, und die enorme Monstrosität der Stahl-Maschinerie wird der kleinen Gruppe der Menschen ganz unterschiedlicher Charaktere und Prinzipien gegenübergestellt.

*Tret'a raketa* ist ebenfalls eine Verfilmung des gleichnamigen Literaturwerks, in diesem Fall von Wassil' Bykov, in dem die Reflexion des Hauptprotagonisten Loznjak als führendes Element in der Narration gilt. Im Buch ist die imaginäre Ordnung viel ausgeprägter als im Film, aus dem viele Stellen der intimen und kritischen Erfahrungen Loznjaks (sprich: des Autors selbst) getilgt worden sind. In diesem Film wiederholt sich die Idee des Unvermögens und der Destruktivität der symbolischen Ordnung an der Front, und es bestätigt sich das Konzept des selbstbewussten Subjekts. Obwohl die Kommandeure als Vertreter des großen Anderen nur Hindernisse und Hürden auf dem Weg zum Sieg aufbauen, lebt der Glaube an das große Ziel und an die historische Notwendigkeit – an die Konsistenz des großen Anderen – weiter. Der Herrens signifikant ist im Film hervorgehoben, nichtsdestotrotz sind einige Zeichen und Merkmale zu sehen, die die symptomatische Charakteristik der Kriegsdarstellung und Kriegswahrnehmung bedeutend ergänzen.

Wenn man die These berücksichtigt, dass das Zielfernrohr den Riss der Realität zum verdrängten Realen erzeugt, was eigentlich als gesellschaftliches Symptom interpretiert werden kann, dann ähneln sich *Tret'a raketa* und *U tvoego poroga*. Beide Filme konzentrieren sich auf die Angst und die permanente Bedrohung, die vom phallischen Signifikanten und seinem System verursacht werden, und die Art des sichtbaren Realen in diesen Filmen ist buchstäblich und eindeutig bedrohlich (in *Pjad' zemli* ist es zudem

„aufklärend“ und eher passiv). Es äußert sich im gegenseitigen Blick-Rückblick mit dem sich nähernden deutschen Panzer, wobei sich die Subjekt-Objekt-Beziehungen andersherum wahrnehmen lassen: Das Subjekt des Betrachtens (sowjetischer Artillerist) wird zum Objekt des Blicks des Anderen (feindlicher Panzer). In *Tret'a raketa* interessiert uns die Entstehung eines prinzipiell neuen Objekts, das auf erstaunliche Weise ab einem bestimmten Moment zum Realen gehört.

Dieses prinzipiell neue, das ganze diegetische System subvertierende Verfahren kann man als „Freund im Zielfernrohr“ bezeichnen. Das Zielfernrohr isoliert die Wirklichkeit nur bis zum unmittelbaren Verhältnis der beiden Teilnehmer im Beobachtungsprozess, damit wird sie zu einem binären System verdichtet. Und wenn der Protagonist als Betrachter als ‚ein Guter‘ bezeichnet wird (und das machen wir als Zuschauer, weil unser Blick mit seinem verschmolzen ist), ist der Begriff „Freund im Zielfernrohr“ im Grunde ein Oxymoron. Die Motivation dieses Verfahrens besteht in einer heftigen Ambivalenz, und eben das Bestehen dieser Motivation ruft einen Konflikt im Rahmen der symbolischen Ordnung hervor.

Lukjanov ist ein ehemaliger Leutnant, der nach seiner Zeit in deutscher Gefangenschaft als Vergeltungsmaßnahme (Strafbataillon) als Soldat zurück an die Front geschickt worden ist. Die Distanzierung Lukjanovs von seinen Kameraden ist schon am Anfang spürbar, doch der entscheidende Moment und Höhepunkt dieser Beziehung kommt in der Szene mit dem Zielfernrohr. Der deutsche Panzer fährt rasant auf die Artilleristen zu und versucht, sein Manöver in der Deckung einer Stroharbe durchzuführen. Die Harbe stört Petrov beim Schießen (Bild 8), und der Kommandeur Želtych denkt zunächst daran, den Hauptprotagonisten Loznjak mit der Lösung des Problems zu beauftragen. Doch nach einer stummen Szene des Blickspiels zwischen Želtych und Loznjak fängt Želtych den Blick von Lukjanov auf, der anscheinend schon darauf eingestellt ist, den fatalen Befehl, die Harbe wegzuräumen, zu empfangen und auszuführen. Lukjanow beweist seine intuitive oder vielleicht freiwillige Bereitschaft zu sterben bereits im Laufe des Sujets, weil er seine besondere Position im Rahmen der symbolischen Ordnung – oder genauer gesagt, seine Ausgeschlossenheit – akzeptiert. Sein Todestrieb wird wahrscheinlich vom unbewussten Streben nach Anerkennung seitens des großen Anderen verursacht, zugleich will er sich von diesem Druck des Symbolischen befreien. Sein Auftritt ist somit

keine Selbstopferung, sondern eher ein Akt der Absetzung von der symbolischen Ordnung – oder anders gesagt, ein Rückzug aus dieser Ordnung.

Der ideologiekritische Moment wird gerade durch das Zielfernrohrverfahren entlarvt: Durch unglückliche Umstände wird Lukjanov wieder zum störenden Objekt auf dem Weg des Symbolischen, das sich jetzt gerade zwischen der Kanone und dem deutschen Panzer befindet (Abb. 29, 30).

Das Zielfernrohr als Gegenstand des Symbolischen verwandelt Lukjanov vom ‚Freund‘ zum ‚Feind‘. Die Ideologie bietet eine zynische, aber effektive Lösung, die mit zahlreichen ‚pro‘-Argumenten begründet sein kann – diese Lösung ist „schießen“. Doch ist die Anwesenheit des großen Anderen in diesem unmittelbaren, linearen Kontakt des Subjekts mit dem Realen (mit dem Feind) gründlich reduziert. Das Zielfernrohr bildet und garantiert eine direkte Verbindung zwischen dem Subjekt und dem Objekt seiner Betrachtung ohne jene ideologische Vermittlung. Das Reale zeigt sich in diesem Fall nicht als Bedrohung im Sinne von Lebensgefahr, sondern es besteht in der unvermeidlichen persönlichen Verantwortung sowohl für den Mord als auch für die überflüssige Weichherzigkeit. Auch wenn das Subjekt gemäß den ideologischen Regeln letztendlich schießt und den ‚ehemaligen Freund‘ tötet, kann es die eigene Beteiligung am Mord des Kameraden nicht verleugnen. Dahinter steckt eine vielschichtige ethisch-moralische Frage, deren Symptomatik sich in mehreren Tauwetterkriegsfilmen spiegelt (*Poslednie zalpy* [verwirklicht den ideologischen Zwang zum Schießen], *Pomni, Kaspar!*, *Normandia-Neman*, *Mir vchodjaščemu*, *Čerez kladbišče*). Das Zielfernrohr ist eines von mehreren Verfahren, das dieses Problem scharf stellt und eine schnelle Entscheidung fordert, auch vom Zuschauer.

Was alle diese drei Filme – *U tvoego poroga*, *Tret'a raketa* und *Pjad' zemli* – eint, ist das Phänomen, dass man im Zielfernrohr keinen Deutschen in seiner menschlichen bzw. physischen Form sieht. Die Tauwetterästhetik der Kriegsfilme entzieht dem Deutschen quasi seine bedrohliche Kraft, indem sie ihm den physischen Auftritt verweigert. Deutsche Soldaten tauchen nun prinzipiell viel seltener in den Filmen auf als noch zur Zeit des stalinistischen Sozialismus. In der Kriegswahrnehmung der sowjetischen Menschen der Nachkriegszeit hat sich die Definition des Feindlichen vom Deutschen auf andere Objekte, Personen oder Gegenstände verlegt. Demgemäß ist es wahrscheinlich

kein Zufall, dass der deutsche Soldat, der in *Tret'a raketa* zu Loznjak in den Schützengraben fällt, nur deswegen von den Russen nicht getötet wird, weil er blind ist. Dieser Deutsche ist kein Anderer mehr, weil er nicht ‚zurückblicken‘ kann, da er ja keinen ‚Blick‘ mehr hat. Dem blinden Deutschen wird der Platz neben den toten und verletzten ‚Freunden‘ eingeräumt.

## **2.6. Vom Knecht zum Herrn oder „Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!“<sup>77</sup>**

In *Looking Awry* betont Žižek den ‚symbolischen‘ Charakter der Realität: Die Welt funktioniert basierend auf dem System der Signifikanten oder Symbole, Zeichen und Form. Jede symbolische Struktur (wie die ganze Realität sowie Gesellschaft und Familie) kann nur dann existieren, wenn nicht alle diese Symbole artikuliert werden, wenn also die inhaltliche Bedeutung einiger dieser Zeichen unausgesprochen bleibt. Somit bestätigt Žižek die Lacan'sche These, die Realität unterwerfe sich der Logik der Symptome, denn das Symptom ist eigentlich diese nicht ausgesprochene „fundamentale Wahrheit über das Subjekt selbst“, die es ignoriert oder unterdrückt, um sich in die symbolische Ordnung zu integrieren.<sup>78</sup> Im Film kann ein Signifikat sowohl eine Geste der Figur als auch ein filmisches Verfahren sein. In dem Fall der drei ausgewählten Filme ist das Zielfernrohr ebenfalls ein beispielhafter Signifikant; dementsprechend ist das, was es zeigt, das Signifikat – diese verschwiegene „Wahrheit“, das eigentliche Symptom. Wenn es gelingt, das Symptom zu erkennen und zu verstehen, kann man den Charakter des Traumas dechiffrieren sowie die Umstände der Einwirkung des Realen herausfinden.

Das Trauma ist eine unvermeidliche Folge, die auf den direkten Kontakt mit dem Realen folgt. Es ist aber nicht völlig korrekt zu behaupten, dass sich das traumatisierende Reale immer wieder auf dieselbe Weise als eine unheimliche Bedrohung zeigt. Eigentlich zeigt es sich gar nicht, es existiert einfach immer und überall. Das Empfinden des Realen ist nur durch die imaginäre Ordnung möglich, d.h. mittels der Verfremdung, durch die Entautomatisierung der Wahrnehmung der (symbolischen) Realität. Man sieht immer nur einen kleinen Teil des Realen, weil das Ganze zu traumatisch und einfach unfassbar ist. Als wirkungsvolle Illustration fungiert das Beispiel der erschossenen Pferde: das

„reale“ Reale war zu gefährlich, zu verletzend, sodass das Imaginäre es durch die Pferdegestalt ersetzt hat, damit es überhaupt begriffen und empfunden – wenn schon nicht verarbeitet – werden konnte.

Die Fragmente des Realen, die vom Subjekt wahrgenommen werden können, sind nicht immer bloß unheimlich oder erschreckend. Sie unterscheiden sich voneinander durch den Charakter sowie die Intensität ihrer Einwirkung auf das Subjekt, durch ihre ausgeübte Funktion sowie selbstverständlich durch die Botschaft, die ihnen innewohnt. Anhand der drei besprochenen Filme kann man die diversen Typen des in Kriegsfilmen dargestellten Realen definieren, das als Fleck mithilfe des Zielfernrohr-Verfahrens repräsentiert wird.

1. ***U tvoego poroga***: Dieser Film illustriert hervorragend die „Objektivierung“ des Subjekts, wenn das Subjekt von einem unheimlichen, geheimnisvollen Anderen in das Objekt der Betrachtung umgewandelt wird. Das Reale, das in der Szene mit Feldweibel im Kanonenlauf (Abb. 3) zu sehen ist, hat einen rein *bedrohlichen Charakter* und kann als Todesomen interpretiert werden.<sup>79</sup> Eine solche Objektivierung des Subjekts, die es visuell und praktisch zu einem Köder macht, verschärft die depressive Hoffnungslosigkeit sowie die melancholische Atmosphäre des Films, der eigentlich die Motivation des Pathos und des Patriotismus zur Grundidee hatte.

Die entsprechende Symptomatik, die die Protagonisten solcher Filme aufzeigen, sind Masochismus und Todestrieb. Das Subjekt verliert seine Subjektivität durch den freiwilligen Verzicht auf eigene Interessen sowie Ignoranz gegenüber seinem eigenen Begehren. D.h. es verwirkt seine Fähigkeit zur Selbständigkeit, zur Bestimmung des eigenen Handelns, das auf das Streben nach Jouissance zielen sollte. Das Subjekt agiert zwar freiwillig, doch wird es dadurch depressiv, weil es das Verlangen des großen Anderen nicht richtig erkennen und stillen kann. In der Hoffnung, den Anforderungen des großen Anderen gerecht zu werden und ein angemessenes Opfer bringen zu können, entwickelt das depressive Subjekt einen Todestrieb, dem es unbedingt nachkommt. Obwohl die letzte Szene mit auferstandener Stadt und wieder lebendigem Roten Platz versucht, dieses Opfer zu rechtfertigen, bleibt trotzdem eine unbewusste Todesangst zurück. Wahrscheinlich aus dem Grund, dass das symbolische Phantasma – Mutter-

Moskau – sich wieder verwirklicht hat, und dies sehr eng mit dem vermutlichen Begehren des großen Anderen verbunden ist, bleibt dieses Gefühl der eventuellen erneuten Bedrohung aktuell. Der große Andere ist wieder voller Kraft, und man weiß nicht, ob er wieder etwas begehren wird und ob man sich erneut in seinem Namen opfern muss.

2. **Pjad' zemli:** Das gezeigte Reale ist hier eher *neutral und informativ* als aktiv bedrohlich. Es verlangt keine unverzügerte Reaktion vom Subjekt, sondern vom Zuschauer. Die Bilder, die als Objekte der Beobachtung durch das Zielfernrohr gedreht sind, erweisen sich als Rätsel, die man mithilfe der Kommentare Motovilovs lösen muss. Man rekonstruiert die Geschichte, und das Ergebnis dieses kognitiven Prozesses ist stärker als das, was man als Zuschauer sieht und hört. Bemerkenswert ist, dass ohne die sprachliche Einleitung seitens des Subjekts sämtliche Bilder in deutlich höherem Maße unmittelbar bedrohliche Elemente darstellen (ähnlich dem Panzer im Visier in *U tvoego poroga*). Motovilov ‚neutralisiert‘ das Reale durch seine Sprache vor allem für sich selbst durch das Begreifen und die Reflexion des Geschehenen. Der schmerzvolle Prozess der Wahrnehmung ist für ihn schon vorbei, dem Zuschauer steht er hingegen noch bevor. Diese sprachliche Artikulation verhindert, dass Motovilov der ‚Objektivierung‘ unterliegt, er bleibt ein sprachfähiges Subjekt, das das Reale im gewissen Sinne unter Kontrolle hat und die Position des großen Anderen dadurch unterminiert. Als Symptome gelten hier: die Selbstidentifikation durch das Gedenken an gefallene Kameraden und die Erinnerung an die ‚Gespenster‘ der Vergangenheit. Das sind eigentlich traurige und zugleich doch positive Symptome, die im Rahmen der imaginären Ordnung das Subjekt zum guten Menschen und zuverlässigen Kämpfer machen. Der Regisseur zeigt die ganze militaristische Struktur (die reine symbolische Ordnung) als selbstzerstörend. Sobald die Soldaten (auch Motovilov nach seinem Sprung nach oben in der symbolischen Hierarchie zum Bataillonskommandeur) die Selbstgenügsamkeit und Fähigkeit zur Reflexion verlieren, d.h. sich dem großen Anderen ergeben, sind sie wertlos und undienlich. Noch schlimmer, sie werden verachtungsvoll und gefährlich für die ihnen unterstellten Kameraden.

Die Konstituierung der eigenen Handlung mittels Selbstidentifikation durch das Gedenken an die ‚Gespenster‘ und nicht im Rahmen der symbolischen Ordnung,

macht die Soldaten so selbstgenügsam, dass sie sich selbst ‚kastrieren‘ können, ohne irgendwelche radikal negativen Folgen.<sup>80</sup>

3. **Tret'a raketa:** Das Verfahren des Zielfernrohrs hebt hier die Problematik ‚Feind-Freund‘ hervor und illustriert eine in logischer Hinsicht absurde Situation, wenn der Freund (Lukjanov) zum Schussziel im Zielfernrohr wird und dadurch zum Feind, zum Einzelteil des Realen gemacht wird. Es ist wahrscheinlich eines der aufwühlendsten Verfahren, das eine schnelle Entscheidung vom Subjekt (auch vom Zuschauer) verlangt. ‚Freund im Zielfernrohr‘ bedeutet die Übergabe der Verantwortung für das Leben des Freundes – oder präziser: für seinen Tod – in die Hände des Subjekts. Egal, welche Entscheidung es trifft, es ist dies die eindeutige Ausübung seiner Macht als solcher, obwohl es im Prinzip keine ‚richtige‘ Lösung geben kann. Genau wie in *Pjad'zemli* wird mittels dieses Verfahrens die Position des Subjekts gestärkt, und zwar durch den Ausschluss der Ideologie aus dem Prozess der Entscheidung. Die Macht des großen Anderen wird mindestens für diesen kurzen Moment suspendiert. Das Symptom charakterisiert sich eben mit dem Oxymoron ‚Freund im Zielfernrohr‘, das eine Konversion des ehemaligen Kriegskameraden zum Feind darstellt. Diese Metamorphose lässt sich nur rein ideologisch begründen, da andere Argumentationslinien (ethischer sowie logischer Art) diese Tatsache nicht mehr plausibel erklären können.

Dementsprechend unterscheidet sich die Spezifik eines Blicks, der durch das Zielfernrohr-Verfahren vermittelt wird: Es spielt eine entscheidende Rolle, ob das Objekt der Betrachtung seinerseits auf das Subjekt ‚zurückblickt‘, d.h. ob es zu einer Objektivierung des ins Zielfernrohr blickenden Subjekts kommt. In diesem Fall geht es um die Konsequenzen, die der reinen symbolischen Kastration im Rahmen der symbolischen Ordnung völlig entsprechen. Žižek stützt sich in seiner Erklärung der objektivierenden Kraft des Blicks des Anderen auf ein Zitat von Sartre: „Bin ich als Subjekt des Sehens aktiv und souverän, so erfahre ich im Gesehenwerden meine Passivität und einen Kontrollverlust. Im Erblicktwerden ist das Sehen kein Fernsinn mehr, im Gegenteil, der Andere ist distanzlos bei mir“ (Sartre 1993:516).<sup>81</sup> Dieses Beispiel illustriert ganz deutlich der Film *U tvoego poroga*.

Ganz anders verläuft die Anamorphose des Blicks, wenn das Objekt der Betrachtung nicht über die hinlängliche Stärke verfügt, um das Subjekt zu verunsichern. Falls das Subjekt

seine Position bei der Beobachtung beibehält und – auch wenn das Objekt auf das Subjekt zurückblickt – die Kontrolle über die Situation nicht verliert, wird die symbolische Kraft des Blicks des Anderen subvertiert. Das Scheitern des Anderen ist nur dann möglich, wenn das Imaginäre in den Vordergrund auftritt: Das Subjekt hat einen ‚imaginären Hintergrund‘, der ihm während des Erblickens hilft, sich durch die Bildung eines eigenen ‚Ich‘ gegenüber dem Anderen zu positionieren. In *Pjad' zemli* zeigt sich der ‚imaginäre Hintergrund‘ als Trauer und Gedenken an gefallene Kameraden; in *Tret'a Raketa* ist es das eigene Bild vom ‚Freund im Zielfernrohr‘, das Petrov für sich selbständig im Imaginären konstituiert hat. Dieses Bild von Lukjanov lässt Petrov nicht schießen, d.h. diese imaginäre Gestalt des Freundes ist in diesem Fall stärker als die unterwerfende Eigenschaft des Anderen, obwohl dieser seinen drohenden Blick zurückwirft.

Lacan versteht, genau wie Sartre und Foucault, den Blick innerhalb eines Paradigmas der Machtverhältnisse. Lacan überträgt dieses Paradigma sogar konkret auf die Filmkunst und weist darauf hin, dass der Zuschauer, der die ganze filmische Welt mit dem Blick des Protagonisten betrachtet, auch zum Teilnehmer an dieser Beziehung wird:

*„Auch Jacques Lacans Überlegungen spielen ausgehend von der filmwissenschaftlichen Aneignung seines Konzepts des Spiegelstudiums eine wichtige Rolle: Analog zum kleinkindlichen Wesen, das über die Identifizierung mit seinem als ‚ganz‘ und ‚vollkommen‘ wahrgenommenen Spiegelbild eine Position der Kontrolle einnehmen kann, kann der Betrachter im Film sich mit der Macht des Protagonisten, der die Ereignisse kontrolliert, identifizieren.“<sup>82</sup>*

Letztendlich kommt Žižek in seinem Punkt über die Objektivierung zu einer aussagekräftigen Schlussfolgerung, die einen prinzipiellen Unterschied bei der Kategorisierung der sowjetischen Protagonisten ausgehend von dieser Anamorphose des Blicks im Zielfernrohr erkennen lässt. Es geht ihm darum, dass das Subjekt, wenn es durch den Blick des Anderen zum Objekt wird, *nicht mehr Herr der Situation ist*. Der Herr ist jetzt eigentlich genau der Andere, der seine Macht über die Situation ausübt. Das Subjekt seinerseits wird unter diesen Umständen zum Knecht.<sup>83</sup>

Sich auf das hegelianische Paradigma der Herrschaft und der Knechtschaft stützend, kann man behaupten, dass die sozrealistischen Filme jene, die unter großem Einfluss der stalinistischen Ästhetik gedreht sind, einen *Knecht*-Protagonisten darstellen. Zu dieser

Kategorie zählt *U tvoego poroga*, in dem das Für-den-Herrn-Dasein sich mit einem extremen Todestrieb überschneidet.

Der wichtigste Unterschied der Tauwetterästhetik ist der neue Typ des Helden, der als *Herr* fungiert, auch wenn er offiziell als Knecht der Ideologie (des großen Anderen) bezeichnet wird. Wie bereits nachgewiesen, zählen zu dieser Art Film Tauwetterproduktionen wie *Pjad' zemli* und *Tret'a raketa*. Auf die *Herrschaft* der Protagonisten in diesen Beispielen weist noch die Tatsache hin, dass die Hauptfigur gleichzeitig der Erzähler ist, der die ganze Geschichte ‚subjektiviert‘.

Der ausgeprägte Todestrieb, der allein die potentielle Befriedigung möglicher Ansprüche des großen Anderen, also des Herren, zum Ziel und ja auch schon als Auslöser hat, charakterisiert das Subjekt ebenfalls als Knecht. Es gibt zwei mögliche Erklärungen dafür. Žižek sieht den ‚Death Drive‘ hervorgehen aus dem vergeblichen Wunsch des Subjekts, das Begehren des Anderen zu erraten und zu erfüllen. Es ist eigentlich dieses Für-den-Herrn-Dasein, obwohl man schon nicht mehr weiß, was der Herr von einem will (und ob er überhaupt etwas von einem will). Žižeks ‚Death Drive‘ ist nahezu deckungsgleich mit dem sozrealistischen Masochismus, wie ihn Igor' Smirnov beschreibt. Smirnov betont den selbstzerstörerischen Charakter des sowjetischen Helden der Stalinzeit und illustriert diesen Prozess ausführlich an Beispielen, in denen der Protagonist seine Daseinsberechtigung ausschließlich in der Selbstopferung für die ‚große Idee‘ findet. Er überzeugt sich so von seiner Überlegenheit über die anderen und erhofft sich die Anerkennung des Volkes, der Geschichte oder des großen Anderen nach seinem heroischen Tod. Im Grunde es ist das, was Žižek „Todestrieb als Exzess an Negativität und als Weg zur Unsterblichkeit“<sup>84</sup> nennt (wenngleich es natürlich nicht um den Akt des Selbstmords geht, um sich von dem großen Anderen zu befreien).

Der Todestrieb ist die Folge eines Traumas, das sich, wie es öfter dargestellt wird, infolge einer Kastration etabliert. Es ist ganz deutlich in *U tvoego poroga* dargestellt sowie – am Beispiel des ehemaligen Kriegsgefangenen Lukjanov – in *Tret'a raketa*. Lukjanov wird sogar zweimal kastriert: in der deutschen Gefangenschaft und danach durch die Herabsetzung auf den Rang eines einfachen Soldaten als Strafe für seinen Verrat an der sowjetischen Heimat. Der Fall Lukjanov ist insofern interessant, als es nicht eindeutig klar ist, wovon sein Todestrieb verursacht wird: Ist es wirklich eine Knechtschaft des

Subjekts, das nach Verzeihung für seinen Verrat und nach der Anerkennung des großen Anderen sucht? Oder ist es doch ein Versuch, sich aus diesem unterdrückenden symbolischen System auszuschließen, sich vom Hass der Gesellschaft sowie vom aufgedrängten Schuldgefühl zu befreien?

Der Todestrieb kann nur in dem Fall als Merkmal der Herrschaft definiert werden, wenn er eindeutig als Protest gegen die symbolische Realität interpretiert werden kann. Da *Tret'a raketa* rein ästhetisch nicht zum Sozialismus zählt und Lukjanov kein typischer stalinistischer Held ist, lässt dieser Film die strittige Frage über Lukjanovs Selbstpositionierung offen und veranlasst jeden Zuschauer dazu, sich individuell Gedanken über diese Frage zu machen. Diese Art von Ambivalenz kennzeichnet eine ganze Reihe von Kriegsfilmern der westlichen sowjetischen Republiken, u. a. einige weißrussische Kriegsfilme der 60er Jahre, die im nächsten Kapitel ausführlich untersucht werden.

## **3. Sexualität und Macht**

### **3.1. Von der Gleichberechtigung der Geschlechter zum Matriarchat**

In diesem Artikel wird das Phänomen der Subjektivierung von Frauenbildern im Rahmen des Lacan'schen Symbolischen und Imaginären auf der Grundlage der Kriegsfilme der "Tauwetter-Periode", des sogenannten Ottepel's, betrachtet. Die Subjektivierung der Frau in den "Tauwetter"-Filmen trägt eine intensive, antiideologische Implikation in sich, die das klassische (Lacan'sche) Verständnis der symbolischen Ordnung und des "Gesetzes des Vaters" zerstört. Dabei wird die Ideologiekritik nicht immer im Sujet des Films reflektiert, nachdem dieser die Zensurkontrolle der Parteiorgane passierte. Nichtsdestotrotz findet sich die Kritik direkt oder indirekt, sowohl in bestimmten künstlerischen Attituden als auch in der besonderen Ästhetik der Tauwetter-Filme insgesamt, wieder. Möglich wurde dies erst nach dem Tod des symbolischen Vaters des sowjetischen Volkes, Stalin, und dank der Verurteilung des Stalin-Personenkultes in der Geheimrede Chruščovs von 1956.

Die Kriegsfilme von Ende der 1950er und 1960er Jahre demonstrieren weibliche Sexualität und bezeugen, dass die sexuelle Attraktivität (sowohl jene von weiblichen als auch männlichen Darstellern) eine immer bedeutendere Funktion im Rahmen des Sujets einnimmt. Dies wird besonders auffallend in den Filmen, in denen die ursprüngliche Rolle der Ideologie und des symbolischen Vaters gravierend zerstört wird. In diesem Zusammenhang ist erforderlich zu betonen, dass sich für die Untersuchung der Weiblichkeitsevolution vom stalinistischen Sozrealismus bis zur Tauwetter-Ästhetik am besten die weniger bekannten, heute fast vergessenen Kriegsfilme der 50er und 60er Jahre eignen. Diese Filme beinhalten sowohl Elemente von noch unsicheren, bescheidenen Ansätzen moderner filmischer Kunst als auch mutige und revolutionäre Filmverfahren, die als Ergebnis zu den Vorführungsverboten dieser Filme für das öffentliche Publikum führte.

In diesem Zusammenhang sind zwei wichtige Komponenten dringend zu beachten. Erstens: Mit dem Verschwinden der Stalinfigur aus den Tauwetter-Filmen, also mit dem Verlust der absoluten Macht des symbolischen Vaters, dehnt das traumatisierende Reale,

wovor das Subjekt durch den Vater mithilfe der Ideologie geschützt wurde, seine Herrschaft nun aus. Die Unfähigkeit der Ideologie, das Subjekt vor den Grausamkeiten des Realen zu schützen, unterdrückt die Autorität des großen Anderen (Partei, Gesellschaft, Gesetz) noch mehr. Das bedrohliche Reale wird erkennbar - es visualisiert sich mithilfe des Verfahrens, die Slavoj Žižek als "ästhetische Anamorphosen" oder einfach nur "Flecken" bezeichnet. Ein Fleck kann nur mithilfe von Elementen des Imaginären der Ordnung, die im Grunde Darstellungen unseres Unbewussten (Freudsches Es) wie Instinkte, Ängste, Begehren, Komplexe und so weiter sind, interpretiert und wahrgenommen werden. Mit anderen Worten, Žižek bezeichnet den Fleck als kinematographisches, künstlerisches Verfahren, das „ein Riss“ oder „ein Fenster“ ins Reale und folgerichtig auch ins Imaginäre darstellt.

Zweitens: Der Verlust der absoluten Autorität des symbolischen Vaters führt dazu, dass die Hauptperson den Vater schrittweise durch ein alternatives Bild, womit sich sie selbst identifizieren könnte, ersetzt. Am Beispiel der Tauwetter-Filme findet die Verdrängung der offiziellen Ideologie durch die weibliche Figur und potenziellen sexuellen Genuss statt. Die Frau wird zum unentbehrlichen Teil der symbolischen Ordnung, weil sie nicht mehr nur als Objekt des sexuellen Begehrens des Mannes (Objekt *a*) fungiert, sondern auch in der Lage ist, ihre eigenen Libidowünsche zu äußern. Außerdem zeigt sich die Frau als aktives Subjekt des Imaginären, das eigenen Genuss und Befriedigung der persönlichen Bedürfnisse anstrebt. Früher, im Rahmen der stalinistischen Filmästhetik war es für die weibliche Protagonistin praktisch nicht möglich gewesen.

In diesem Zusammenhang gerät die symbolische Ordnung (Ideologie) durch die Anwesenheit der Frauencharaktere, die nun "die Männersprache" (die im Rahmen der Filmästhetik und der darin dargestellten Gesellschaft anerkannt und gerechtfertigt wird) beherrschen, ins Schwanken. Durch das Streben nach dem eigenen Genuss ist die Frau jetzt fähig, mit verbalen Mitteln ein männliches Subjekt zu kastrieren und als Folge dessen, selbst ein Subjekt der symbolischen Ordnung zu werden. Dieser Fakt widerspricht ebenfalls den Filmen der Stalin-Ära, in denen die "sprechende" Frau ausschließlich als Instrument der Ideologie und symbolischen Ordnung funktionieren durfte (Parteigenossin, Agitatorin).

Weitere und wahrscheinlich die wichtigsten Aspekte sind die Forschung und die Analyse der schrittweisen Entwicklung der Gleichstellung der Geschlechter innerhalb der stalinistischen Sozrealismus-Filme in eine besondere Matriarchatsform der Tauwetter-Filme, deren männliche Regisseure ihre weiblichen Hauptprotagonistinnen mit absoluter Macht ausstatten.

Neben den psychoanalytischen Betrachtungsweisen von Jacques Lacan und Slavoj Žižek ist auch die Vergleichsanalyse unter dem Blickwinkel der feministischen Literatur- und Filmtheorie erforderlich. Darüber hinaus ist die Problematik der Positionierung der Frau innerhalb der symbolischen Ordnung zu hinterfragen: Kann die Frau das vollberechtigte Subjekt des Symbolischen sein oder bleibt sie weiterhin nur ein Objekt *a*, nämlich das Objekt des männlichen Begehrens? Prinzipiell wichtig ist dabei, dass die Frau im symbolischen System das Recht auf die eigene Identität und Selbstverwirklichung (oder mit psychoanalytischen Worten, auf Selbstidentifikation und Selbstäußerung) ebenso wie das männliche Subjekt erhält, was sie mithilfe der in diesem System anerkannten Sprache erreicht. Diese Tatsache ist eng damit verbunden, dass in den Tauwetter-Filmen die symbolische Ordnung ohne die direkte Beteiligung des Phallischen (symbolischen) Vaters-Stalin funktionieren muss. Die symbolische Struktur ist nicht in der Lage, ein adäquates Analogon zum Vater zu finden, außer der Figur der symbolischen und imaginären Mutter. Mit anderen Worten, im Rahmen der diegetischen Struktur ersetzen die Regisseure den stalinistischen Totalitarismus durch ein matriarchalisches System.

### **3.2. Die Frau aus der Perspektive Lacans**

Die Genderproblematik ist eine wesentliche Komponente dieser Forschung. Das besondere Gewicht des Genderaspekts ist in erster Linie dadurch gerechtfertigt, weil Jacques Lacan im Rahmen der symbolischen Ordnung die Anwesenheit der Frau als Subjekt vollkommen ausschließt. Er postuliert, dass die weibliche Figur lediglich die Rolle des "stummen" Objekts *a* annehmen kann oder sie tritt als *Hysterikerin* auf, dann allerdings nur im Rahmen des eigenen Diskurses (Diskurs der Hysterikerin). Die folgende in diesem Artikel diskutierte Analyse widerspricht der Lacan'schen These, dass die Frau kein symbolisches Subjekt sein kann.

Die Tauwetter-Kriegsfilme bieten die besondere diegetische Welt, in der die Macht des phallischen Signifikants (Stalin, Propaganda, Parteirolle) in der Situation des Krieges im Wesentlichen unterminiert wird, geradezu zur Analyse an. In diesem Kontext erscheinen nun Frauenbilder im Film, wenn auch nicht immer im Vordergrund, so erfüllen sie doch mindestens eine führende und entscheidende Funktion. Die Frauenfiguren in den Kriegsfilmsujets unterstellen nicht nur die Ordnung des Imaginären, indem sie als Objekte des männlichen Begehrens auftreten, sondern sie übernehmen die Rolle des entmachtenden (kastrierenden) symbolischen Vaters. Eine aufmerksame Analyse der Tauwetter-Filme zeigt, mit welcher Leichtigkeit die Frauenfigur in den Kriegsfilmen jene Bedingungen erfüllt, die Lacan beim (männlichen) Subjekt der symbolischen Ordnung voraussetzt:

1. Beherrschung einer kastrierenden metaphorischen Sprache.
2. Fähigkeit der Selbstidentifikation mithilfe der Sprache, das heißt, die Formulierung der eigenen (Libido)Wünsche.

In der feministischen Theorie existiert noch eine weitere, dritte Voraussetzung, die durch die Frauenfigur erfüllt wird:

3. Die Nivellierung der Genderunterschiede.

Die Lacan'sche Einstellung zur Rolle des weiblichen Subjekts ist relativ eindeutig, auch wenn sie ein breites und komplexes Spektrum im Verständnis des Frauenbildes in der Struktur der menschlichen, psychischen Wahrnehmung beinhaltet. Seine Äußerungen und Postulate über die weibliche Subjektivität, ihre Hysterie und ihre Sexualität erzwingen bei den Forschern und Theoretikern Diskussionen. In diesem Kapitel werden Lacans Hauptthesen über die Positionierung der Frauenbilder und die Interaktionen zwischen der Frau und dem männlichen Subjekt am Beispiel der Tauwetter-Kriegsfilme betrachtet. In diese Betrachtungen fließen auch die kritische Bewertung der Lacan'sche Psychoanalyse seitens Theoretikern der feministischen Literaturwissenschaft und zum Teil auch der neoformalistische Ansatz im Zuge der Analyse der konkreten Szenen und filmischen Verfahren mit ein.

Lacans Theorie ist gut auf die sowjetische Filmkunst der Stalin- und Tauwetter-Periode anwendbar und erklärt relativ genau einige Fragen der Kausalität und Motivation in der

Sujetentwicklung sowie Aspekte, die die Anwendung des einen oder anderen künstlerischen Verfahren berühren. Wenn man die sowjetischen Filme der Kriegs- und Nachkriegszeit durch das Prisma der Lacan'schen Psychoanalyse betrachtet, passen die Filme ausgezeichnet in Lacans Paradigma der Strukturbestimmungen der drei Register des Psychischen: das Reale, das Symbolische und das Imaginäre (RSI). Doch bei dem Versuch, das Subjekt aus jedem dieser Register herauszulösen, stellt man fest, dass die männliche Person eng mit der weiblichen verbunden ist, und nicht selten, dass die Frauenfigur ihr männliches Pendant ganz verdrängt. Deshalb sind die Kriegsfilm der Stalin- und Tauwetterperiode so bedeutsam für die feministische Literaturtheorie und Kulturwissenschaft: Das Bild der Frau ist aus dem Blickwinkel der Sujetentwicklung führend und besonders bedeutungsvoll für die Bestimmung der Funktion und Motivation der Filmverfahren für den jeweiligen Film.

Die Psychoanalyse als Forschungsmethode erlaubt es, die sowjetische Filmkunst aus einer neuen Perspektive zu betrachten, obwohl die Filmsujets in einem klaren Widerspruch zu einer von Lacans Hauptthesen stehen: Die Frau kann (und soll) auf keinen Fall ein Subjekt der symbolischen Ordnung sein. Lacan postulierte, dass die Frau aber sehr wohl ein Subjekt des Realen und Imaginären sein kann. Sie kann sogar eigene Objekte *a*, zum Beispiel Kinder, haben, aber auch diese Beziehungen befinden sich in der Ordnung des Imaginären. Das Einzige, was der Frau von Natur aus nicht gegeben ist, das ist ihr Funktionieren als Subjekt in der Struktur des Symbolischen:

*„Die Geschlechterordnung ist vom „Imaginären“ völlig beherrscht. In der Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau gibt es nach Lacan nur ein Subjekt: das männliche. Die Frau fungiert als selbstloser Spiegel des Mannes“.*<sup>85</sup>

Gemäß seiner Philosophie braucht die Frau auch nicht diese Subjektivierung im Symbolischen – sie hat ja schon einen gravierenden Vorteil gegenüber dem Mann, nämlich eine außergewöhnliche und wahrhaftige Fähigkeit zum sexuellen Genuss, während gleichzeitig der Mann lediglich zum ewig vergeblichen Streben nach Genießen ohne jegliche Chance auf wahre Befriedigung verurteilt ist: Jeder Zyklus des männlichen Strebens nach dem Genießen endet entweder in einer Objektunzufriedenheit und dem Nichterreichen des Genießens (Jouissance) oder in einer symbolischen Kastration des Subjekts, um danach wieder einen neuen Zyklus der Suche nach dem Genießen beginnen

zu müssen. Mit anderen Worten, das männliche Subjekt ist nicht in der Lage, ein vollständiges Genießen des eroberten Objekts *a* zu erreichen, was für ihn die permanente und sich immer wiederholende (zyklische) Jagd nach dem Genießen bedeutet.

Die Frau ist in den Beziehungen kein Subjekt, sondern die Realisation des Unbewussten Verlangens des Mannes, eben das **Objekt** seiner Begierde (Objekt klein *a*).<sup>86</sup> Sogar auch dann, wenn sie eine aktive Rolle als Verführerin erfüllt, stellt sie sich nicht als Subjekt dar, sondern zeigt damit lediglich ihr Bestreben, das Objekt der männlichen Liebe zu werden. Die Verführerin, auch eine edle und selbstbewusste *la Femme fatale*, die die Männer manipuliert, versucht die Liebe des Mannes, der ihr gefällt, zu gewinnen, also ein Objekt *a* seiner sexuellen Wünsche zu werden und (passiv) geliebt zu werden, während der Mann die aktive Position des begehrenden Liebenden einnimmt.<sup>87</sup>

Solch ein patriarchaler Standpunkt in der Psychoanalyse erntete viel Kritik seitens der Feministinnen, die, obwohl Lacans Theorie aus ihrer Sicht sexistisch ist, diese dennoch als Grundlage ihrer Lehre angenommen haben. Lacan hat eine derartige Form der Kritik meistens deshalb nicht anerkannt, weil er diese Besonderheit des Wesens der Frau gar nicht als Mangel oder als etwas Minderwertiges betrachtete. Im Gegenteil, er verwies sogar immer wieder auf die Überlegenheit der Frauen gegenüber den Männern, zum Beispiel im Zusammenhang von Sexualität und Genuss, und darauf, dass weibliche Philosophen ein größeres Verständnis der Materie als er selbst besitzen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war seine letzte Bemerkung eher nur eine Ironie.

Ob es tatsächlich Sarkasmus war oder nicht, bleibt es weiterhin Thema für Diskussionen, aber Lena Lindhoff, Wissenschaftlerin auf dem Gebiet der feministischen Literaturtheorie, interpretiert in ihrer Arbeit die Bedeutung Lacans Verhältnis zur Weiblichkeit und verweist dabei auf ein Zitat, das in einem seiner Seminare erläutert worden war.

*„Wenn die Frauen sich über ihren Ausschluss beklagen, so Lacan, „wissen (sie) einfach nicht, was sie sagen, das ist der ganze Unterschied zwischen ihnen und mir (Lacan 1991, 80). Was sie nicht wissen, Lacan aber weiß, ist, dass sie gerade in ihrer Ausgeschlossenheit aus dem Diskurs, in ihrer Entfremdung vom eigenen Sprechen, das bessere Los gezogen haben. Denn nur die Frauen sind zu einem*

*(sexuellen) „Genießen“ fähig, das den Zirkel des imaginären Ich transzendiert, einem Genießen „jenseits des Phallus“.<sup>88</sup>*

Diese These wird direkt zum Beispiel durch die Struktur den klassischen Hollywoodfilmen bestätigt, in denen die Hauptfigur die Beziehung zu einem Mann geradezu sucht und genießt. Doch was soll man mit den sowjetischen Filmen und deren braven Kommunistinnen machen, die offensichtlich absolut keiner Versuchung zur sexuellen Vereinigung mit dem männlichen Subjekt unterliegen? Stattdessen positionieren sie sich, gleichsam wie echte emanzipierte Frauen, wie Männer auf staatlichen oder militärischen Ebenen, also im Rahmen der Ideologie und Dienste dem großen Anderen. In diesem Fall über ihre Ausschließung aus dem Diskurs des Symbolischen zu sprechen, scheint fehl am Platz zu sein.

### **3.3. Die weibliche Hauptfigur in den Filmen der Stalin-Periode**

Die sowjetische Filmkunst ab Anfang der 1940er Jahre bestätigt viele Lacan'sche Thesen über das Funktionieren der Ideologie insgesamt, gleichzeitig zerbricht aber die bestimmende Struktur seiner Philosophie über den Aufbau der symbolischen Ordnung, beispielsweise bei der Gender-Trennung der Rollen. Die weibliche Hauptfigur der Filme der Stalin-Periode passt so gar nicht in das Lacan'sche Konzept der Ausschließung der Frau aus dem Symbolischen und befindet sich deutlich näher an der feministischen Theorie. Die feministischen Forscherinnen, die sich des Lacan'schen Instrumentariums sowie seiner Terminologie bedienen und von seinem Verständnis der patriarchalen Ordnung als (symbolische) ‚*Realität*‘ ausgehen, versuchten zu beweisen, dass die Anwendung seiner Psychoanalyse auf die sogenannte Frauenliteratur, in der gemäß ihrer Überzeugung die Frau unter bestimmten Bedingungen ein Subjekt der Symbolischen Ordnung sein kann, möglich ist, wenngleich dies prinzipiell nicht dem zugrunde liegenden Prinzip der Lacan'schen Theorie entspricht. Lena Lindhoff verweist gezielt auf diesen paradoxen Einfluss der patriarchalen Lehre Lacans auf die Entwicklung der feministischen Bewegung:

*Trotz des überragenden Einflusses Lacans auf die französischen Feministinnen galt er ihnen schon in den siebziger Jahren als „Großpapa“ (Cixous 1977, 24). [...] Lacan avancierte zum „Frauenheld“ (Jane Gallop) der feministischen Literaturwissenschaft die achtziger Jahre. Diese Wirkung Lacans in der Frauenbewegung ist erstaunlich angesichts der Tatsache, dass seine Theorie eine ganze Reihe freudianischer Postulate restituiert. Das zentrale Skandalon der Theorien Freuds und Lacans ist die Reduktion ihrer Theoriebildung auf die männliche Perspektive; sie sind zentriert um Ödipuskomplex, Kastrationskomplex und Inzesttabu, deren Übertragung auf die weibliche Psychosexualentwicklung zumindest problematisch ist.<sup>89</sup> [...] Das Lacansche Model der Subjektivität gilt nicht für beide Geschlechter. Inzesttabu und Identifikation mit dem Vater sind zwei Bedingungen der ‚symbolischen Kastration‘, die nur für die männliche Entwicklung gelten. Die Frau kann nicht zu einer eigenen Subjektivität, einem eigenen Sprechen/Begehren kommen. Sie muss sich vielmehr ihr Leben lang so definieren, wie sich das Kind innerhalb der vorsprachlichen, symbiotischen Spiegelbeziehung zur Mutter definierte: das personifizierte Begehren eines anderen zu sein. [...] Die Frau ist ‚Phallus‘ (Objekt und Zeichen des Begehrens), der Mann hat den ‚Phallus‘.<sup>90</sup>*

Tatsache ist, dass sich die Feministinnen das Symbolische Dreieck etwas anders vorgestellt haben. Laut Lacan sieht es so aus: "Symbolischer Vater (oben) – Subjekt – Objekt *a*". In der feministischen Theorie dagegen: "Subjekt (oben) – Mutter als Spiegel (für „Spiegelstadium“) – der große Andere". So gesehen ist das Spiegelstadium des Imaginären die unverzichtbare Bedingung für das Funktionieren der Symbolischen Ordnung.

Dabei sollte man berücksichtigen, dass der Unterschied zwischen dem feministischen Standpunkt und dem allgemeinen Prinzip Stalins Sozialismus in der Differenzierung der Funktionalität der Mutter besteht. Das Verständnis der Mutterrolle war in den Filmen der Stalin-Periode in erster Linie dadurch beeinflusst, dass die imaginäre Ordnung äußerst minimalisiert war, das bedeutet in der Folge, dass zugleich das Spiegelstadium der *Selbstidentifikation* des Subjekts (des Kindes) minimalisiert war. Das bedeutet weiter, dass die Frau gar kein Subjekt und/oder Objekt des Imaginären sein konnte, da nicht sie die Selbstidentifizierung des Mannes bestimmte, sondern zum größten Teil die Ideologie, das heißt, diese Rolle übernahm die symbolische Ordnung. Anders ausgedrückt: Die

Funktionalität der symbolischen Mutter entsprach vollkommen jener des symbolischen Vaters. Manchmal war die Mutter sogar noch aggressiver, grausamer und bedrohlicher als der symbolische Vater dargestellt, das heißt, sie war fähig zu kastrieren, was im Prinzip ihrer Hauptfunktion, nämlich zu lieben und zu kümmern, widerspricht. (Abb. 31, 32, 33)

Wie man auf den Abbildungen sieht, waren nicht alle sowjetischen Frauenerscheinungen fähig, im Subjekt zarte Gefühle zu erwecken. Die Aggression und Kraft, die das Mutter-Heimat-Bildnis beinhaltet, schließen jede potenzielle Gefahr der Entwicklung eines Ödipuskonflikts und des Lacan'schen Inzests, den der symbolische Vater unterbinden sollte, aus. Faktisch hat das Subjekt gleich zwei kastrierende Institutionen und keine Einzige, die für das Spiegelstadium zu gebrauchen ist. Wo unter normalen Umständen die symbolische Mutter eine wichtige Rolle im Spiegelstadium (vor der Kastration) spielt, währenddessen das männliche Subjekt durch die Liebe einer Frau sein Ich wahrnimmt (gleich an dieser Stelle erscheint seine erste Sexualität), gibt es in den sowjetischen Filmen keine Imaginäre, was auch das Fehlen des Spiegelstadiums bedeutet. Das bedeutet, das Subjekt ist von vorneherein kastriert, ohne seine Sexualität zu offenbaren.

Die weibliche Hauptfigur der Stalin-Periode, die zum Dasein im Imaginären als nur zweitrangiges Objekt *a* verurteilt ist, und zwar ausschließlich als Instrument der Ideologie, kompensiert ihren Stellenwert, indem sie zu einem vollberechtigten Teil des Symbolischen wird. Genauer, sie nimmt eines der gebotenen Wesen an:

1. Die symbolische Mutter, die die kastrierende Funktion des Vaters übernimmt und dabei ihre ursprüngliche Spiegelfunktion bei der ersten Selbstidentifikation des Subjekts verschmährt (Praskov'a im Film *Sie verteidigt das Vaterland - Она защищает Родину*).
2. Das Subjekt, das auf gleichem Level wie der Mann agiert, wobei sie eine Zuneigung seitens des großen Anderen genießt und dadurch eine Konkurrenz zum männlichen Subjekt darstellt (Natasha in *Der Fall von Berlin*, *Mašenka*, Hanna in *Mečta*).
3. Die Hysterikerin, die aus illusorischen oder von außen suggerierten Wünschen des Volkes ausgeht, ähnlich jenen von Jesus Christus in der Interpretation von Slavoj Žižek<sup>91</sup> (*Zoja* und *Čelovek № 217*).

Sehr oft vereinen sich diese drei Eigenschaften der Frau in einem Bildnis, zum Beispiel in den Mutter-Bildnissen der Filme *Sie verteidigt das Vaterland* (1943) und *Raduga* (1944). Der Diskurs der Hysterikerin ist genauso gut in den Filmen der Stalin-Periode zu finden, zum Beispiel Zoja aus dem gleichnamigen Film (*Zoja*, 1944) über eine sowjetische Partisanin, die durch deutsche Besatzer gefangen genommen und hingerichtet wurde. Dabei wird die weibliche Sexualität eher als Laster oder Sünde und nicht als positive Eigenschaft der Frau betrachtet. (Abb. 34, 35)

Die Voraussetzungen der symbolischen Ordnung, denen das Frauenbild, laut Lacan, prinzipiell nicht entsprechen kann, bestehen darin: 1) Beherrschung der männlichen metaphorischen Sprache, 2) Selbstidentifikation mithilfe der Artikulation der eigenen Position und der eigenen Wünsche und 3) Fähigkeit zur Kastration der männlichen Subjekte:

*Dass Frauen nach Lacan nicht Subjekte sein können, heißt ja nicht, dass sie nicht sowohl imaginäre (moi) wie reale Subjekte (je) sind. Was sie aber nicht sind und nach Lacan niemals sein können, ist das Subjekt des ‚Symbolischen‘, das sprachmächtige Subjekt.<sup>92</sup>*

Ausgehend von dieser These behaupten die Feministinnen, dass unter bestimmten Bedingungen, falls die Frau über diese Qualitäten verfügt, sie logischerweise zum Subjekt wird. Außerdem darf man die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass das 20. Jahrhundert eine Zeit war, in der die gewohnten Genderrollen nicht nur ihren traditionellen Rahmen gesprengt, sondern sogar ihre Plätze getauscht haben. Darauf hat nicht nur die allgegenwärtige Emanzipation der westlichen Frauen, sondern auch die Aufeinanderfolge der Revolutionen und der beiden Weltkriege Einfluss genommen. Deren Folgen spiegelten sich insbesondere in den Weltanschauungen der Generation der 1960er Jahre wider, die nun eine relativ lange Phase ohne Krieg bekam, um die erste Hälfte jenes tragischen Jahrhunderts verarbeiten zu können.

So kann man davon ausgehen, dass für die Frau vier Möglichkeiten der Transformation (Umpositionierung) aus Objekt *a* in ein Subjekt der symbolischen Ordnung gibt. Die ersten Drei entsprechen den männlichen Optionen:

1. Bestimmung des eigenen Objekts des Begehrens und Nachgehen des eigenen Wunsches.
2. Formulierung des eigenen Wunsches mithilfe der Sprache, aber auch der allgemeinen Beherrschung der linguistischen Fertigkeiten, die in der symbolischen Ordnung angebracht sind.

Dabei sollte man betonen, dass im Fall der Frau prinzipiell das Vorhandensein beider Aspekte notwendig ist, da sonst keine Subjektivierung stattfinden kann. Nur die Existenz des eigenen Wunsches führt lediglich dazu, dass die Frau sehr wohl zum Subjekt des Imaginären, aber nicht des Symbolischen werden kann. Umgekehrt, allein die Beherrschung der Kommunikationssprache, die im Rahmen des Symbolischen anerkannt ist, macht die Frau zum Subjekt (wie die Hauptfigur in den Filmen der Stalin-Periode), das unmöglich kastriert werden kann und aus dem Imaginären ausgeschlossen ist.

3. Die kastrierende Funktion der Frau als Instrument der Ideologie.

Es existiert aber noch ein vierter Faktor der Subjektivierung der Frau, den Lindhoff erwähnt:

4. Die Frau hört auf, Gegensatz des Männlichen zu sein, aber wird irgendetwas, das jeglichen Unterschied zwischen dem Weiblichen und Männlichen nivelliert.<sup>93</sup> (Veronika in *Pis'ma k živym, Zoja*).

Die Lesbe ist wahrscheinlich ein extremes Beispiel einer derartigen radikalen Einebnung der Genderunterschiede. Lindhoff liefert exemplarisch das Bild der Lesbe, die die Konkurrenz zum männlichen Subjekt in ihrem Streben nach sexuellem Genießen durch den Besitz der anderen Frau darstellt. Unter den Bedingungen des Totalitarismus genießt die Frau die höhere Gunst des großen Anderen und auch aus diesem Grunde wird sie im Kampf um die Anerkennung durch den symbolischen Vater zur Konkurrenz für den Mann. Auf dieser Grundlage wird der Genderunterschied beseitigt – die Struktur des Symbolischen vereinfacht sich auf den symbolischen Vater und dessen Subjekte, deren Geschlechter keine prinzipielle Bedeutung mehr haben.

Feministinnen, die als Grundlage ihrer literarischen Analyse die Lacan'sche Theorie verwenden, betrachten das Problem der Positionierung der Frau im Rahmen des Symbolischen etwas anders. Sie behaupten, dass das Weibliche über Lacans männlichem

Ödipus-Dreieck (phallischer Vater – männliches Subjekt – Frau als Objekt des männlichen Begehrens) dominieren kann, und zwar in dem Fall, wenn sich die Interaktionen zwischen den zwei Geschlechtern auf die Bruder-Schwester-Beziehung reduzieren. Als Beispiel einer derartigen Nivellierung der sexuellen Zugehörigkeit kann die sowjetische Gesellschaft der 1930er – 1950er Jahre dienen, als damit im Grunde das Konzept der *Unisex*-Gesellschaft verkündet war. Genau in dieser Periode verbandte Stalin am 3. Juli 1941 in seiner Ansprache an das Volk die Anrede "Brüder und Schwestern".<sup>94</sup> Die Frau kann in dem Fall ein Subjekt des Symbolischen werden, wenn sie "nicht wie ein Gegensatz des Mannes, sondern als irgendetwas, das die Unterschiede zwischen Mann und Frau verwischend oder überflüssig machend, den Kontrast der Geschlechter vernichtend", betrachtet wird.<sup>95</sup>

In den Filmen der Stalin-Periode waren die Frauen erfolgreich und effektiv in die symbolische Ordnung integriert worden. Entweder waren sie lediglich einfache Elemente der symbolischen Ordnung in einer utopischen, geschlechtslosen Gesellschaft ohne jeglichen Hinweis auf sexuelle Beziehungen oder die Frau konnte als Instrument des großen Anderen dienen, ihm in der Umerziehung/Kastration des unzuverlässigen männlichen Subjekts helfend, wie die Hauptfigur Maša im Film *Mašenka* (1942). Die Hauptfiguren der Schauspielerin Elena Kusmina in den Filmen *Mečta* (Hanna) und *Čelovek № 217* (Tanja) werden nicht als Objekte des männlichen Begehrens dargestellt. Sie nehmen Verpflichtungen der sowjetischen Kämpfer im Krieg auf sich und zeigen sich sogar ausdauernder und stärker als die Männer. In diesem Zusammenhang nehmen die Frauenfiguren im Vergleich zu den Männern eine gewisse Sonderstellung ein, denn sie nicht symbolisch kastriert werden können. In den oben genannten Filmen werden die Frauen mit allen Problemen und Bedrohungen auf dem Weg zum Sieg des sowjetischen Systems über den Feind fertig, während gleichzeitig die Männer, die theoretisch ihr Begehren auf diese idealen Frauen lenken könnten, kastriert, niedergeschlagen oder im wahrsten Sinne des Wortes vernichtet waren. Eine sehr wichtige Bedingung ist die Tatsache, dass die Frauenfiguren der Stalin-Periode jene im Rahmen der dargestellten diegetischen Welt und symbolischen Ordnung legitimen Sprache beherrschen: Sie sind mit dem Recht ausgestattet, die ideologischen Parolen und Schlussfolgerungen, Einschätzungen und Meinungen zu verbreiten. Besonders bedeutend sind, sehr oft am Ende des Films wie auch die Ansprache Stalins in "Der Fall von Berlin", ihre Reden zum

Volk und gleichzeitig zu den Zuschauern, wenn die weiblichen Hauptfiguren eine abschließende Geleitansprache halten. So gesehen ist Praskovja Lukjanova, Oberhaupt einer Partisanengruppe, die als Kamerad "P" bezeichnet wurde, was ihre Genderzugehörigkeit verbirgt, Sprachrohr des Großen Wortes, das die Botschaft des großen Anderen verkündet:

*Nun, Moskau richtet uns Grüße aus - sie winkt uns mit ihren Flügeln. Und fühlen uns genauso, als ob wir selbst Flügel haben. Und wir sind so durstig nach Leben! Also lasst uns schwören, Genossen, solange die Sonne scheint, solange das Gras wächst, um unser Leben, um unser Land, um unsere Sowjetmacht, um Freude zu kämpfen! Kämpfen bis zum letzten Atemzug, bis zum letzten Herzschlag! Es ist schwer für uns, Genossen. Es ist schwer! Doch trotzdem ist es erfreulich! Und lasst es uns noch bitterer werden, noch schwieriger - es macht nichts! Wir trafen uns bereits mit dem Tod und widerstanden es. Und wir werden für immer widerstehen!<sup>96</sup>*

Das "Große Wort"-Verfahren der finalen pathetischen Rede mit ideologischem Aufruf ist ausschließlich im Kontext des symbolischen Vaters (Stalin) oder, wie in diesem Fall, der symbolischen Mutter anwendbar. Das normale, herkömmliche männliche Subjekt, so wie es bei Lacan verstanden wird, ist zu einer derartigen Verwendung des Großen Wortes nicht in der Lage, da er damit die Macht des symbolischen Vaters bestreiten würde. Ein weiteres Beispiel dafür, dass sich die Frauenfigur mithilfe des Sprechens und der Sprache, die im Prinzip als Instrument der Machtverbreitung dient, legitimiert, ist Nataša im Film *Der Fall von Berlin* (1949). Die intelligente, gut gebildete junge Frau Nataša dient dem Volk in gewissem Sinne als Stalins Repräsentant. Gerade sie als Lehrerin, Komsomolmitglied, Autorin von Zeitungsartikeln und Rednerin treibt die Ideen des Kommunismus voran. Der Fabrikarbeiter Aljoša, ihr Verehrer, der den Wunsch hegt, Natašas Liebe zu gewinnen, bittet Stalin persönlich um Rat. Slavoj Žižek verweist hier auf die neue Eigenschaft Stalins in seiner Rolle als sowjetischer Cupido, Schutzengel der Liebenden, was seine ideologische Position als netter, großzügiger Gott festigen sollte.<sup>97</sup> Hinzu kommt noch, dass "Gott Stalin" einem seiner Untertanen, dem männlichen Subjekt, eine sexuelle Beziehung mit einer seiner "Töchter" oder "Priesterinnen" erlaubt. Dies bezeugen Stalins Worte an Aljoša, der es seinerseits für nötig hält, dieselben Worte vor seiner Geliebten als Vorwarnung zu wiederholen: "Lieben Sie sie und dann wird sie Sie lieben. Und wenn nicht, dann werden Sie mir schreiben...". Darauf antwortet Nataša

pathetisch: "Aljošen'ka, ich liebe dich sehr!", aber in diesem Moment richtet sich ihr Blick nicht auf ihren Geliebten, sondern irgendwo auf den Horizont in eine geheimnisvolle, mystische Weite. Solche filmischen Mittel entsenden den Zuschauern direkt zu dem großen Anderen. Nataša bestimmte für sich schon von vorneherein ihr Objekt des Begehrens, und zwar Stalin. Im Film gibt es einen klaren Nachweis dafür, dass Nataša ein libidinöses Begehren für Stalin empfindet: der Moment, wenn Nataša Stalin im finalen Filmabschnitt küsst. In dieser Szene zeigt sich Nataša als vollberechtigtes und, noch mehr, als aktives Subjekt, das sich in einem intimen Verhältnis mit dem symbolischen Vater befindet, während ihr Verlobter dazu verurteilt ist, passiv abseitszustehen und diesen Prozess hilflos zu beobachten. Das ist eine von mehreren Arten der Kastration des männlichen Subjekts durch die Frau: Der Protagonist ist nicht nur nicht in der Lage, die Zuneigung der Frau, die ihm gefällt, ohne Hilfe des symbolischen Vaters zu gewinnen, sondern auch dann, wenn das männliche Subjekt dafür die Erlaubnis des Vaters erhält, wird es wiederholt kastriert. Dieses Mal wurde es seitens der Frau kastriert, denn sie bevorzugt, ihre libidinösen Wünsche durch ein intimes Verhältnis mit dem symbolischen Vater zu befriedigen. (Abb. 16)

Andererseits sollte man nicht behaupten, dass die Elemente der imaginären Ordnung vollkommen aus den Kriegsfilmern der Stalin-Periode herausgedrängt wurden. Oksana Bulgakowa bringt in ihrem Artikel „*Kollektive Tagträume*“ einige Beispiele aus den Filmen der Stalin-Periode, in denen Versuche unternommen wurden, das Symbolische und das Imaginäre zu kombinieren. Bulgakowa analysiert den Film von Lev Kulešov *Sibirjaki* (*Die Sibirer*, 1941), in dem sowjetische Jugendliche, ein Mädchen und zwei Jungen, von einer Begegnung mit Stalin in Moskau träumen. Die Möglichkeit nach Moskau zu fahren, erhalten am Ende nur die Jungen, was den patriarchalen Charakter der Filmästhetik bestätigen könnte, aber diese Szenen existieren nicht in dem Film. Stattdessen werden die Zuschauer Stalin nur im Traum des zuhause gebliebenen Mädchens sehen. Die öffentliche Vorführung für die breite Masse war verboten, der Film verstaubte lange im Regal, denn "niemand verstand, ob *Sibirjaki* eine Analyse des Syndroms einer ganzen Nation, die nicht zwischen Traum und Realität zu unterscheiden vermochte, bot oder dieses Syndrom profanierte".<sup>98</sup> Stalin ist in diesem Film nicht nur als Objekt des krankhaften Begehrens von Kindern dargestellt. Die Liebe zu Stalin von Jugendlichen

beinhaltet in sich offensichtliche Fetischismusmerkmale: Kinder suchen eifrig nach der legendären Pfeife des Führers der Völker.

Im Grunde kann man den Film *Sibirjaki* als Ausnahme betrachten, die die generelle Tendenz der damaligen Zeit und Ästhetik des Sozialismus bestätigt. Der Stalin-Totalitarismus strebte an, wenn schon nicht das Imaginäre vollkommen aus dem kulturell-politischen System auszuschließen, dann es doch wenigstens maximal zu reduzieren oder das Imaginäre durch ein Prisma des Symbolischen in eine nützliche ideologische Richtung interpretierend darzustellen. Wahrscheinlich deshalb wirken die Filme der Stalin-Periode auf moderne Zuschauer etwas absurd, denn den Zuschauern reichen der Umfang und die Sinnesevollendung in der Ordnung des Imaginären nicht aus. Aufgrund der Unproportionalität des Imaginären und des Symbolischen nimmt Letzteres im Film *Sibirjaki* eine Art perverse Form an, unter der "Vater Stalin", der phallische Signifikant, gleichzeitig zum Objekt *a* des sich wiederholt aufdrängenden sexuellen Wunsches des kleinen Mädchens wird, dessen Traum einen eindeutig sexuellen Unterton annimmt. (Abb. 14, 15)

Die Tatsache akzeptierend, dass die Frau ein Subjekt des Imaginären ist und für sich selbst das Objekt des Begehrens bestimmen kann, sollte man nicht ignorieren, dass als solches Objekt *a* sich die weibliche Hauptfigur der Stalin-Periode nicht irgendeinen Mann auswählt, sondern Stalin selbst. Die Leidenschaft für Stalin, dem symbolischen Vater, verwandelt die Frau entweder in eine symbolische Mutter oder in eine vertrauensvolle und rechtgläubige Kommunistin, mit anderen Worten, in ein Instrument der Ideologie, was zugleich ihre Subjektivierung im Rahmen des Symbolischen bestimmt. Dabei bleibt die Frau in einer unmittelbaren Beziehung mit dem symbolischen Vater ein Objekt im Lacan'schen Sinne, das heißt, sie kämpft um die Liebe des Vaters, strebt an, ein Objekt *a* seiner Aufmerksamkeit, Liebe und Gunst zu werden, ähnlich wie Lacans "Verführerin". Die Frau, die in den Vater "verliebt" ist, wird zum idealen Subjekt der Ideologie, das weder kastriert wurde, noch empfänglich für andere Objekte *a* (Kinder, Männer) ist. Die Frau erfährt ihr sexuelles Genus aus dem Dienst an dem großen Anderen und aus ihrer Zugehörigkeit zu ihm. Im Grunde ist es eine Art des voyeuristischen Genusses, wenn sie sich aus der Perspektive der Geschichte betrachtet, sozusagen mit den Augen des großen Anderen und der Volksmassen, denen sie, ihrer Vorstellung nach, dient.

Die Freudische und Lacan'sche Psychoanalysen wirken bei Betrachtung der sowjetischen Filme in manchen Aspekten hilflos, weil sich die Philosophen auf das phallogozentrische System und das männliche Subjekt stützen, dabei lassen sie die Tatsache außer Acht, dass die weibliche Sexualität (und allgemein die Hoffnung auf sexuelle Beziehungen und Joissance) in der totalitären Gesellschaft zum Mittel der Steuerung des Subjekts seitens des großen Anderen (GTO - rus. "Gotov k trudu i oborone, dt. "Bereit zur Arbeit und Verteidigung", Agitations-Plakate für sowjetische Soldaten) wird. Außerdem nivelliert wesentlich die Ideologie in vielen Aspekten der geschlechtlichen Unterschiede zwischen den sowjetischen Bürger, manchmal werden sie in der Kultur und Kunst der Kriegszeit sogar ganz ausradiert. Die Nivellierung der weiblichen Sexualität führt dazu, dass die Frau damit beginnt, das männliche Subjekt in der symbolischen Hierarchie zu übertreffen, das heißt, die Frau befindet sich in wesentlich näheren, "vertraulicheren" Beziehungen mit dem großen Anderen.

Die weiblichen Hauptfiguren der Stalin-Periode sind Dienerinnen seines Kultes, seine Priesterinnen. Diese Art der Positionierung der Frau im Rahmen der symbolischen Ordnung erhebt sie zu einem unmittelbaren Instrument der Ideologie, das noch wirksamer als die männlichen Subjekte ist. Zur selben Zeit stellen die Frauenbilder in anderen filmischen Traditionen und anderer Filmästhetik, zum Beispiel in Hollywood, durch ihre Sexualität ein Hindernis für die Ideologie dar, indem sie das Subjekt in Richtung des Imaginären (Sexuellen) hinüberziehen.

### **3.4. Diskurs der Hysterikerin<sup>99</sup>**

In Russland hatte sich die Gleichstellung der Geschlechter sowie die Frauenemanzipation als gesellschaftliche Bewegung bereits vor der Großen Oktoberrevolution 1917 angefangen zu entwickeln. Die Revolution wirkte übrigens als folgerichtiger Anstoß zur weiteren erfolgreichen Fortführung der Emanzipation, nach dem das Wahlrecht auch für Frauen galt. Die Frage, ob die Frau als Subjekt der symbolischen Ordnung bereits in den alles verändernden Revolutionsjahren fungieren konnte, erfordert wahrscheinlich eine genaue separate Forschung. Mit hoher Sicherheit lässt sich konstatieren, dass sich die Frau schon zu Anfang des Großen Vaterländischen Krieges endgültig als Subjekt des

Symbolischen formierte. Dabei hat sich ihre Rolle in der Ordnung des Imaginären gleichzeitig auf mehrere Positionen in den Hintergrund verschoben.

Der Hauptunterschied zwischen den weiblichen Hauptfiguren der Stalin- und der Tauwetter-Periode besteht darin, dass die Frau der Stalin-Periode kein Element des Imaginären ist, da es im Stalin-Sozialismus einfach keinen Platz dafür gibt. Der ganze Raum ist mit Ideologie erfüllt, mit anderen Worten, mit dem Symbolischen. Und wenn doch mal das Imaginäre ausgeprägt präsent wird, dann nur in einer Form, in der es der Ideologie unterstellt ist. Der gesamte diegetische und narrative Raum ist mit dem großen Anderen erfüllt: dem Gesetz des Vaters, der Ideologie, dem Phallogentrismus. Die Frau wurde in dieses symbolische System nur soweit eingeführt, inwieweit sie eine Rolle des Instruments des großen Anderen bedient.

Mit dem Beginn der Tauwetterzeit, nach dem die symbolische Ordnung ihre bestimmende Figur, Stalin, verloren hatte, erleidet das patriarchale phallogentrische System mit der Verstärkung des Einflusses des weiblichen Imaginären eine zusätzliche Zerstörung. Je mehr Frauen sich der metaphorischen Sprache für den Ausdruck der eigenen Wünsche im Imaginären bemächtigen, desto schneller ordnen sie sich zusätzlich die symbolische Ordnung unter. So gesehen verwandeln sich die Frauen mit der Distanzierung des Films vom Stalin-Sozialismus in ein Subjekt von gleichzeitig zwei Ordnungen, sowohl der Imaginären als auch der Symbolischen.

Wie oben bereits erwähnt, schließt das Lacan'sche Verständnis des Aufbaus der symbolischen Ordnung die Frau kompromisslos aus dem Subjektivierungsprozess aus. Im Rahmen des Symbolischen hat das Frauenbild nur die Möglichkeit, als Objekt *a* des männlichen Begehrens zu existieren, und die Frau strebt daran, ihre Nicht-Selbstverwirklichung innerhalb der Struktur der patriarchalen Gesellschaft (Diegesis) zu überwinden. Ihre vergeblichen Versuche der Selbstidentifizierung und Selbstsubjektivierung bestimmen den sogenannten Diskurs der Hysterikerin, die sich nicht mithilfe der eigenen Wünsche, sondern durch die Wünsche des Anderen positioniert. Žižek schreibt:

*...sein [des männlichen Subjekts] ganzes Wesen liegt ‚außerhalb seiner selbst‘, in der Frau. Die Frau hingegen existiert nicht, sie insistiert, wes-halb sie nicht ausschließlich über den Mann existiert.<sup>100</sup>*

Laut Lacan kann die Frau deshalb keinen Mann als Objekt der sexuellen Beziehungen haben, weil sie selbst diesen Status der Geliebten und Ersehnten anstrebt. Mit anderen Worten, sogar bei all ihrer (sexuellen) Aktivität erhebt die Frau den Mann zum Subjekt.

Dass die Frau den Status des Subjekts erreicht, ist ausschließlich in dem Fall möglich, wenn sie auf ihre Position verzichtet, das Objekt des Begehrens für den Mann (Objekt *a*) zu sein. Dabei findet die Subjektivierung der Frau, gemäß Lacan, gleichzeitig mit ihrer *Abwesenheit* im Rahmen der symbolischen Ordnung (Subjektlosigkeit) und Selbstidentifizierung nicht durch ihre eigenen Wünsche, sondern durch die Wünsche eines Anderen (imaginär oder real), des Mannes, statt.<sup>101</sup>

Der Begriff *Abwesenheit* (Subjektlosigkeit) wird am besten am Beispiel der *Ohnmacht*<sup>102</sup> veranschaulicht: genau jene Ohnmacht, der bewusstlose Zustand, in dem die Frau einerseits in der ‚Realität‘ existiert, andererseits aus ihr herausgeführt wird. Ihre Bereitschaft für die Wünsche des Anderen lässt sich folgendermaßen erklären: "Ich bin nicht mehr sein Objekt *a*, er will jetzt eine Andere. Er will meine Abwesenheit und ich werde für ihn abwesend sein, weil ich auf mein Streben verzichte, ein Objekt *a* zu sein". Anders gesagt, die Frau kann ihre Selbstständigkeit und Subjektivierung nur durch ihre eigene Entscheidung zeigen, sich nicht ins Leben des Mannes einzumischen, der sie nicht liebt.

Alle diese Faktoren wie die Ablehnung, ein Objekt *a* zu sein, der Verzicht auf den eigenen Wunsch und die Subjektlosigkeit strukturieren den sogenannten Diskurs der Hysterikerin. Außerdem beobachtet man bei der Hysterikerin eine Störung folgender physiologischen Funktionen: Sprache, Reaktion, Bewegung. Das ist der einzige Diskurs, in dem die Frau durch Lacan als Subjekt und sogar, dass sie über die Funktion *des Blickes* verfügt, akzeptiert wird. Doch ist es der Blick der Voyeurin, der vom Subjekt ausgeht, das im Grunde weder eine Substanz (das sogenannte *narzisstische Ich*) besitzt, noch einen eigenen Wunsch hat. Voyeurin ist nur fähig zu beobachten und die Wünsche des Anderen zu konstatieren. Die Hysterikerin ist ein Subjekt ohne Körper, ein substanzloses Subjekt. Zum Beispiel kann die Hysterikerin den zuvor ersehnten Mann und irgendeine Andere beobachten, trotzdem kann man ihren Blick nicht mit dem unterwerfenden Blick des hegelianischen "Herrn" vergleichen. Umgekehrt bestätigt der Blick der Hysterikerin ihre Position *der Abwesenheit* – Subjektlosigkeit – in diesen sexuellen Beziehungen.

Ein besonders klares Beispiel des Diskurses der Hysterikerin in den Kriegsfilmern der Tauwetter-Zeit ist die Figur von Veronika im Film von Michail Kalatozov "Die Kraniche ziehen". Viele Zuschauer verstehen die Motivation von Veronika nicht, nachdem ihr Verlobter Boris in den Krieg gezogen ist. Die Situation ist nämlich jene, dass sie überhaupt keine Motivation hat, sie hört auf etwas zu *wünschen* und ordnet sich den Wünschen des Anderen (dem Bruder von Boris) unter. Nachdem Boris anstelle der Hochzeit bevorzugt, freiwillig in den Krieg zu ziehen (darin besteht seine symbolische Kastration und folgende reale Vernichtung), durchlebt Veronika ein sehr tiefes psychologisches Trauma, das sie in eine Hysterie führt und in ein ‚substanzloses Subjekt‘ verwandelt. Die weibliche Hauptperson im Filmskript hat relativ wenig Text, ihre Beteiligung in den Dialogen ist im Vergleich zu anderen Personen auf ein Minimum beschränkt. Die Stummheit und Handlungsunfähigkeit sind noch weitere bezeichnende Unterscheidungsmerkmale der Hysterikerin. Außerdem hört Veronika nicht nur damit auf, ihre eigenen Gedanken und Wünsche zu formulieren, sondern sie ist auch nicht mehr Herrin ihrer eigenen Handlungen. Nachdem Boris gestorben ist, will sie sich den Anderen nicht als Objekt des Begehrens anzubieten. Sie möchte von keinem anderen Mann geliebt werden. Boris wäre das einzige männliche Subjekt, das Veronika zu einem Objekt *a* erheben könnte, doch ist er abwesend. Dieses Trauma nimmt ihr die Fähigkeit, die eigenen Wünsche zu bestimmen: Nach Boris Weggang erwartet sie einfach nichts mehr vom Leben. Auf die folgende Weise versucht sich Veronika durch die Wünsche der Anderen *selbst zu identifizieren*: Mark will, dass sie seine Frau wird und Veronika heiratet ihn; Boris Familie will, dass Veronika auf Boris wartet, und sie wartet, obwohl sie bereits mit seinem Bruder verheiratet ist; die Gesellschaft (der Große Andere) erwartet, dass sich Veronika im Kriegsleben involviert und Veronika pflegt die Verletzten im Lazarett. Sie erfüllt gegensätzliche Wünsche von allen, nichtsdestotrotz passt sie nicht vollständig in die symbolische ‚*Realität*‘. Sie bleibt im halb bewussten, stummen Zustand, existiert und ist gleichzeitig abwesend, darin besteht ihre Subjektlosigkeit.

Insbesondere sollte man auf die Szene eingehen, in der Mark Veronika nötigt, ihn zu heiraten. Veronika verspürt einen Wunsch nach dem Tod, den Freud als Todestrieb bezeichnet, der die höchste Stufe der Hysterie charakterisiert. Der Wunsch nach dem Tod zeigt sich in der Verweigerung, sich während der Luftangriffe in der U-Bahn-Station zu schützen. Auf Marks Bedrängen reagiert Veronika unlogisch und hektisch, nur das eine

Wort "Nein!" wiederholend, was eine Störung der linguistischen Funktion bezeugt, ganz typisch für die Hysterikerin. Zusätzlich wird noch ihr emotionaler Zustand mithilfe von audiovisuellen Filmverfahren vermittelt: Schatten-Licht-Effekte, die die Unruhe der Nacht und das Aufblitzen von Explosionen widerspiegeln, die in Panik versetzende Sirene, die den Luftangriff ankündigt, kombiniert mit Marks Klavierspiel, der die Bombenexplosionen zu übertönen versucht. Diese filmischen Verfahren geben die Umstände, die die psychologische und physische Gewalt über Veronika begleiten: ihre Motivation, die von dem Wunsch des Anderen ausgeht, und ihre endgültige Verwandlung in eine Hysterikerin, wieder. Ihre Subjektivierung wird dadurch verstärkt, dass sich am Filmende ihr Todestrieb vertieft, das heißt, sie erreicht durch die Befriedigung der Wünsche der Anderen nicht das nötige Maß der Selbstidentifizierung.

Es ist wichtig zu betonen, dass Veronikas Todestrieb nicht durch das Streben nach Befreiung von den erdrückenden Ketten der symbolischen Ordnung verursacht ist, um sozusagen die Lacan'sche "Absetzung des Subjekts" zu realisieren, wie es bei vielen männlichen Hauptfiguren in den Filmen der Tauwetter-Periode zu sehen ist. Wahrscheinlich unternimmt Veronika den Suizid-Versuch nicht durch den eigenen, sondern durch den geheimen Wunsch der Anderen motiviert, die ihre Anwesenheit als belastend empfinden und sich insgeheim ihr Verschwinden wünschen. Das Leben der sie umgehenden Menschen würde einfacher sein, wenn der Druck des Bedauerns und des Hasses, den sie allein schon durch die Anwesenheit der verstummtten Veronika verspüren, verschwinden würde. Es ist wahrscheinlich, dass Mark, seine Schwester und ihr barmherziger Schwiegervater unbewusst ihre Abwesenheit ersehnten.

Bei dem Versuch, durch Selbstmord in Form eines Sprunges unter einen Zug ihrem Leben ein Ende zu setzen, rettet Veronika ein Waisenkind, das ihren Prozess der Selbstidentifizierung vollendet, aber nicht in der symbolischen, sondern in der imaginären Ordnung: Jetzt aber durch den *eigenen* Wunsch, eine Mutter zu werden. Im Grunde handelt es sich hier eindeutig um Lacans Spiegel-Stadium, wenn Mutter und Kind sich gegenseitig wie im Spiegel selbst identifizieren. Danach erfährt Veronika über Boris Tod und "heilt sich" von der Hysterie: Freiwillig, sich nur dem eigenen Wunsch unterordnend geht sie in einem weißen Brautkleid zum Bahnhof, um die von der Front zurückkehrenden Soldaten zu begrüßen. Das weiße Kleid kann ihre Bereitschaft bezeugen, wieder ein Objekt *a* für einen potenziellen Mann zu werden.

*Die Kraniche ziehen* gibt den Filmen der Tauwetter-Periode eine neue ästhetische Linie vor. Veronikas Charakter bestätigt die Hypothese der Überlegenheit der imaginären Ordnung über das Symbolische in dem Sinne, dass die vorangestellte Realisierung des Subjekts in der Ordnung des Imaginären (Veronika und der Waisenjunge) positiv auf die Funktionalität des Subjekts in der Ordnung des Symbolischen einwirkt, auch dann, wenn es um das weibliche Subjekt handelt. Die Szene, in der Veronika auf dem Bahnhof zwischen den Soldaten erscheint, trägt in sich einen klaren ideologisch-patriotischen Kontext. Veronika hört dem "Großen Wort", einer Rede im Sozialrealismus-Stil, die Stepan, ein Freund des gefallenen Boris, vorliest, zu. Diese Rede bringt sie endgültig in die Gesellschaft zurück, das heißt, in die symbolische ‚*Realität*‘.

### **3.5. Die Frau der Tauwetter-Periode als Subjekt der symbolischen Ordnung**

Im Lacan'schen Paradigma ist die Frau ein geschlechtsloses Wesen, eine Art kastriertes Subjekt. Das befriedigt und passt wunderbar zu Stalins Ästhetik. Falls die Frau nicht kastriert ist (das heißt, gefährlich ist für den Vater und die Ideologie), dann wird sie einfach zum Objekt *a* degradiert und damit aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen. So verliert zum Beispiel die junge Frau, die auf ihren Ehemann/Verlobten nicht gewartet hat, ihr Recht auf *das Wort*, das heißt, das Recht, ihre Position zu erklären, und wird zu einem rechtlosen Objekt *a* herabgestoßen. Zum Beispiel konnte das Mädchen Sonja in dem Film *Wart auf mich* (1943) nicht im Ungewissen leben und, davon ausgehend, dass ihr Mann getötet wurde, fängt sie eine neue Beziehung mit einem anderen Mann an. Damit handelt sie sich Abscheu und Verurteilung seitens der Gesellschaft und der Hauptfigur Lisa ein, die von Valentina Serova gespielt wurde, die trotz aller objektiven Umstände gewartet hat.

In den Filmen der Tauwetter-Zeit werden umgekehrt genau solche Frauen wie Sonja bis zum Subjekt erhoben, sei es auch nur ein hysterisches, wie es am Beispiel von Veronika im Film *Die Kraniche ziehen* zu sehen ist.

So gesehen kann die weibliche Hauptfigur in den Filmen der Tauwetter-Periode in der Rolle des Subjekts erscheinen: im ersten Fall als **Hysterikerin** (Lena im Film *Poslednie*

zalpy (1960); Veronika in *Die Kraniche ziehen* (1957); Galinka in *Doč Strationa*, dt. *Strations Tochter*) und im zweiten Fall logischerweise als **Nicht-Hysterikerin**, das heißt, als gleichberechtigtes Subjekt der symbolischen Ordnung, das eigene Wünsche hat, die Fähigkeit zur sprachlichen Selbstverwirklichung besitzt und sich auf eine gleiche Art und Weise wie Männer positionieren kann, dabei bestreitend beziehungsweise sich unbewusst mit der Schwäche und Anfälligkeit nicht assoziierend, die immerzu dem „schwachen Geschlecht“ zugeschrieben werden. Als Beispiele solchen Typus der weiblichen Subjektivierung können Veronika im Film *Pis'ma k živym*, Katrin im Film *Fünf Tage – Fünf Nächte*, alle Frauen im Film *Na semi vetrach* (1962) und so weiter aufgeführt werden.

Dies unterscheidet prinzipiell die Kriegsfilm der Stalin-Periode, von denen praktisch jeder Film über den Krieg ein männlicher Film mit charakteristischen maskulinen Attributen und einer festen Struktur der symbolischen Ordnung ist (und zwar auch dann, wenn die weibliche Hauptfigur ein zierliches Mädchen wie im Film *Mašenka* (1942) ist), von den Kriegsfilm der Tauwetter-Periode, die in vielerlei Hinsicht *weibliche Filme* sind, sogar auch dann, wenn es darin um kämpfende Männer geht.

Wie oben bereits erwähnt, schließt die Ästhetik der Tauwetter-Periode praktisch die Anwesenheit des phallischen Vaters aus, daher nimmt die symbolische Ordnung eine andere Position in der diegetischen Struktur des Films im Vergleich zu Stalins Sozialismus ein. Das Symbolische wird unterdrückt, fängt an, anders zu funktionieren. Doch bedeutet das nicht, dass keine kastrierende Macht mehr existiert und die männlichen Figuren eine vollkommene Handlungsfreiheit zur Befriedigung ihrer libidinösen Bedürfnisse erhalten. Die symbolische Ordnung ist nicht möglich ohne das kastrierende Gesetz des symbolischen Vaters. Allerdings übernehmen sich die Frauen unter den eingetretenen Umständen die kastrierende Funktion des großen Anderen, da sie sich schon seit den Zeiten Stalins Sozialismus die "männliche Sprache" faktisch aneigneten und damit auch das Imaginäre in den Vordergrund einführen. Daher wird die sogenannte "Libidinal Economy" die maximal motivierende Kraft der Hauptfiguren, die das Sujet voranbringt und die Ideologie ersetzt.

Eine dieser Episoden (oder "Flecken" gemäß der Terminologie von Žižek), die die klassische Lacan'sche symbolische Ordnung umstößt und umgekehrt die oben erwähnte

feministische These über Frauen als Subjekte des Symbolischen bestätigt, ist in dem sowjetischen Film *Na semi vetrach* perfekt dargestellt, genauer, in der Szene der Hochzeit der Krankenschwester Mus'ka (Lidia Savchenko) und des Minenentschärfers, der seine Arme verloren hat. Bevor die Protagonisten des Festes in dieser Episode erscheinen, genießt der Zuschauer eine freudige und mit Humor erfüllte Szene mit singenden und lachenden Menschen. Jedoch als der Bräutigam mit seiner Braut erscheint, verstummen alle Gäste instantan und die ganze Szene versinkt in eine Todesstille, die eine offizielle, sehr pathetische Dankesrede von Mus'ka jäh unterbricht. Diese offizielle Ansprache, die abrupt in die Ästhetik Stalins Sozialrealismus mit seinem typischen Großen Wort zurückführt, macht einen etwas befremdlichen Eindruck und wirkt im Film der Tauwetter-Periode der 1960er Jahre wie ein Störfaktor. Die Anamorphose besteht gerade darin, dass die blumige Rede im „Stalin-Stil“ passt nicht beziehungsweise ragt hervor («does not fit», «sticks out»<sup>103</sup>) aus der glatten und gleichmäßigen Struktur der diegetischen Welt und des Narratives, was zugleich absichtlich die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenkt.

Was kann die Imitation der stalinistischen Filmtraditionen und die Verwendung des Verfahrens des Großen Wortes im Film bedeuten, der nicht nur ein Frauenfilm, sondern auch ein pazifistischer Film ist? Der "Fleck" regt den Zuschauer zur Interpretation in die folgende Richtung an: Die junge, schöne Frau hat freiwillig vor, einen Kriegsversehrten zu heiraten, wahrscheinlich deshalb, weil sie ihre elementaren weiblichen Bedürfnisse dazu bewegen. Im Film klingt mehrmals das Thema „einfaches Frauenglück“ an: Sex, Liebe, Mutterschaft, Geborgenheit und so weiter. Außerdem sind die Frauen von einer unüberwindbaren Angst vor dem Realen besessen, genauer, von der Einsamkeit der Nachkriegszeit, da die Anzahl „normaler“ Männer nach dem Ende des Krieges drastisch reduziert sein wird.<sup>104</sup> Das führt zu der Behauptung, dass der weibliche libidinöse Wunsch und die Angst Mus'kas Hauptmotivation für ihre Entscheidung zu heiraten sind. Wenn man diese Tatsache berücksichtigt, führt dies zu der Vermutung, dass Mus'ka auf ihrer Hochzeit glücklich sein sollte, aber das entspricht nicht dem, was der Zuschauer auf der Leinwand wahrnimmt. Etwas früher gab es noch eine Episode, in der Mus'ka vor ihrer Hochzeit weint, was auf den ersten Blick so erscheinen könnte, dass sie dies vor Rührung und Glück tut. Das Mittel der Verwendung der Rede im Stile Stalins, während dessen sich Mus'ka (so auch ihr Bräutigam) etwas unkomfortabel fühlt, erklärt auch diesen ersten

Fleck mit den unerklärlichen Tränen vor der Hochzeit in der Küche: Das ungewöhnliche Verhalten der jungen Frau erscheint deshalb so künstlich und unerklärlich, weil ihre positiven Emotionen (die normalerweise alle Frauen fühlen sollten, die aus freien Stücken heiraten) durch die panische Angst vor dem Realen betäubt werden. Es ist die Angst vor der Zukunft und dem gemeinsamen (intimen) Leben mit dem Invaliden, der im Krieg beide Arme verloren hat, aber nichtsdestotrotz seine libidinösen Bedürfnisse und Wünsche hat und dazu noch eine Mutter für seine beiden Töchter braucht. In den Szenen mit der Hochzeitsrede im stalinistischen Stil wird auch der Bräutigam gezeigt: Er spricht kein einziges Wort, sondern starrt nur mit abwesendem Blick zum Boden. Im Fall des Kriegsinvaliden ruft das Reale in ihm nicht nur Angst, sondern auch noch einen Minderwertigkeitskomplex und Schuldgefühle gegenüber seiner neuen Frau hervor. (Abb. 17)

Dieser "Fleck" in Form der stalinistischen Rede im Verein mit dem kriegsversehrten im Hintergrund entführt den Zuschauer mit seinen Ängsten vor dem Realen nicht nur ins Register des Imaginären, sondern es demonstriert auch genau, wie sich die Frau in ein Subjekt der symbolischen Ordnung verwandelt: Sie drückt ihre Gedanken und seelischen Zustand mithilfe einer "männlichen", im vorliegenden Fall stalinistischen, Sprache aus, dabei genau ihre Position formulierend und sich durch das Sprechen selbstidentifizierend. Im Gegensatz zu ihr ist ihr Verlobter unfähig zu sprechen, er ist seit dem Moment, als er seine Verkrüppelung im Krieg erlitt, durch das Reale (den großen Anderen) kastriert. Im Grunde wurde er wiederholt durch seine Braut kastriert, die zum großen Teil auch in seinem Namen spricht, während er nur still, verlegen und unbeteiligt im Auto sitzt.<sup>105</sup>

Svetlana, die Hauptdarstellerin im Film *Na semi vetrach*, ist ohne Zweifel während des gesamten Films ein vollwertiges Subjekt der symbolischen Ordnung. Ihr entschiedenes Warten und Begehren eines einzigen Mannes sind die führende Motivation in einer ganzen Reihe von Heldentaten ihrerseits: Sie bleibt in seinem halb zerstörten Haus, um auf ihren Geliebten zu warten, obwohl die Frontlinie direkt durch dieses Haus führt, das auf „sieben Winden“ steht; sie führt den Befehl des geheimnisvollen Offiziers, den im Haus gebliebenen Tresor zu bewachen, gewissenhaft aus; sie rettet einen ganzen Artillerie-Kader, indem sie sich freiwillig meldet, den geheimen Brief an den

Kommandanten ins Hinterland zu schaffen, wobei sie den Belagerungsring überwinden muss und vieles anderes mehr.

Das Motiv des Tresors<sup>106</sup> beinhaltet eine besondere Bedeutung, denn der Tresor deutet, in Analogie zu Lacans "*trésor du signifiant*",<sup>107</sup> auf die Anwesenheit des großen Anderen genau deshalb, weil sein Inhalt bis zum Ende des Films vollkommen im Unklaren gelassen wird. Ein solcher Mangel des Signifikants im Lacan'schen Verständnis oder, mit anderen Worten, der Mangel an Information über den Inhalt, die uns dabei helfen könnte, den Wert des Tresors zu erraten, erhöht in unserer Vorstellung künstlich seine Bedeutung, bis hin zu etwas besonders Wertvollem und Wichtigem. Žižek stützt sich auf den naheliegenden Vergleich mit der Figur des kastrierenden Vaters und vermerkt, dass die Autorität des Vaters vom Kind (vom Subjekt) nur in dem Fall akzeptiert wird, wenn seine bedrohliche Kraft und Macht "virtuell" bleiben, das heißt, eine "potenzielle" und nicht reale Bedrohung. Solange der Vater entfernt und unerreichbar bleibt, macht er den Eindruck eines beherrschenden Ruhepols als Ausdruck und Bestätigung der eigenen grenzenlosen Dominanz. Falls der Vater doch eine direkte, offene Gewalt nutzt, das heißt, er legt seine Bedeutung (Signifikant) offen, dann wird sein Handeln durch das Subjekt als Impotenz des Vaters angesehen.<sup>108</sup>

Der Tresor ist eine Metapher des großen Anderen, dem der geheime Parteigenosse Lavrent'ev dient. Lavrent'ev ist ein Instrument des großen Anderen und füllt die Rolle des „kleinen Tresors“ aus: Er nennt seine Dienstposition nicht, verschweigt, warum er hier ist und welche Werte der Tresor aus dem letzten Jahrhundert in sich birgt (Abb. 36, 37). Diese geheimnisvolle Atmosphäre führt zu der Vermutung, dass Lavrent'ev ein Offizier einer Spezialabteilung des NKWD (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten) ist. Er befiehlt Svetlana, den Tresor zu bewachen, was sie zugleich in ein Subjekt der symbolischen Ordnung verwandelt. Nichtsdestotrotz sollte die Tatsache angemerkt werden, dass Svetlana zwar ein Subjekt des Symbolischen ist, dennoch erlaubt sie dem großen Anderen nicht, sie unter Druck zu setzen, mehr noch, sie wagt sich sogar, den Namen des Vaters in den Hintergrund zu drängen. Theoretisch ist der Tresor einer der Gründe, warum Svetlana in dem halb zerstörten Haus bleibt – sie muss auf einen besonderen Befehl von Lavrent'ev warten. In Wahrheit ist das auf keinen Fall ihr Hauptziel. Der Zuschauer vergisst den Tresor innerhalb weniger Minuten, nachdem Lavrent'ev weggegangen ist, und im Laufe des Films begründet Svetlana ihre

Entscheidung, im Haus zu bleiben, mehrmals damit, dass sie ihrem Geliebten versprochen hatte, ihn genau hier zu treffen, in der Annahme, dass das ihre einzige Chance ist, sich mit ihm im Chaos des Krieges zu vereinen. In dieser Situation nimmt der Tresor Eigenschaften des bedrohlichen Realen an, weil er eine latente Strafandrohung im Falle des nicht ausgeführten Befehls impliziert, auf die permanente (wenngleich auch unbemerkte) Anwesenheit des großen Anderen hinweisend. Nichtsdestotrotz wird im Film mit dem Tresor mehrfach wie mit einem ganz normalen Möbelstück umgegangen, zum Beispiel verdeckten die Soldaten damit ein Fenster während des Artilleriebeschusses. Solche Details weisen darauf hin, dass das Bewachen des Tresors lediglich eine zusätzliche Aufgabe darstellt, die Svetlana nebenbei mit erledigt, während sie vor allem ihrem persönlichen Herzenswunsch nachgeht, nämlich auf den Liebsten zu warten. Falls man dieser Interpretation des Films folgt, wird klar, dass der große Andere in wesentlichen Teilen von Svetlana abhängig ist und dass sein Narrativ schrittweise aus der kausalen Struktur der Motivation des Sujets verdrängt wird, weil das Frauenbild in diesem eindeutigen Frauenfilm über den großen Anderen herrscht. (Abb. 36, 37)

In jenem Teil des Films, in dem Svetlanas Haus als Militärlazarett hergerichtet wird und im Zuge der Luftangriffe durch die Deutschen bombardiert wird, übernimmt Svetlana eine männliche, genauer gesagt, eine kastrierende Funktion. Bereits als die verwundeten Soldaten die Motoren der Flugzeuge in der Ferne hören, verstecken sie sich, von panischer Angst erfüllt, unter den Betten oder versuchen wegzulaufen und verursachen damit noch mehr Chaos und Panik. Zunächst verängstigt und verwirrt geworden, beschämt und beschuldigt Svetlana in einer groben Art die Soldaten in der Feigheit bei diesem kläglichen Anblick. In ihrer Angst und Hilflosigkeit beschimpft sie vom Fenster aus das vorbeifliegende deutsche Flugzeug. Trotz der Sinnlosigkeit ihres Handelns positioniert sich Svetlana über den verwundeten und nervösen, im symbolischen Sinne, kastrierten Männern. (Abb. 18)

Ein anderes Beispiel hinsichtlich der Kastration des Mannes durch eine Frau ist der Dialog zwischen Svetlana und Suzdalev (Vjatscheslav Tichonov). Er mag Svetlana wirklich und er versucht sie, wenn schon nicht zu verführen, dann wenigstens doch zu einer Beziehung zu überreden. Doch das Mädchen bleibt unbeeindruckt und kastriert ihn damit, dass sie ihm in gefühlvollen Details einen anderen Mann, das Objekt ihres Begehrens, beschreibt. Dabei verwendet sie nicht nur eine metaphorische Sprache zur

Beschreibung ihrer emotionalen und physiologischen Hingezogenheit zu dem Anderen, sondern sie erlaubt sich auch noch der legendären Aussage Stalins, dass "es keine unersetzlichen Menschen gibt", zu widersprechen. Auf Suzdalevs Frage, ob Svetlanas Bräutigam immer noch Ihr Einziger und Unersetzlicher ist, antwortet sie: "Kann man wirklich jeden Menschen ersetzen? Wie ist es denn im Krieg - wenn einer fällt, übernimmt ein Anderer seine Position. Nur die Position eben, aber ersetzen kann er ihn nicht ... Denn kann ein Anderer noch einmal solche Augen, solche Hände, eine solche Stimme haben wie er?".<sup>109</sup> Auf diese Art untergräbt die weibliche Hauptfigur nicht nur Stalins Ideologie, sondern sie erhebt sich insgesamt über den symbolischen Vater der Völker. Indem sie die physiologischen Vorzüge ihres Geliebten aufzählt, offenbart das Mädchen darüber hinaus ihre Absichten und Wünsche, unter anderem auch die Intimen.

Der Film *Na semi vetrach* demonstriert das Modell der patriarchalen Gesellschaft, in der die Figur des symbolischen Vaters keine unbegrenzte Macht hat, in diesem Kontext findet die Entwicklung der weiblichen Figuren statt und die Herrschaft der weiblichen Subjekte breitet sich auf alle Aktivitäten aus. So auch bei der Schauspielerin Klara Lučko in der Rolle als Hauptärztin des Militärlazaretts, die ihre Macht über die Verwundeten nicht nur mit Worten, sondern auch mit Gesten ausübt. Dennoch sollte man ihre Macht in einem positiven Sinne verstehen: In ihren Händen liegt das Leben von Hunderten Verwundeten und sie nutzt ihre symbolische Überlegenheit über die Verwundeten nicht zur Kastration, sondern umgekehrt, zu ihrer Rückführung in ein vollwertiges (auch sexuelles, mit Blick auf ihre Attraktivität) Leben. In ihrem Verhalten, abgesehen von ihrem Äußeren, gibt es nichts Weibliches. Außergewöhnlich schön, mit einer kalten Sexualität ausgestattet beherrscht sie die männliche metaphorische Sprache perfekt: Granatsplitter, die während einer Operation aus dem Körper der Soldaten entfernt werden, nennt sie zynisch "Füllung" (Abb. 19). Besonders wichtig ist das Verhalten der Hauptchirurgin gegenüber der Kamera: Sie ist die einzige Figur im Film, die "Kenntnis" über die Anwesenheit der Kamera hat und es sich erlaubt, direkt in diese zu blicken. Dieser "Fleck" verkehrt laut Žižek das gewohnte Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt: Die Filmfigur wendet sich an den Zuschauer und positioniert sich mithilfe des Blickes als eindeutiges Subjekt (oder als *Herr*, verwendet man Hegels Terminologie). In diesem Moment verwandelt sich der Zuschauer in ein passives Objekt ihres Blickes, in ihren Knecht. (Abb. 20)

Die anderen weiblichen Figuren in diesem Film werden ebenfalls als sich selbst genügende Subjekte der symbolischen Ordnung, in der Männer sowohl eigenen Einfluss als auch ein Mitspracherecht entbehren, präsentiert: Ähnlich wie bei Mus'kas Verlobtem sind sie stumm, zum größten Teil passiv und beeinflussen nicht die Kausalität des Sujets. Die Frauen im Film *Na semi vetrach* bilden in dieser Hinsicht keine Ausnahme in der Ästhetik der Tauwetter-Periode. Dazu gehören zum Beispiel die „kleine Hexe“ (Vorožeja) aus dem Film *Čerez kladbišče* und die Figur „Mutter“ aus dem Film *U tvojego poroga* (dt. *An deiner Schwelle*).

Betrachtet man die Mutter im Film *U tvojego poroga*, sollte man nicht aus Acht lassen, dass sie zum Subjekt des Symbolischen nicht durch die Sprache (wie in den vorhergehenden Beispielen), sondern durch ihre Selbstidentifikation als Teil des Symbolischen wird. Die Hauptprotagonistin agiert in einer typischen Situation der Ästhetik der Tauwetter-Periode, wenn alle männlichen Subjekte entweder vernichtet oder besiegt sind. Dabei ist wichtig zu betonen, dass die Hauptfigur eigentlich nicht Mutter, sondern eine Kanone ist, darüber wird der Zuschauer durch die Hintergrundstimme (Ton „in off“) am Anfang des Films informiert. Die Kanone kann als Phallus im Lacan'schen Verständnis interpretiert werden: Es ist eine Waffe, die ein Attribut der Männlichkeit und ein Symbol der Macht und der Überlegenheit über den Gegner ist. Alle Männer dienen ausnahmslos der Kanone, die zu einer Art Kultobjekt mutiert, das die Subjekte vor der zerstörerischen Kraft des Realen schützt. Später führt das Zelebrieren des Kultes zur Entwicklung eines stummen und passiven Konflikts direkt zwischen der Frau und der Kanone (Abb. 21, 22).

Offensichtlich nutzen die Soldaten die Frau und ihre Kinder dafür aus, die Kanone „zu umsorgen“, deren Ausrichtung zu kontrollieren und sie ständig zu warten. Die Probleme von Mutter und ihrer Familie werden ignoriert und deren Hilfeersuchen abgelehnt. Sie ist aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen, bis einer der "Kultdiener" getötet wird. Die Episode mit dem Körper des getöteten Artilleristen, der im Haus der Frau liegt, bereitet in gewisser Weise eine Art Initiationsritual für Mutter im Rahmen des Symbolischen vor. Die endgültige Bestätigung ihrer Rolle als Dienerin des symbolischen Kultes manifestiert sie durch die Frage: "Ist unsere Kanone ganz verunstaltet? Reparierst du sie nicht?"<sup>110</sup> Ab diesem Moment ist sie mit der Fähigkeit zur sprachlichen Selbstidentifizierung ausgestattet (obwohl das "sprechende Subjekt" gemäß der

Terminologie Lacans ein männliches Subjekt ist) und hat nun einen direkten Zugang zur Kanone, das heißt, zum Hauptelement der symbolischen Ordnung. Nachdem fast alle Mitglieder der Gruppe getötet wurden, überreicht sie dem tödlich verwundeten Feldweibel ein Artilleriegeschoss, damit die Kanone noch weiterhin ihre Schutzfunktion ausüben kann und so den Subjekten dabei hilft, dem Realen zu widerstehen. In Analogie zu Vorožeja mit ihrer Walther-Pistole (*Čerez kladbišče*) und Svetlana mit dem Tresor (*Na semi vetrach*) bekommt nun auch Mutter aus dem Film *U tvojego poroga* Zugang zu einem Gegenstand der symbolischen Ordnung, der in Lacans Paradigma die Bedeutung eines Phallus hat.

### **3.6. Die Frau als Symptom des Mannes<sup>111</sup>**

Die Filme der Stalin- und Tauwetter-Perioden verbindet, unter anderem, die Tatsache, dass die Frau relativ oft die Rolle des symbolischen Subjekts auf sich nimmt. Wie oben bereits erwähnt, widerspricht dies der Theorie der Psychoanalyse Lacans, bestätigt aber den feministischen literarischen Ansatz. Der sowjetische Kriegsfilm demonstriert, dass die Frau nicht durch ihre Abwesenheit im Symbolischen (Lacan'sche Subjektlosigkeit), das heißt, nicht zwingend im Rahmen des Diskurses der Hysterikerin, sondern gerade durch ihre eindeutige und einflussreiche Anwesenheit im Symbolischen, wie es in den Filmen *Mašenka*, *Zoja* und etwas später in dem Film der Tauwetter-Periode *Annuška* zu sehen ist, auftritt. Außerdem führt der Film der Nachkriegszeit eine Frau in der Eigenschaft einer Erzählerin ins Sujet ein, die, und das sollte an dieser Stelle besonders betont werden, über das Kriegsgeschehen aus der Ich-Perspektive berichtet: *Al'pijskaja ballada*, *Pis'ma k živym*.

Man kann zurecht behaupten, dass die Kriegsfilme der Tauwetterzeit zugleich Filme über Frauen sind, sogar dann, wenn die Hauptfiguren brutale Männer sind, die für ihr Vaterland zu Heldentaten bereit sind, oder auch eher sensible, romantische Einzelgänger sind, deren heroische Tat in ihrer Fähigkeit zum Reflektieren und Überdenken des Krieges besteht (falls man es mit einem Antikriegsfilm zu tun hat). Es handelt sich nicht so sehr über die Frau im körperlichen, physischen Sinne, sondern bezieht sich vielmehr auf ihr ephemeres Wesen oder besser gesagt auf ihr Bildnis. Mit anderen Worten, die

Frau als Symbol wie bei den Dichter-Symbolisten des Silbernen Zeitalters der russischen Dichtung.<sup>112</sup>

Der Symbolismus mit seinem Verständnis der Weiblichkeit war sehr populär in den Wandlungs- und Krisenjahren der Revolutionen und während des Ersten Weltkriegs. Die darauffolgende Revolution und die Emanzipation in Russland sowie später auch der Zweite Weltkrieg haben zwischen Männern und Frauen nicht nur Rechte (und Pflichten, unter anderem die Militärpflicht) angeglichen, sondern auch spürbar die Genderunterschiede nivelliert, genauer gesagt, sie haben die Frauen tapferer gemacht. Geboren waren damit der weibliche Kommissar und der weibliche Soldat. Die Annahme dieser Tatsache kann neue Details zur Erklärung des Phänomens des Erblühens der Weiblichkeit in der Tauwetter-Periode eröffnen, während ein neues Überdenken der Geschichte der Kriegsjahre vorgenommen wurde. Der Verlust der Weiblichkeit und *Mütterlichkeit* in der Kriegszeit führte zu einem „Überschäumen“ des Weiblichkeitskultes in der Tauwetterzeit, was ein Produkt fast ausschließlich *männlicher* Fantasie war, nämlich jener der Autoren, Drehbuchautoren und Regisseure, zwischen denen praktisch keine Frau anzutreffen war.

Daher ist es nur folgerichtig, dass die weibliche Hauptfigur der Tauwetter-Periode ein absolutes Produkt männlicher Fantasie ist, nicht nur in einem direkten, praktischen Sinne (ausgehend von der Genderzugehörigkeit ihrer Schöpfer), sondern auch die Sicht der Psychoanalyse auf Sujetebene (Diegesis) in Bezug auf den männlichen Protagonisten. In diesem Fall stehen die analytischen Lacan'sche und feministische Betrachtungsweisen, laut derer die Frau als Fantasie des Mannes zu sehen ist, in keinem Widerspruch, sondern kongruieren und ergänzen sich sogar gegenseitig. Die Literaturwissenschaftlerin Shoshana Felman schreibt dazu auch, dass die Frau sowohl der Fantasie des Mannes entspringt als auch seine Reflexion darstellt, die die Krise seiner eigenen männlichen Subjektivität offenlegt. Lena Lindhoff gibt eine noch genauere Begriffserklärung: "Die Weiblichkeit ist die Fantasie des Mannes" (hier betrachtet die Wissenschaftlerin einen Mann als Autor der literarischen Werke). Dabei verallgemeinert sie die feministische Sichtweise in der folgenden Form:

*... die traditionelle weibliche Rolle ist als Spiegel des männlichen Subjekts zu fungieren, ohne zu einer eigenen Subjektivität finden zu können. Sie ist eine*

*Selbstkritik des Männlichen, die aber keineswegs aus der männlichen Perspektive herausführt.*<sup>113</sup>

Was genau verstehen Psychoanalytiker unter der "Fantasie des Mannes"? Die Frau als Fantasie des Mannes ist eine Reflexion seiner Vorstellungen über ein weibliches Ideal, seine bewussten und unterbewussten Wünsche, es ist eine Realisierung seines Glaubens an die Frau im Lacan'schen Sinne.<sup>114</sup> Faktisch ist die Frau, an die ein Mann glaubt, diejenige, die er in einer bestimmten Form vor anderen favorisiert. Für einen männlichen Regisseur wird eine solche Frau sicherlich zur Hauptfigur seines Films.

Im Grunde ist der Film der Tauwetter-Periode eine Konstruktion, die durch den männlichen Autor geschaffen wurde, der im Prozess der Sujet-Erstellung selbstverständlich ein Subjekt ist und die durch ihn erschaffene weibliche Hauptfigur sein Objekt *a*, seine Fantasie, ist. Zugleich innerhalb des Sujets selbst, im Rahmen der durch ihn erschaffenen diegetischen Welt bevorzugt der Autor die Frau als Subjekt und einen Mann als Objekt zu sehen, wobei der Mann die Aufmerksamkeit der Frauen auf sich zieht, egal, ob es sich um sexuelles Begehren oder Mutterliebe handelt. Mit anderen Worten erschafft der Autor eine solche männliche Hauptfigur, die freiwillig auf die Subjektrolle verzichtet und diese Funktion der Frau überlässt. Besonders ist das im klassischen Tauwetterzeit-Motiv zu sehen, wenn mehrere Männer, Mitglieder derselben Gruppe und Kameraden um die Aufmerksamkeit einer einzigen Frau konkurrieren, in der Regel eine Krankenschwester, wie in den Filmen *Tret'ja raketa*, *Poslednie zalpy*, *Ivanovo detstvo* (*Ivans Kindheit*), *Na semi vetrach* und so weiter. Genauer gesagt kämpfen die Männer für das Recht, ein Objekt der Liebe einer Frau zu sein. Basierend auf den oben genannten Filmen kann man Lacan's These widersprechen, dass das einzige Ziel der Frau der Wunsch ist, geliebt zu sein, das heißt, ein Objekt des männlichen Begehrens, zu werden. In den Filmen der Tauwetterzeit tauschen Mann und Frau diesbezüglich ihre Plätze, genauer, der Mann (Autor, Protagonist) verleiht selbst absichtlich seiner *Fantasie-Frau* den Status des Subjekts. Auch wenn die Gleichstellung des Autors (Regisseur) mit dem männlichen Hauptprotagonisten nicht immer berechtigt ist (obwohl viele literarische Kriegswerke Erinnerungen sind und sogar aus der Ich-Perspektive erzählt sind), projiziert sich der männliche Autor einschließlich seiner Subjektivität in gewisser Weise in seinen Protagonisten. Insofern stimmt in Bezug auf die weiblichen Figuren zu einem

großen Teil auch die Position des Protagonisten mit jener des Schöpfers des Werks überein.<sup>115</sup>

Lacans Meinung nach liegt die Symptomatik der Frau genau darin. Die Gestalt der Frau, erschaffen durch einen Mann, reflektiert als Spiegel alle seine geheimen Wünsche und unterbewussten Komplexe sowie auch fehlende Elemente und Eigenschaften, die für seine endgültige Selbstidentifikation als Mann notwendig sind. In der Frau findet der Mann Motivation und Sinn seiner Existenz, indem er seine Motivation innerhalb des Prozesses der Beschreibung seiner Fantasie, das heißt, im Zuge des Prozesses der Beschreibung seines Symptoms, formuliert und artikuliert. Žižek benutzt den Begriff objektiver „Wahrheit“, um zu der Lacan'schen Schlussfolgerung, dass die Frau ein Symptom des Mannes ist, hinzuführen:

*Die Frau ist die Prosopopöie des Mannes: Sie ist sein Symptom, hat keine eigene Substanz, sie ist eine Maske, durch die der Mann spricht (genauer gesagt eine Maske, durch die, wie Otto Weininger gezeigt hat, die gefallene Natur des Mannes spricht). Die Frau kann sich nicht auf die Wahrheit als inhärenten Wert beziehen, sie kann nicht die Wahrheit sagen; diese kann allerdings in ihr oder durch sie sprechen. Die Umkehrung von „Ich sage die Wahrheit“ zu „Ich, die Wahrheit, ich spreche“ vollzieht sich mit der Identifikation der Frau mit der Wahrheit: Männer sagen die Wahrheit, während in der Frau die Wahrheit selbst spricht.<sup>116</sup>*

Wahrscheinlich ist der Film *Pis'ma k živym*, der 1964 im "Belarus'film"-Studio produziert wurde, eines der radikalsten Beispiele für eine symbolische Subjektivierung der Frau in den Filmen der Tauwetter-Periode. Der Film basiert auf der realen Geschichte der weißrussischen Untergrund-Kämpferin Vera Choružaja, die als Vorlage für die weibliche Hauptfigur Veronika Korčevskaja dient. Sie war Oberhaupt der kommunistischen Untergrundbewegung und Partisanin, die auf Familienglück und Kinder verzichtete, um ihr ganzes Leben dem ideologischen Kampf zu widmen, und schließlich in der Gefangenschaft durch die Faschisten hingerichtet wurde. Im Sujet sind alle Voraussetzungen enthalten, die für die Subjektivierung der weiblichen Hauptfigur erforderlich sind:

1. Die Geschichte wird von Veronika aus der Ich-Perspektive erzählt. Sie ist die Erzählerin und gleichzeitig die Hauptfigur, das heißt, sie ist Subjekt (und zugleich

Objekt) der Erzählung. Das heißt, das ist ihre Geschichte, die aus einer subjektiven Perspektive erzählt wird. Als Erzählerin beherrscht Veronika nicht nur die verbale, sondern auch die schriftliche Sprache. Gemäß dem Sujet findet die Nachwelt nach Veronikas Tod in der Zelle ihre Briefe, die an die „Lebenden“ adressiert sind. Lacan definiert die Sprache und den Stil der Erzählung als Instrument des Unbewussten und folgerichtig als Element des Symbolischen.<sup>117</sup> Das bedeutet, dass ihre Briefe und die Art der Erzählung im Film Veronika als vollwertiges (befähigt mit der Funktion des Sprechens) Subjekt der symbolischen Ordnung bestimmen.

2. „Du bist noch kein guter Gesprächspartner“, - sagt Veronika zu ihrer neugeborenen Tochter, - „dennoch brauche ich jemanden zum Reden. Ich mag zu sprechen, diskutieren, aber ich sitze in Einzelhaft“.<sup>118</sup> Das ist ein klares Beispiel dafür, wie sich Veronika mithilfe der Sprache charakterisiert und sich zugleich im Rahmen ihrer Selbstidentifizierung untrennbar mit der Fähigkeit, ihre Gedanken und Wünsche verbal zu äußern, ausstattet. Dies steht auch in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihrer Funktion im Rahmen der symbolischen Ordnung als Agitatorin der Untergrundbewegung und als Doppelagentin.
3. Der Zuschauer hört die Stimme der verstorbenen Hauptfigur, die ihre eigenen Briefe vorliest, was als Veronikas symbolische und imaginäre Auferstehung interpretiert werden kann. Lacan nennt es die ekstatische Dimension der weiblichen Jouissance, denn laut dem Philosophen ist die Frau im Zustand der Ekstase (Genuss, Liebe) als Subjekt abwesend sei und befindet sich (mental oder physisch), sich selbst von der Seite betrachtend, an einem anderen Ort.<sup>119</sup> In Veronikas Fall ermöglicht ihre Liebe zur kommunistischen Partei (zum symbolischen Vater) den Diskurs des Mystischen zu berühren und aufzuerstehen.

Wenn man Veronikas mystische Liebe zum großen Anderen betrachtet, sollte man nicht außer Acht lassen, dass in diesem Fall das Freudische Streben nach dem Tod (Todestrieb) zu betrachten ist. Ihre ganze libidinöse Energie richtet sich nicht auf eine Selbstbestätigung als Frau in Form der Mutterschaft oder sexueller Beziehungen (mit anderen Worten, nicht durch das Imaginäre), sondern Veronika bestätigt sich auf eine "männliche" Art mithilfe der symbolischen Elemente: Armee, Zugehörigkeit zu einer

Gruppe, machtpolitische Institutionen. Darüber hinaus ist Veronika ein Symptom des Großen Anderen, die, folgt man Žižek, vergleichbar ist mit einer Nonne, die ihrerseits ein Symptom Gottes ist.<sup>120</sup>

Prinzipiell in diesem Film existiert zwischen Frauen keine Konkurrenz hinsichtlich eines männlichen Objekts. Nachdem Veronika von ihrem ersten Ehemann, der sich für ihre Untergrund-Kameradin Olga entschieden hat, verlassen wurde, verzeiht Veronika nicht nur den Beiden, sondern arbeitet weiterhin mit ihnen zusammen. Das lässt sich so erklären, dass ein Mann als Objekt des sexuellen Genusses für Veronika keinen Wert darstellt. Sie erfährt ihre Befriedigung durch ihre totale Konzentration auf ihre Partearbeit, sowohl mental (ideologisch) als auch physisch. Im Gefängnis, in der Gefangenschaft und im ideologischen Kampf erweist sie sich als Masochistin und sie zieht ihre Befriedigung aus ihrem Leiden für die kommunistische Idee. Sogar dann, wenn der große Andere die Absicht hegt, sie zu vernichten, erfüllt sie eine Art Ekstase – sie legt sich für jeden absurden Grund eine ideologische Erklärung zurecht.

Veronika erfährt die symbolische Kastration durch den großen Anderen deshalb nicht, weil sie sich mit Ihm und Seiner Macht assoziiert, wozu das männliche Subjekt aufgrund seiner Natur nicht in der Lage ist. Gemäß Lacan stellt sich der Mann in Konkurrenz zum großen Anderen und strebt an, dessen Platz nach dessen Niederlage/Tod einzunehmen. Um dem Vater zu stürzen, muss sich das männliche Subjekt ein Machtsymbol, was Lacan als "Phallus" bezeichnet, zulegen. Im Lacan'schen symbolischen System stellt die Frau diesen Phallus, der den Mangel an männlicher Identität ausgleichen soll, dar und ist daher nichts anderes als das Symptom. Das erklärt die Tatsache, dass die Hauptfiguren der Tauwetter-Periode wie Veronika keine Kastration erfahren, weil sie selbst dieser Phallus sind: Sie verstehen sich als Erweiterung des Großen Anderen und sind dabei nur auf ihn fokussiert. Für die Frau vorteilhaft ist, dass der große Andere und Objekt *a* für sie übereinstimmen, während das männliche Subjekt auf Messers Schneide zwischen dem großen Anderen und Objekt *a*, die nicht kongruierbar sind, balancieren muss.

Obwohl Veronika Korčevskaja eine fanatische Selbstaufgabe und einen Masochismus in sich trägt, die für die Figuren der Stalin-Periode typisch sind (nicht umsonst ähnelt ihr Nachname dem Namen Pavel Korčagin, einer stalinistischen Kultfigur), verleiht der Autor ihr eine ausgeprägte (geradezu auffällige) Sexualität. Veronika begann mit ihrem

Sexualleben ziemlich früh, wurde jung schwanger und geheiratete früh. In dem Film gibt es eine Episode, in der die verhaftete Veronika die Straße entlang vorbei an einer Kirche durch eine in weiß gekleidete Mädchengruppe geführt wurde. Laut Veronikas Aussage sind diese gleichaltrigen Mädchen, die sich dort zu ihrer Konfirmationsfeier zusammenfinden, demzufolge alle um 14 Jahre alt. Veronika vermerkt, dass sie nicht wesentlich älter ist, aber unter ihrem Herzen wächst bereits ihr Kind: "Meine Konfirmation findet in einem anderen Tempel statt".

Trotz ihrer fortgeschrittenen Sexualität entwickelt Veronika keinen Mutterinstinkt, das heißt, sie verfügt nicht über die Fähigkeit zur Selbstidentifikation im Imaginären, zum Beispiel durch Andere, genauer gesagt, durch ein Kind oder einen Mann. In der Episode mit dem Konfirmationsritus (Abb. 38, 39, 40) wird Veronika in einem farblichen Kontrast zu den anderen Mädchen dargestellt. In allen Filmszenen stehen sie in leuchtendem Weiß vor der Kirche. Schwarze Töne, die mit Trauer assoziiert oder als Bekleidung einer Nonne interpretiert werden, falls man Mädchen in Weiß als zukünftige Bräute betrachten möchte, werden dagegen für Veronika vorbehalten. Es gefällt ihr, ihren Unterschied zu den anderen Mädchen herauszustellen, wodurch sie sich als Priesterin eines ganz anderen symbolischen Vaters bestätigt, eben als Priesterin des Kommunismus.

Ihre Erzählungen über ihre Gefangenschaft, Heldentaten und alltäglichen Schwierigkeiten wirken, als würde Veronika über einen Liebesakt mit dem großen Anderen berichten, der meistens Züge einer sadomasochistischen Hassliebe (zum Beispiel in Szenen im Gefängnis, beim Verhör oder bei der Geburt) annimmt. Jedoch verschafft dieser Akt, der durch Selbstaufgabe und ideologische Treue gekennzeichnet ist, Veronika einen ekstatischen sexuellen Genuss ausschließlich wegen der Tatsache, dass sie eine Frau ist. Jouissance empfindet sie auch beim Berichten über ihren Kampf im Namen des Kommunismus. Darüber erzählend *narrativiert* Veronika ihren sexuellen Genuss, indem sie sich selbst von der Seite sieht und so aufhört, das einzige Subjekt dieses Genießens zu sein. Mit anderen Worten, indem sie den Prozess des Genießens wörtlich reproduziert, erfährt die Frau Befriedigung bei der Betrachtung nicht nur der eigenen Person selbst, sondern auch jener anderen Figuren, die an diesem Akt beteiligt sind. Mit Hinweis auf Lacan schreibt Lena Lindhoff:

*Das sexuelle Genießen der Frau dagegen eröffne eine andere, ekstatische Dimension. Es mache sie „abwesend [...] von sich selbst, abwesend als Subjekt“. Daher sei die Frau zu einem ‚mystischen‘ Lieben fähig, das über die duale Beziehung hinausgehe.<sup>121</sup>*

Außerdem erfüllen Veronikas Briefe die Rolle eines kulthaften, wenn nicht sogar religiösen Artefakts, das über das Leiden Veronikas berichtet, so, wie die Bibel über das Leiden Christi berichtet. Faktisch ist der Film *Pis'ma k živym* ein Zeugnis über die Vita und die Hinrichtung der kommunistischen Heiligen mit einem einzigen Unterschied: Es wird so dargestellt, als hätte sie es nicht nur geschrieben, sondern würde sie es zudem noch selbst vorlesen. Ein Film mit vergleichbarer Komposition und Sujet, aber mit einem männlichen Subjekt in der Ästhetik der Tauwetter-Periode existiert nicht. Dieses Paradox ist einfach zu erklären: Solche Annäherung zum Status des großen Anderen, der dazu noch mit paranormalen Fähigkeiten ausgestattet ist, war kanonisch (und psychologisch) nur dem weiblichen Subjekt erlaubt, weil die Frau aus der Sicht des patriarchalen Sozialismus nicht in der Lage war, eine Konkurrenz zum symbolischen Vater darzustellen. Auch diesbezüglich zeichnet sich Veronika, die vom Standpunkt der Filmästhetik die positivsten Qualitäten in sich trägt, als Symptom des Mannes, als sein Antipode, ab. Wenn wir Veronika und ihre charakteristischen Merkmale betrachten, können wir feststellen, welche Eigenschaften bei den männlichen Hauptfiguren fehlen. Das erlaubt uns, deren Psychotyp zu rekonstruieren, die männliche Hauptfigur zu charakterisieren und in gewissem Sinne eine "Diagnose zu stellen". Im Grunde handelt es sich in den Filmen der Tauwetter-Periode um drei Arten von Männern: a) den Schöpfer des Werkes, den Autor oder den Regisseur, b) die männliche Filmfigur, die Hauptfigur des Films und c) den Partner des Genießens, genauer den großen Anderen, da sich die weibliche Hauptfigur seinen Ideen und Wünschen leidenschaftlich hingibt. Indem das weibliche Subjekt den Wünschen des symbolischen Vaters nachkommt, verspürt es eine ekstatische und, wie oben bereits erwähnt, masochistische Jouissance. Daher ist auch der Vergleich mit der Priesterin oder der Braut des großen Anderen (ähnlich wie Nonnen, die sich "Bräute Christi" nennen) ganz berechtigt.

- a. Das Symptom des männlichen Autors. Die Autoren und Regisseure kann man im gewissen Sinne als Schöpfer oder Götter betrachten. Sie sind in der Lage, genau jene Frauen zu erschaffen, die sie sich wünschen, das heißt, sie bringen in die

weibliche Hauptfigur ihre bewussten und unbewussten Wünsche ein. Sie können das so "für sich" tun, wie zum Beispiel bei Veronika oder Svetlana im Film *Na semi vetrach*, wo die Frau die zentrale und einzige Hauptfigur ist. Andererseits, sie können es auch für ihre männlichen Hauptfiguren tun, um besser deren Absichten, Motivationen und Wünsche zu erklären. Zum Beispiel erschaffen die Autoren in den Filmen *Vostočnyj koridor* oder *Fünf Tage – Fünf Nächte* die Frau als Spiegel des Mannes und als Katalysator seiner Motivation. Durch seine eigene "Beziehung" zu seiner weiblichen Filmfigur erklärt der Autor die Handlungsmotivation der männlichen Figur und seine Selbstidentifikation.

- b. Das Symptom des männlichen Protagonisten. Es ist bekannt, dass sich der Autor eines Werkes unbewusst mehr oder weniger mit einer männlichen Figur assoziiert, weil er sich besser in dessen Rolle versetzen kann. Mit seiner weiblichen Figur kann er sich eher weniger identifizieren, daher verleiht der Autor ihr bestimmte Eigenschaften, die entweder die fehlenden Charakterzüge des männlichen Subjekts vervollständigen oder sie offenlegen. Die Frau ist Spiegel des Unvermögens, fehlender Eigenschaften und Wünsche des Mannes. Dabei sollte man beachten, dass die weibliche Figur über diese Eigenschaften in ihrem Wesen nicht zwingend verfügen muss. Damit man das Symptom verstehen kann, sollte man anschauen, wie die Frau seitens des Mannes gesehen und beschrieben wird, weil das männliche Subjekt bei der Beschreibung "seiner" Frau zugleich sein Symptom beschreibt.
- c. Das Symptom des großen Anderen. Selbstverständlich trifft die Behauptung, dass Veronika und die anderen männlichen und weiblichen Figuren der Sozrealismus-Ästhetik derartige Charakteristiken und Persönlichkeitsmerkmale haben, weil sie der Große Andere, ihr ideologischer Anführer, so erschaffen hat, absolut zu. Durch sie, seine Subjekte, spricht Er seine Wahrheit, die kommunistischen Ideen, Aufforderungen und seine weltanschauliche Position aus, und die Subjekte des Gesellschaftssystems vertrauen in sein Wort. Der große Andere behauptet, dass er die Wahrheit sagt, aber es ist keine objektive Wahrheit. Wenn ein Subjekt seinem ideologischen Anführer folgt, indem es dessen Wahrheit annimmt, motiviert es bewusst seine Handlungen durch den fremden Wunsch des großen Anderen, das heißt, der Mensch legitimiert seine Taten und argumentiert sie, als sie seien ein Kampf für irgendeine Wahrheit, die ursprünglich nicht seine eigene,

sondern eine ihm von außen suggerierte war. Diese Wahrheit kann als Moral oder Ideologie aufgefasst werden, doch im Grunde reduziert sich alles auf eine Art Wesen, für das alle Einzeltaten oder auch umfassende Aktivitäten verrichtet werden. Mehr noch, dieses große Wesen findet eine Begründung für alle Untaten oder Fehler im Sinne notwendiger Schritte zur Wahrheit oder in eine glückliche Zukunft (zum Beispiel Kollektivierung der Landwirtschaft einschließlich Entkulakisierung, Massenrepressionen und so weiter). Hegel verwendete den Begriff der "List der Vernunft" zur Beschreibung der bewussten Motivation der Gesellschaft, auf deren Grundlage sie ihr Handeln unter Bezugnahme auf die Autorität einer übergeordneten verallgemeinerten Figur legitimiert. Žižek erklärt dazu:

*Der List der Vernunft (\*die bewusste Motivation des Subjekts im Rahmen symbolisches Registers, womit er sein Handeln legitimiert) ist die Annahme eines anderen Meta-Subjekts oder eines Akteurs, der diese augenscheinlichen Misserfolge und Fehler organisiert und in Schritte in Richtung der endgültigen Wahrheit verwandelt. Die List der Vernunft ist das verzweifelte Vertrauen in die Geschichte, die Wette, dass der große Andere deren glückliches Ende garantiert [...].<sup>122</sup>*

Dementsprechend stellt Žižek die List der Vernunft dem Symptom gegenüber und weist auf dessen zerstörerischen Charakter für die Ideologie hin. Er schreibt weiter:

*Im Gegensatz dazu ist ein Symptom das, was den großen Anderen unterminiert, in dem er seine Lücken, seine Inkonsistenz, sein Scheitern und seine Ohnmacht offenbart.<sup>123</sup>*

Lacan äußerte wiederholt, dass die Behauptung des Großen Anderen (auch wenn er sie durch seine Subjekte ausdrückte) "Ich bin die Wahrheit, ich spreche" als Bekundung seiner existenziellen Niederlage verstanden werden sollte.<sup>124</sup> Ausgehend von dieser Lacan'schen These kann man sagen, dass die Wahrheit prinzipiell nicht ausgesprochen werden kann. In ähnlicher Weise bedeutet Tjutčevs Aussage "der ausgesprochene Gedanke ist eine Lüge"<sup>125</sup>, dass der ausgesprochene Gedanke automatisch unter den Rahmen des Symbolischen fällt und dadurch seinen Sinn als objektive Wahrheit verliert.

Kann man diese objektive Wahrheit überhaupt erkennen? Die Antwort ist: Ja, das ist möglich in dem Maß, wie die Wahrheit durch das Symptom reflektiert wird, weil allein das Symptom dazu befähigt ist, die Elemente der objektiven Wahrheit *aufzuzeigen, ohne sie auszusprechen*, damit sie sich eben nicht in das verwandeln, was Hegel als "List der Vernunft" bezeichnet. Dafür ist es notwendig, besonders auf die weiblichen Figuren, die symptomatisch all jenes reflektieren, was die Ideologie zu verdecken sucht, zu achten. Die fanatische mystische Liebe Veronikas zu dem großen Anderen, die sie von den Toten auferstehen ließ, trägt eine bedeutende Kritik an Ideologie in sich, die sich ohne das bewusste Zutun Veronikas selbst entwickelt und eher "aus Versehen" entsteht. Diese kritische Wahrheit, die sich aus den Details ihrer Erzählung ergibt, im Grunde aus ihr einen Zombie gemacht hat, der keine Ruhe findet, solange er der Nachwelt nicht über sein Todes-Martyrium berichten kann, dabei aber unbewusst auch die objektive Wahrheit über sein nicht weniger leidvolles Lebensmartyrium offenlegt.

Praktisch ist die Frau mit Žižeks "Fleck", mit dem Fenster ins Reale, vergleichbar. Im Grunde sind ihre symbolischen Fähigkeiten, effektiv für den Großen Anderen zu sein, wesentlich größer und stärker als jene der Männer. Gleichzeitig deckt sie damit das Wesen der Ideologie auf, ähnlich wie ein Katalysator oder Lackmus, nur noch wesentlich klarer und schneller. Es ist nur gerecht, hier zu erwähnen, dass dies sowohl die negativen als auch die positiven Aspekte der Ideologie betrifft, zum Beispiel solche wie Ordnung, Schaffenskraft, Zielstrebigkeit. Jedoch weil sich die Frau als Partnerin empfindet, sogar in bestimmtem Sinne als Geliebte des großen Anderen, die keiner Kastration unterzogen ist, trägt sie als "supereffektives" Subjekt des Symbolischen noch eine zerstörerische Kraft in sich, die die Ideologie entthront, und zwar deshalb, weil sie die Aufgaben, die die Ideologie an sie richtet, schneller und effizienter erledigt.

Wie gibt sich die objektive Wahrheit zu erkennen? Laut der hegelianischen Beschreibung des dialektischen Prozesses wird die Wahrheit aus dem Irrtum geboren. Der Irrtum ist laut Hegel eine "partielle Unwahrheit". Lacan konzentriert sich dagegen auf Begriffe wie Unachtsamkeit, Versehen, zufälliges Missgeschick oder Missverständnis, die die durch Ideologie verdrängte objektive Wahrheit aufzeigen:

*Wenn ich im Irrtum bin, halte ich etwas für wahr, das nicht wahr ist; bei einem Symptom dagegen erscheint die Wahrheit in dem, was ich für am wenigsten wahr, am ehesten kontingent und der Allgemeinheit nicht wert halte.<sup>126</sup>*

Die Unachtsamkeiten verbergen sich in manchen kleinen Details des Sujets oder der Komposition und sind sehr individuell auf jeden einzelnen Film bezogen. Am besten sind sie in den für die symbolische Ordnung untypischen Einflusssphären, zum Beispiel in der Mutterschaft, zu erkennen.

### **3.7. Mutterschaft**

Die Mutterschaft ist eine durch das Imaginäre kontrollierte Beziehung zwischen zwei Subjekten, indem die Wahrnehmung der ‚Realität‘ durch das eigene Erkennen in dem Anderen – das Kind in der Mutter und die Mutter in ihrem Kind – stattfindet. Dieses "Spiegelstadium" entwickelt sich auf einer sehr intimen Ebene der Beziehung, die sehr nahe und gleichzeitig auch sehr zerbrechlich ist. Am Beispiel des Films *Pis'ma k živym* wird die Nivellierung der Mutterschaftsfunktion der Frau, die durch die Liebe zum großen Anderen befangen ist, gut ausgeleuchtet. Tatsache ist aber, dass die Nivellierung gar nicht das beabsichtigte Ziel des Regisseurs, war und die Entlarvung der fanatischen Mutter geschieht lediglich wegen eines zufälligen *Versehens*, das bedeutet symptomatisch.

Entsprechend des Filmsujets lehnt Veronika ihre Beteiligung an der Erziehung ihrer beiden Kinder ab. Mit anderen Worten, sie verwehrt ihren Kindern die Möglichkeit des Spiegelstadiums, denn sie zieht der Mutterrolle den "Kampf für die strahlende kommunistische Zukunft" vor. Faktisch wählt sie den ideologischen Kampf als Möglichkeit, dem Großen Anderen näherzukommen, das heißt, ihre Wahl gilt dem ununterbrochenen Genießen durch den Kontakt zum großen Anderen. Es ist eindeutig, dass dieses Genießen einen sexuellen Charakter hat, unter anderem durch den physischen Kontakt beispielsweise mit dem Feind. Kinder könnten jedenfalls ihr soziales Leben in den Hintergrund drängen. Das endet mit einer Tragödie, indem sich ihre ältere Tochter von Veronika abwendet, nachdem sie herausfand, dass ihre Mutter ein "Feind des Volkes" ist. Im Grunde wiederholt das Mädchen wahrscheinlich das Schicksal ihrer

Mutter, das heißt, sie wird ebenfalls eine fanatische Anhängerin des großen Anderen, eben genau aus dem Grunde, weil das "Spiegelstadium" in der Entwicklung dieses Kindes absolut fehlte. Veronikas Tochter will die Rechtfertigungen ihrer Mutter gar nicht hören und schließt sich demonstrativ einer Gruppe von Pionieren an, die gerade die Straße entlang marschiert. Ihr Weg kreuzt sich mit einer Gruppe singender Soldaten, die den bevorstehenden Krieg symbolisieren und zugleich auf die Zukunft dieser Pioniere verweisen (Abb. 41, 42). Beiden Gruppen steht gleichermaßen der Krieg bevor. Veronika ist traurig über den Bruch mit ihrer Tochter, aber nachdem sie auf die Straße hinausläuft, berührt der Anblick ihr Herz, sie weint und winkt den Marschierenden mit den Worten: "Alles ist meins, sie ist mein eigen".<sup>127</sup> Diese Szene mit Veronika, die zu diesem Zeitpunkt bereits den Stempel "Feind des Volkes" trägt, manifestiert nicht nur ihre Ausschließung aus dem ideologischen Diskurs als Subjekt, sondern auch ihre vollkommene Unfähigkeit als Mutter.

Die Szene mit dem Abschied vom zweiten Kind unterstreicht noch mehr ihre selbstlose Liebe zu dem großen Anderen. Veronika bevorzugt gegenüber ihrem Sohn nicht nur die Zugehörigkeit zu der Partisanengruppe, wo man sie als stillende Mutter nicht einmal aufnehmen will, sondern das letzte Stillen auf den Ruinen ist geradezu ein Opfergaberitual für den Großen Anderen. Veronika wird hier eindeutig als stillende Gottesmutter dargestellt, die ihren Sohn Christi auch dem großen Anderen geopfert hat (Abb. 43, 44, 45, 46). Danach übergibt sie den Säugling alten Frauen und tritt der Partisanengruppe bei. Das ist ein weiteres Beispiel des Symptoms, bei dem eine auf den ersten Blick ideologisch abgestimmte Szene, noch dazu mit eindeutigen biblischen Motiven, auf Grund des "zufälligen Versehens" entgegengesetzt interpretiert werden kann und so einen unerwünschten antiideologischen Kontext erhält. Der Vergleich mit der Jungfrau Maria wäre wahrscheinlich nicht ganz angebracht, weil Veronikas Position im Gegensatz zu Maria eine aktive ist und durch einen masochistischen Drang nach dem Genießen durch die Teilnahme am Krieg, dem Todestrieb, gekennzeichnet ist.

Veronika verspürt kein Mitleid mit dem eigenen Volk, nicht einmal mit sich selbst, wenn es um die Sicherheit und das Wohlergehen des großen Anderen geht. Zum Beispiel die Bitte des ehemaligen Gatten Veronikas, der aus Angst verhaftet zu werden wegen seiner Verbindung zu ihr als "Feind des Volkes", sie auch um der Kinderwillen anfleht, eine Bestätigung zu unterzeichnen, dass sie in "ideologischer und politischer Hinsicht" nichts

gemein haben. Veronika empfindet dies als Beleidigung und ignoriert seine Bitte mit Verachtung. In diesem Moment kommt ihre kastrierende Funktion zur Geltung, die Funktion der Frau als Instrument der Ideologie.

Die Gestalt der sowjetischen Mutter, das in dem weißrussischen Film *Pis'ma k živym* skizziert wurde, ist das Bild der symbolischen Mutter, die absolut keinen Mutterinstinkt und keine Rationalität besitzt, schon gar kein Mitleid für das männliche Subjekt und für die eigenen Kinder, an das die alten Frauen Veronika zu erinnern versuchen. Dabei vergibt der Regisseur Valentin Vinogradov den Frauenfiguren eine Schlüsselrolle, als wolle er der weißrussischen Tradition einen Tribut zollen. (Später schuf Vinogradov sein verbotenes "formalistisches" Meisterwerk *Vostočnyj koridor*, das zu einer Ikone der weiblichen Sexualität wurde). Noch mehr, Vinogradov erschuf die Frauen im Vergleich zu den Männern sogar härter und bündnisstärker. Alle Frauenfiguren Vinogradovs (wie insgesamt in den weißrussischen Filmen der Tauwetter-Periode) weisen ausnahmslos klare Hexenmerkmale auf. Zum Beispiel erinnert die Szene des Pausengangs im Gefängnis an einen Hexenkessel mit dem Bauen des Schneemanns, während dessen die Frauen sich im Kreise bewegen und jede von ihnen ein weiteres "Körperteil" dazulegt, um eine menschenähnliche Kreatur zu erschaffen, dessen Mütter sie alle gleichzeitig sind. (Abb. 47, 48, 49, 50). An dieser Stelle wird so etwas Ähnliches wie eine Embryonalphase des Spiegelstadiums geboren, die Selbstidentifikation durch das "Schneekind". Mit anderen Worten, die Schneemann-Figur hilft den Frauen dabei, die harte Gefängnis-Disziplin (das Symbolische) zu überwinden und eine neue Dimension der Individualität zu erreichen. Daher ist es kein Zufall, dass der Schneemann durch die Aufseher sofort vernichtet wird.

Eine andere Episode, in der die gefangenen Frauen den Boden waschen, wird durch ein lang gezogenes, aber dennoch ergreifendes, melodisches Lied voller Melancholie ergänzt, das die Frauen in polnischer Sprache unisono singen. Das fast synchrone Schwenken der Wischlappen durch die jungen Frauen in Verbindung mit ihrem abgestimmten Chorgesang verwandelt die aufgezwungene Erfüllung der Gefängnisordnung in ein magisches Ritual der Vereinigung und der mentalen Befreiung, in deren Verlauf das Lied den Charakter einer magischen Beschwörung annimmt.

Die Frauen erschaffen ihre eigene Gemeinschaft, die im Gegensatz zur hinterhältigen patriarchalen Machtstruktur steht, in der Männer um Macht kämpfen, Angst vor

Verhaftung haben und einander als "Feinde des Volkes" hinrichten. Die Solidarität der Frauen, die in Vinogradovs Film reflektiert wird, verdrängt ihre Konkurrenz um den Besitz des männlichen Subjekts aus ihren Interaktionen. Daher konnte Veronika auch den Betrug durch ihren Ehegatten und den Verrat durch ihre beste Freundin, die ihre Heirat vor Veronika verheimlicht haben, so einfach ertragen.

Die Solidarität der Frauen und ihre Fähigkeit, sich gegen die Außenwelt zu vereinigen, heben eines der Symptome des Mannes der damaligen Zeit hervor. Ihre mystischen Ritualen gehen auf das ursprüngliche, heidnische Verständnis der Frau zurück und äußern sich dadurch eher antikommunistisch (auch wenn es den Frauenfiguren nicht bewusst sei). Solidarität ist jene Größe, die unter den Eigenschaften des männlichen Subjekts fehlte. Vinogradov stellt die kommunistische Realität sublimierend dar, genauer gesagt, er zeigt, wie sie sein könnte, wenn Männer, laut der bekannten Formulierung Žižeks, "ihre Symptome lieben könnten wie sich selbst" ("Thou shalt love thy symptom as thyself"<sup>128</sup>). Mit anderen Worten, der Regisseur bietet in einem übertragenen Sinne seinen männlichen Figuren (und den Zuschauer) an, nicht mit dem weiblichen Subjekt zu konkurrieren, sondern es zu "lieben", ihm zu erlauben, den *Mangel an Identität* (laut Freud) zu beheben, sowohl für den einzelnen Mann, als auch im Maßstab der gesamten gesellschaftspolitischen Ordnung. Vinogradov demonstriert damit relativ deutlich die positive und negative Seite der Gleichstellung der Geschlechter und in gewisser Weise tritt er so als Befürworter des Matriarchats auf.

Inwieweit die weibliche Hauptfigur Veronika als Beispiel für diese Gleichberechtigung aus der Sicht der feministischen Analyse relevant ist, bleibt eine offene Frage der Diskussion. Gleichzeitig wird mit diesem Film gründlich und detailliert der Prozess der Massenrepressionen und totalen Militarisierung thematisiert. Weshalb hier vermerkt werden sollte, dass Veronika eine Figur der späteren Tauwetter-Periode ist, wann die Mehrzahl der progressiven Repräsentanten aus Wissenschaft, Politik und Kunst den "wahren Kommunismus", der auf den marxistisch-leninistischen Thesen beruht, gepredigt haben. Dies bedeutet, dass Veronika (wie auch Vera Choružaja, die ihr Prototyp war) als personifiziertes Analog des großen Anderen betrachtet werden kann, was dem Kommunismus der Tauwetter-Periode seine matriarchalen Merkmale verleiht.

### 3.8 Kommunistin und Matriarchat

Die Integration der Frauen in die symbolische Ordnung, die stärker ausgeprägt ist als die Integration der Männer, zumindest in den Augen des Mannes (Autor, männliche Filmfigur), kann praktisch in allen Kriegsfilm der Tauwetter-Periode, in denen die Frau als Subjekt des Symbolischen dem Mann gleichwertig ist, beobachtet werden. Die Gendergleichberechtigung war ursprünglich eine treibende Kraft für Entwicklung der emanzipierten Hauptfigur in der sowjetischen Filmkunst. Die über die Macht verfügende Frau ist jedoch keine Ausnahme und entspringt, wie jede weibliche Figur, der Fantasie des Mannes, ist somit folgerichtig ein Symptom des Mannes. Der prinzipielle Unterschied in den Betrachtungsweisen des Symptoms, das eine emanzipierte Frau und eine weibliche Hauptfigur des matriarchal strukturierten Films aufzeigen, präsentiert sich entweder durch die Vereinigung mit der Ideologie oder durch ihre wesentliche "Korrektur" bzw. Ergänzung. Mit anderen Worten, die emanzipierte Frau stellt ihre Einheit (Vereinigung) mit der Ideologie fest und agiert ausschließlich im Rahmen des Symbolischen. Das Matriarchat dagegen erschafft eine Art parallele Dimension, eine Welt, die im Großen und Ganzen im Einklang mit der offiziellen Ideologie steht, aber einzelne Details dieser ‚alternativen‘ Welt stellen dennoch eine massive Kritik an der aktuellen ‚Realität‘ (das Funktionieren der symbolischen Ordnung, Wirklichkeit) dar. Unter Berücksichtigung der Logik der Psychoanalyse erschafft der Autor oder Regisseur eine alternative ‚Realität‘, in der der Filmemacher die Kastration seines männlichen Helden dadurch kompensiert, dass er die Frauenfigur als seine Antipode nutzt. Demzufolge hilft die Frau dem Mann dabei, sich erneut selbst zu finden, gibt ihm Orientierung und ein Nachahmungsbeispiel. Eine derartige matriarchale Konstruktion erfordert unbedingt die Anwesenheit der imaginären Ordnung, die eine zentrale Position in der Sujetentwicklung einnimmt.

Trotz der Behauptung Žižeks, dass das Symptom immer einen antiideologischen Charakter trägt und die Autorität des "großen Anderen unterminiert, indem es seine verwundbaren Stellen, seine Inkonsequenz, sein Scheitern und seine Hilflosigkeit offenlegt"<sup>129</sup>, stellt Katrin in dem Film *Fünf Tage - fünf Nächte* ein *proideologisches* Symptom des Mannes dar, der offensichtlich vom "Mangel am symbolischen Vater" leidet. Das Paradox besteht daran, dass, obwohl die Hauptfigur Paul aus ganzer Kraft versucht, erneut geliebt zu werden (die Rolle des Objekts *a* für das weibliche Subjekt zu verdienen),

ist er gezwungen, sich als Instrument der Ideologie in die Struktur der symbolischen Ordnung wieder anzupassen. Darin besteht der Triumph des großen Anderen, der in der Lage war, seine Einstellung gegenüber dem männlichen Subjekt zu ändern. Jetzt erfüllt der große Andere **keine kastrierende** Funktion, sondern umgekehrt, potenziell ermöglicht er Sex und sexuellen Genuss für das Subjekt. So war es auch in den Filmen der Stalin-Periode, zum Beispiel *Mašen'ka* und *Der Fall von Berlin*.

Zu Beginn des Films stellt Paul ein im symbolischen Sinne kastriertes Subjekt dar, denn er hatte im Krieg einen Arm verloren und seine Geliebte wurde von Gestapo verhaftet. Paul, der Antagonist in Bezug auf die sowjetischen Soldaten, wird im ersten Teil des Films trotz seiner militärischen Vergangenheit in der Hitlers Armee und seiner etwas romantischen Naivität als absolut positive Figur dargestellt. Als Maler sublimiert er in seiner Freizeit seine gesamte sexuelle Energie (Lebenstrieb) durch Bilder und durch seine pazifistische Philosophie. Seine Kunst ist den Grausamkeiten des Krieges und der Trauer um seine verlorene Liebe gewidmet. In der Einsamkeit hat Paul, wie er selbst überzeugt ist, seine wahre Identität gefunden und ist stolz auf seine neuen Ideen und Überzeugungen, die offensichtlich an Narzissmus grenzen. Paul schätzt seine Einsamkeit sehr und nimmt die zerstörerische Kraft jeder Ideologie bewusst wahr, dabei stellt er offenherzig den Kommunismus auf die gleiche Stufe wie den Hitlers Nationalsozialismus. Diese philosophische Ansicht, die die Filmproduzenten dieser Filmfigur angeheftet haben, erschüttert durch Mut, Enttäuschung und eine Art der Unvernunft:

*Helden? Du sagst, Helden, Kathrin. Aber Hitler hat das Wort auch sehr geliebt. Helden, Heldentat. Denn sind das nicht nur einfach leere Worte? Worte, Worte und nichts weiter als Worte? Freude. Die Welt besteht aus Millionen Einsamkeiten. Einsamkeit zu zweit - vielleicht ist das die einzige Freude, die auf der Welt möglich ist.*<sup>130</sup>

Ein Narzisst kann Paul nur bis Katrins Erscheinen bleiben, die seinen Pazifismus und apolitische Einstellung vehement ablehnt, in diesem Zuge die sexuelle Beziehung mit Paul abbricht und ihn so nochmals kastriert. An der wiederholten Kastration zerbricht Pauls Narzissmus. Durch den Verlust des Objekts des sexuellen Genießens – und als Folge den Verlust der Selbstidentifikation durch das Imaginäre – fällt Paul zu einem "Nullpunkt" hinab. Beim "Nullpunkt" handelt es sich um eine angreifbare Position des Subjekts, das

sich verloren fühlt und sich weder durch das Imaginäre noch durch das Symbolische identifizieren kann.

Paul wünscht unbewusst, für sich ein Spiegelstadium mit Katrin zu rekonstruieren, damit die "Einsamkeit zu zweit" durchlebt werden kann. Mit anderen Worten, damit seine Selbstidentifikation nur auf ein Subjekt fokussiert wird, um sich von der restlichen Welt, von der ‚*Realität*‘ (vom Symbolischen) abzugrenzen. Dieser Wunsch des Mannes, der Mangel an das Spiegelstadium, war wahrscheinlich der Grund für das Zerbrechen der ersten Ehe Veronikas. Ihr Ehemann Pawel (ähnlicher Name wie Paul) hat nämlich einen Bedarf an einer Frau (am Spiegelstadium des Imaginären) gespürt und nicht an einer Revolutionärin, die er mit dem großen Anderen teilen muss.

So gesehen sollte zur normalen Entwicklung des männlichen "Ichs" die Selbstrealisierung gleich in beiden Ordnungen stattfinden: in der symbolischen und in der imaginären. Dafür ist die Anwesenheit einer Verbote erteilenden und Macht besitzenden Institution – des kastrierenden Vaters – erforderlich und gleichzeitig braucht ein Mann ein imaginäres Objekt *a* – die Frau.

Die Verwirklichung des "Ichs" des weiblichen Subjekts findet auf eine ganz andere Weise statt. Wenn man die weiblichen Figuren des sowjetischen Films betrachtet, offenbart sich die Tatsache, dass für sie allein die symbolische Ordnung ausreichend ist, denn für die Frauen ist das Objekt *a* nichts anderes als der symbolische Vater sein kann. Das männliche Subjekt verliert seine Bestimmung und übernimmt in der Beziehung mit einer Frau die Rolle des Objekts. So gesehen ist die These Lacans über Frauen sehr gut auf den Mann anwendbar: Jetzt ist es nicht die Frau, sondern der Mann, der versucht, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und das Objekt des Begehrens für den Anderen zu werden, wobei die passive Rolle eines Geliebten eingenommen wird. An Pauls Beispiel wird deutlich, dass der Mann danach strebt, die Gunst einer Frau, die offensichtlich den großen Anderen bevorzugt hat, wieder zu erlangen.

Dabei ist erstaunlich, wie sich die libidinöse Motivation des Mannes und der Frau ändert: Katrin ist von einem masochistischen Todestrieb, der Idee des Kampfes und der Selbstaufopferung, der so typisch für sozrealistische Heldenfiguren ist, beseelt. Paul ist dagegen von einem Lebenstrieb, sexueller Lust, Durst nach Leben und kreativem Schaffen, angetrieben.

Bedeutet dies nun, dass sich die Gendergleichstellung im Film nur dann ausdrückt, wenn die weibliche Figur ein Subjekt des Symbolischen ist und ihre Fähigkeit zur Selbstverwirklichung durch das Imaginäre (durch das Spiegelstadium wie in der Mutterschaft und in der sexuellen Beziehung mit einem Partner) verliert? Die Antwort ist: ja, zumindest in Rahmen der Filmkunst. Die Gleichberechtigung für die sowjetische weibliche Filmfigur ist dadurch gekennzeichnet, dass sie den Anspruch auf die gleichen Rechte des Mannes erhebt in dem Bestreben, Anerkennung durch den großen Anderen zu erlangen. Dabei verliert sie ihr Interesse am Mann als sexuelles Objekt, denn sie findet ihre Befriedigung bei dem großen Anderen. Sie braucht die imaginäre Ordnung nicht, da ihr die mystische Beziehung zu dem großen Anderen ein Ersatz für das Spiegelstadium ist.

Für das Verständnis des Matriarchats im Film reicht es aus, sich an den Film *Na semi vetrach*, der ein Miniaturmodell einer matriarchalen Gesellschaft präsentiert, zu erinnern. Trotz der Existenz des ephemeren großen Anderen (in Form des riesigen Tresors, den Svetlana bewachen sollte), findet die Selbstidentifikation der weiblichen Subjekte ausschließlich durch das Imaginäre statt: Jede der jungen Frauen hat, sucht oder wartet ausnahmslos auf ihr Objekt *a*. Svetlana, sowie auch alle anderen weiblichen Figuren, verwirklicht sich durch ihr Warten auf ihren Geliebten. Dabei ist Svetlana die Hausherrin, was ihr ein Recht auf Unantastbarkeit und Macht verleiht. Als aber die ältere, im sozialen Status höherstehende Frau, die Chefchirurgin, erscheint, übergibt ihr Svetlana das Recht, matriarchale Mutter zu sein. Allerdings ist dies eben nicht die Position einer symbolischen, sondern einer imaginären Mutter, die sich ebenfalls durch das Warten auf den Ehemann selbst identifiziert.

Bei der Betrachtung der weiblichen Sexualität wird im Stalinismus die Möglichkeit des sexuellen Genießens des Mannes durch den großen Anderen reguliert. Im Matriarchat ist dies das Privileg der Frau, wie es zum Beispiel in der Beziehung zwischen Svetlana und Suzdalev erkennbar ist. Im Film *Tret'ja raketa* wählt die Krankenschwester Ljusja keinen der untereinander um ihre Gunst konkurrierenden Soldaten des Artillerietrupps. Im Film *Poslednie zalpy* ignoriert die Krankenschwester Lena demonstrativ denjenigen, der stark in sie verliebt ist und verführt stattdessen den Offizier Novikov, der zunächst gar nicht daran gedacht hatte. In ähnlicher Weise macht es Julia im Film *Al'pijskaja ballada* mit Ivan.

Zurück zu Pauls Figur sollten wir nicht vergessen, dass Katrin sein Symptom ist, das im Film zwei Mal unterschiedlich interpretiert wird. Zunächst zu Beginn des Films, als Paul sie als ideale, fast mystische junge Frau darstellt. Der Zuschauer ist hier fast sicher, dass, wenn Paul sie findet, der Film mit einem klassischen "Happy End" endet. Doch in einer späteren Begegnung reflektiert Katrin seine schlimmsten Albträume in Form von Schuldgefühlen wegen der KZ-Häftlinge und seiner sozialen Verantwortung, nachdem er nach dem Krieg wieder in ein normales friedliches Leben eingetreten ist. (Abb. 51, 52).

Als Paul ein Soldat war, war Katrin für ihn das Symbol für Frieden und Sex. In der Nachkriegszeit symbolisiert dieselbe Frau für den Zivilisten Paul wieder den Krieg. Dieses Symptom charakterisiert seine traumatisierte Psyche und erklärt, dass zur endgültigen Entwicklung des eigenen Ichs für Paul eine Verwirklichung in der symbolischen Ordnung notwendig ist.

Die psychologische Abhängigkeit vom Symbolischen zeigt sich auch in Pauls Beziehung zu Katrin. Sie erfüllt die Rolle seiner Moral und seines Gewissens, seines "Über-Ichs", erinnert ihn an seine Verantwortung sowohl in Bezug auf die Gesellschaft als auch mit Blick auf den neuen, kommunistischen großen Anderen. Doch Paul wird nicht deshalb nervös und verwundbar, weil Katrin anstatt ihres gemeinsamen Glücks als Paar in sozialer Hinsicht nützliche Aktivitäten (Suche nach Waisenkindern) bevorzugt, sondern, weil er durch sie seine eigenen Charakterzüge erkennt und sein Gewissen erhört, das ihm keine Ruhe mehr gibt. Mit ihrer aktiven Einstellung "streut sie Salz in seine Wunden", die er durch die symbolische Kastration erfahren hat. Wahrscheinlich war er ebenso ein ideologischer Aktivist, jetzt ist er aber ein einsamer, armloser Kriegsversehrte der vernichteten Armee. Paul erkennt in Katrin nur die ihm verhassten und ihn weiter verwundenden Eigenschaften, übersteigert diese sogar, dichtet ihr vielleicht noch andere Eigenschaften an, die sie gar nicht hätte, die aber symptomatisch Pauls Trauma erklären.

Bei genauerer Betrachtung der Dialoge der Hauptfiguren wird deutlich, dass Katrin schon während ihrer ersten Begegnung politisch aktiv war. Zum Beispiel versuchte Katrin Erich Braun, dem Erzähler, zu helfen, einer Verhaftung zu entgehen, wofür sie selbst verhaftet und in ein KZ-Lager interniert wurde. Man kann sich gut vorstellen, dass sich Katrins Persönlichkeit nicht so radikal verändert hat wie jene von Paul und dessen Wahrnehmung der Umwelt. Deshalb verändert sich seine Einstellung gegenüber den

Ansichten seiner geliebten Frau. Vielleicht früher betrachtete Paul ihren Kampfgeist und soziales Engagement als einen großen Vorzug (vielleicht hat er sich gerade deshalb in sie verliebt), aber nach seinem Trauma und der symbolischen Kastration hat sich auch sein Symptom geändert.

Die unbewusste Anziehung zum Vater war bei ihm schon in der Armee aufgekeimt, die Abhängigkeit von Ihm hat aber Spuren hinterlassen, insbesondere nach der symbolischen Kastration. Die junge Frau übernimmt in diesen Fall eine Trigger-Rolle, die immer wieder die schmerzlichen "Breschen" seiner Persönlichkeit verdeutlicht und seinen starken Mangel an männlicher Identität provoziert. So verstärkt die Frau die Labilität seiner Psyche, indem sie ihm nicht erlaubt, sich in einer sexuellen Beziehung mit ihr zu verwirklichen, das heißt, in der Ordnung des Imaginären.

Der antiideologische Charakter des Symptoms besteht laut Žižeks Theorie darin, dass es die Erpressung durch den großen Anderen offenlegt: Die Ideologie ist nicht mehr im Stande, das Subjekt mithilfe seines Hauptinstruments, des Großen Wortes, zu überzeugen ("Helden! Sind das nicht nur leere Worte?" und "Helden... auch Hitler liebte dieses Wort") und verwendet jetzt eine neue Methode, indem sie das männliche Subjekt mit der Aussicht auf sexuellen Genuss mit einer Frau erpresst.

Trotz der Tatsache, dass eine antiideologische Schlussfolgerung in der Interpretation des Filmes ebenfalls berechtigt sein kann, wird die Ideologie dennoch in einem positiven Sinne dargestellt. Der finale Teil des Sujets bestätigt den Sieg des großen Anderen über das Subjekt, was den aufmerksamen Zuschauer, der den Pazifisten Paul inzwischen ins Herz geschlossen hat, im Grunde enttäuschen könnte.

Paul begibt sich in die symbolische Ordnung und folgt der Ideologie. Unter Katrins Einfluss malt er Agitationsplakate in sozrealistischem Stil, zum Teil sogar mit einem Hauch der Ästhetik des Nationalsozialismus. So gesehen erlebt nun die pazifistische Idee, die zu Anfang des Films angedeutet worden war, einen krachenden und endgültigen Zusammenbruch. Genauso zerbricht auch Pauls Idee über die Wertigkeit der Einsamkeit und das Spiegelstadium insgesamt (Selbstverwirklichung durch das Imaginäre), stattdessen dominiert die Idee der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft.

Katrins billigender Blick auf Paul und sogleich auf sein Plakat symbolisiert die Wiedereintritt Pauls in die symbolische Ordnung und damit auch die baldige Reaktivierung der sexuellen Beziehung. Die letzte Szene mit der Überschrift "Kämpfe" auf seinem Plakat darf man als Pauls neue Devise "Kämpfe für Dein Sexualleben" interpretieren. (Abb. 53, 54)

Das Symptom des Mannes verweist in diesem Film nicht auf die Schwachstellen des großen Anderen und schon gar nicht auf sein Scheitern. Als wollte der Film Žižeks These darüber widerlegen, dass das Symptom (in diesem Fall die Frau) direkt die Haltlosigkeit des großen Anderen offenlege, demonstriert *Fünf Tage – Fünf Nächte*, wie beweglich und flexibel Ideologie sein kann. Indem die Ideologie die Frau dem Man „gleichstellt“, im gewissen Sinne „feminisiert“ und zum Subjekt des Symbolischen wandelt, unterwirft sie sich wieder das männliche Subjekt, das sich von ihr abgekehrt hat. Der große Andere modifiziert seine kastrierende Funktion in die Funktion des Kupplers oder, romantisch ausgedrückt, des sowjetischen Cupidos, den Schutzpatron der Liebenden, wie Žižek Stalin im Film *Der Fall von Berlin* nannte.<sup>131</sup> Das Symptom zeigt, dass, wenn die Ideologie an Einfluss verliert, findet sie stets neue Methoden zur Unterwerfung des Subjekts. Die Manipulation mithilfe von Sex seitens des großen Anderen ist klar erkennbar und zeigt einerseits die Schwäche des Großen Wortes, andererseits, dass der große Andere seine ideologischen Ziele dennoch auf einem alternativen Weg erreicht. Man könnte nun die Ideologie dahingehend kritisieren, dass sie sich auf die Ebene von Sex "herablässt". Doch die Botschaft des Films würde diese Kritik wahrscheinlich nivellieren, indem sie die Funktion "des Verteilens der sexuellen Partner" als einen Segen der Ideologie darstellt.

Die Ähnlichkeit der weiblichen Hauptfiguren Veronika aus *Pis'ma k živym* und Katrin aus *Fünf Tage – Fünf Nächte* ist auf das Symptom des Mannes zurückzuführen, bei welchem er in der Frau die verlorene Verbindung mit dem Göttlichen sucht, das heißt, die Verbindung mit dem großen Anderen, die er zuvor infolge des Traumas abgelehnt hatte. In diesem Sinne ist Rolle der Frau nicht immer klassisch. Erstens sorgt sie nicht für die Selbstidentifikation des Mannes im Rahmen des Imaginären. Zweitens ist die Frau selbst nicht in der Lage, sich im Imaginären zu verwirklichen. Unter anderem verliert sie die Fähigkeit, das Spiegelstadium "des Erkennens" sowohl für sich selbst als auch für ihr Objekt *a* zu bilden. Das zeigt sich zum Beispiel in ihrer Unfähigkeit für die Mutterrolle.

Die Selbstidentifikation Katrins als Mutter, die sich freiwillig gemeldet hat, zwischen den Ruinen nach Waisenkindern zu suchen, wird nur zum Teil erfüllt. Der kleine verwaiste Junge, der zum Anfang fast jeder neuen Episode erscheint, wird vom Zuschauer als zukünftiger Adoptivsohn von Paul und Katrin betrachtet. Doch das Spiegelstadium, das die "Vater-Sohn-Beziehung" ausformt, findet zwischen diesem Jungen und dem sowjetischen Soldaten Kozlov, aber eben nicht mit Paul statt. Bedauerlicherweise werden sie keine Familie bilden: Der Junge bleibt Waise und wird zu einer Figur auf dem Plakat, das heißt, er wird ein ganz gewöhnliches Element in der symbolischen Ordnung. Deshalb ist die Rolle der Frau eher eine funktionelle und nicht eine emotionale (im Vergleich zu dem Pazifisten Paul), wenngleich es auch eine schöpferische Rolle ist.

Das deutsche Waisenkind, wie auch der neugeborene Sohn der deutschen Frau im Film *Mir vchodjaščemu*, der auf einen Waffenhaufen uriniert, wird zum Symbol der Wiedergeburt und der Zukunft. Jedoch geht es in diesem Fall nicht um den zukünftigen Frieden, sondern vielmehr um den bald wiederaufflammenden Kampf und die Konfrontation.

Das weibliche Subjekt unterstützt nicht in jedem Fall die Verwirklichung des Mannes durch das Imaginäre und seinen sexuellen Trieb (Lebenstrieb). Manchmal ist sie als Subjekt des Symbolischen im Stande, einen Mann zur Selbstidentifikation im Rahmen seines Todestriebes zu veranlassen, so wie es durch Katrin oder Julia im Film *Al'pijskaja ballada* geschieht. Allerdings wollte Julia im Gegensatz zu Katrin nicht, dass sich Ivan opfert, eher umgekehrt. Sie fungierte für Ivan nur als Analogie zum ideologischen großen Anderen, der ihm zur Selbstidentifikation fehlte. Ivan opferte sich für Julia, als würde er dem großen Anderen dienen.

Das Hauptmerkmal aller Filme der Tauwetter-Periode ist die Erscheinung und die Entwicklung des Imaginären im Sujet. Die Gemeinsamkeit dieser Filme besteht auch darin, dass die Ideologie versucht, sich die Sphäre des Imaginären so zu unterwerfen, dass der Zuschauer manchmal nicht realisiert, wo die Ideologie endet und wo die wahren Wünsche des Subjekts beginnen, ohne dass die Ideologie dem Subjekt und dem Zuschauer vorgibt, was es sich wünschen soll.

Das Gleiche gilt ebenso für die Bestimmung der weiblichen Rolle: Ist sie ein Instrument der Ideologie oder unterminiert sie durch ihre Anwesenheit die Position des großen Anderen?

### **3.9. Die Unterschiebung der Ideologie durch die Kultur**

Wie oben bereits erwähnt, kann nur die weibliche Filmfigur die Position des großen Anderen annehmen: Veronika im Film *Pis'ma k živym*, Julia in *Al'pijskaja ballada* und so weiter. Das Problem besteht darin, dass es sich um „konservierte“, mythologisierte Inkarnationen des weiblichen großen Anderen handelt. Die geltende Ideologie tötet sie als berechnete, mächtige Frauen, die ein Matriarchat auf den Weg gebracht haben, das heißt, ab einem bestimmten Zeitpunkt passen diese Frauen nicht mehr in die existierende ‚Realität‘ und damit beginnen sie, eine alternative Ideologie zu formieren. In gleicher Weise ist der große Andere im Film *Poslednie zalpy* mit Lena und Novikov umgegangen, allerdings in diesem Fall wurde Novikov getötet, wobei Lena zur Hysterikerin gemacht wurde. Novikovs Geist schwebte im Filmfinale über die Erde, wobei eine Frage offenblieb: Bedeutet diese Szene die Befreiung Novikovs aus dem kastrierenden Rahmen des Symbolischen dank der Beziehung zu Lena (Absetzung des Subjekts) oder ist es ein Triumph der Ideologie, und Novikov diente dem großen Anderen als Opfergabe, was den Sieg im Krieg sicherstellte?

Die Ideologie verwendet die weiblichen Figuren als Köder oder Belohnung für das männliche Subjekt mit dem Versprechen der Möglichkeit einer sexuellen Beziehung. Zugleich hat die Ideologie gelernt, in die imaginäre Ordnung des Imaginären einzudringen und sich das Imaginäre deutlich zu unterwerfen. Dies betrifft auch das Imaginäre der weiblichen Subjekte, für die das Objekt *a* lediglich ein Abbild des symbolischen Vaters wird. Wenn man über die Unterwerfung des Imaginären gegenüber der Ideologie spricht, sollte man die Rolle der Kunst im Kriegsfilm gesondert betrachten.

Im Film *Fünf Tage – Fünf Nächte* erfüllen die bildenden Künste die Rolle eines Symptoms nach demselben Prinzip wie die weibliche Figur. Pauls Gemälde tragen radikale antiideologische Züge genau bis zu Katrins Rückgewinnung. Sobald er sich entscheidet, sich mit Katrin zu versöhnen, kehrt er vom expressiven, metaphorischen, kreativen

Schaffen zur standardisierten Kunst des Plakats zurück, zu jener Plakatkunst mit ihrem Sortiment an standardisierten Symbolen, was eine Sprache des großen Anderen ist. (Abb. 54, 55)

Das Leitmotiv des Sujets ist die Rettung der Gemälde der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, die durch die Bombardierung beschädigt worden waren. Die unschätzbaren Werke der großen Meister sollten zur Restaurierung in die Sowjet Union versandt werden, worauf die Deutschen mit Kritik reagierten und Moskau der Habgier beschuldigten. Die Filmregisseure versuchen, die Beschuldigungen als ungerechtfertigt darzustellen und die offizielle politische Ideologie durch die Ideologie der Kultur abzulösen, indem sie die verführerische, bezaubernde Wirkung der klassischen Kunst, insbesondere der erotischen Bildnisse, betonen (Abb. 56, 57). Einige Bilder Rembrandts zum Beispiel erwecken in den Soldaten nicht nur ästhetisches Genießen, sondern auch ein libidinöses Empfinden und ein sexuelles Interesse. Bei allen Betrachtern löst das göttliche Bildnis der Sixtinischen Madonna besondere Ehrfurcht aus. Das ästhetische Interesse sollte für einen kurzen Moment die Ideologie ablösen und das Subjekt hinsichtlich seiner Unersetzbarkeit bei der Rettung der weltberühmten Meisterwerke überzeugen. Die Unterschiebung (Substitution) der Ideologie durch die Kultur hat zum Ziel, das Subjekt durch sein Imaginäres, d.h. seine libidinösen Wünsche und Lebenstrieb (nicht nur sexuelle Wünsche, sondern unter anderem Schönheitssinn, Eitelkeit und ästhetische Erziehung), zu motivieren und es zu zwingen, für das Wohlergehen des großen Anderen zu agieren. Am Ende des Films erfährt die Idee der Rettung der Gemälde ein höheres Gewicht als die Proteste der Deutschen, die in dem Entnehmen der Meisterwerke durch die Russen eine Methode der Bereicherung für die Sieger sehen.

Die Unterschiebung der Ideologie ist auch in der musikalischen Untermalung des Films festzustellen. Der Komponist Dmitrij Šostakovič (Schostakowitsch), der für seine komplizierte Beziehung mit der sowjetischen Regierung bekannt war, verwendet in der Episode mit dem allgegenwärtigen Jubel über den Sieg die musikalische Variation "Ode an die Freude" von Ludwig van Beethoven.<sup>132</sup> Paul weigert sich, die Ex-Häftlinge des KZ-Lagers zu beglückwünschen, weil er sich für ihr tragisches Schicksal mitverantwortlich fühlt. Das zeigt, dass er sich immer noch als Subjekt der ehemaligen nationalsozialistischen Ideologie identifiziert ("Sohn seines Vaters"), daher glaubt er, kein Recht auf Freude zu haben. Der sowjetische Protagonist Hauptmann Leonov, an den

Paul seine Bitte richtet, ihn von diesem Jubel zu befreien, rät Paul, das Geschehen durch das Prisma der Kultur und nicht der Ideologie zu betrachten, indem er die Worte aus Schillers "Ode an die Freude" zitiert: "Freude, schöner Götterfunken ... Alle Menschen werden Brüder, wo Dein sanfter Flügel weilt." Leonov gibt Paul zusätzlich den Rat, diese Menschen und das Geschehen zu malen, anders gesagt, die Ereignisse anzunehmen und sie in seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen, als ob er es *zurückspiegeln* würde. Auf diese Weise findet das Spiegelstadium statt, allerdings unterstützt durch eine ideologische Notwendigkeit.

Das Ziel der Filmmusik ist es nicht, sich der Ideologie anzupassen, sondern die Ideologie und die symbolische ‚*Realität*‘ des Films *zurückspiegeln*, um dem Film dadurch eine neue emotionale Dimension zu verleihen. Die Ideologie der Kultur bringt eine alternative Ideologie hervor, die auf den ersten Blick den offiziellen Diskurs des großen Anderen ergänzt, gleichzeitig aber in gewisser Weise "liebäugelt" mit den Emotionen und Wünschen des Subjekts, die aus der Kontrolle der symbolischen Ordnung geraten könnten. Genau darin besteht gerade die antiideologische Funktion der Kultur. Dmitrij Šostakovič ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie ein offizieller (Partei-) Komponist eine antiideologische Stimmung durch seine Werke verbreitet.

Šostakovičs Musik im Film "Leningrader Symphonie" ist zugleich auf zwei Ebenen aktiv: auf der Sujet- und Narrativebene, das heißt, als Gegenstand der Erzählung und als musikalische Begleitung im Hintergrund. Es ist ein Film darüber, wie die Leningrader Intelligenzija während der Leningrader Blockade im Rahmen eines Konzertes die Aufführung der 7. *Symphonie* von Dmitrij Šostakovič, „Leningrader Symphonie“ genannt, organisierte. Auch darin ist wieder eindeutig eine Unterschiebung der Ideologie durch die Kultur zu erkennen.

Eine sehr große Rolle in diesem Sujet spielt das Radio als Instrument des großen Anderen, was bereits ausführlich in einer Episode im Film *U tvojego poroga* behandelt wurde. Die Rundfunksendungen hatten zum Ziel, die Menschen zu schöpferischen Aktivitäten zu motivieren, sie halfen den Menschen dabei, den Mut in der belagerten Stadt nicht zu verlieren. Das Problem bestand jedoch gerade darin, dass die Blockade die Stadt vom großen Anderen abgetrennt hat. Die Situation im belagerten Leningrad ist in diesem

Film ähnlich der Ästhetik der weißrussischen Filme, in denen der symbolische Vater praktisch nicht präsent ist. Zwar ist er aus zwei Gründen nicht anwesend:

1. Es gibt grundsätzlich Schwierigkeiten, Kommunikationswege zu ihm herzustellen
2. Es gibt keine Notwendigkeit für seine Präsenz, weil seine Rolle durch das weibliche Subjekt usurpiert worden ist.

Eine Ikone der belagerten Stadt Leningrad war und ist die Radiomoderatorin und Dichterin Olga Bergholz. Nach dem Krieg war Olga Bergholz wegen ihrer Tagesbücher aus der Zeit der Belagerung und ihrer ideologisch-literarische „Unzuverlässigkeit“ in den Schatten gestellt worden. Daher nimmt im Film eine andere Dichterin aus dem belagerten Leningrad, Vera Inber, ihren Platz ein. In der Episode, in der ein Soldat ein kleines fast verhungertes Kind neben seiner vom Hunger verstorbenen Mutter findet, hört man im Hintergrund ein Gedicht Inbers über das Schicksal der Leningrader Frau:

*Душа Ленинграда*

*Их было много, матерей и жен,  
Во дни Коммуны, в месяцы Мадрида,  
Чьим мужеством весь мир был поражен,  
Когда в очередях был хлеб не выдан,  
Когда снаряды сотнями смертей  
Рвались над колыбелями детей.*

*Но в час, когда неспешною походкой  
В историю вошла, вступила ты, —  
Раздвинулись геройские ряды  
Перед тобой, советской патриоткой,  
Ни разу не склонившей головы  
Перед блокадой берегов Невы.*

*Жилье без света, печи без тепла,  
Труды, лишения, горести, утраты —  
Все вынесла и все перенесла ты.  
Душою Ленинграда ты была,  
Его великой материнской силой,  
Которую ничто не подкосило.*

*Не лаврами увенчан, не в венке  
Передо мной твой образ, ленинградка.  
Тебя я вижу в шерстяном платке  
В морозный день, когда ты лишь украдкой,  
Чтобы не стыла на ветру слеза,  
Утрешь, бывало, варежкой глаза.*<sup>133</sup>

Die letzte Strophe über die Tränen in den Augen wird im Film wegen ihrer tragischen Botschaft, die nicht mit der Huldigung der Stärke von Körper und Geist der sowjetischen Patrioten vereinbar ist, aus ideologischen Gründen nicht vorgetragen. Dieses in seinem Aufbau und Idee außergewöhnliche Gedicht, das von einer Frau über eine Frau geschrieben und an eine Frau adressiert ist, spiegelt exakt das Konzept der symbolischen Ordnung im Film *Leningrader Symphonie* wider. Das filmische Porträt der belagerten Stadt Leningrad entspricht absolut der Struktur einer matriarchalen symbolischen Ordnung.

Außer der Unterschiebung der Ideologie durch die Kultur spielen die Frauenfiguren eine führende Rolle: Sie treten auf als symbolischen Mütter, die die Funktion des großen Anderen übernehmen, z.B. bei der Ansprache der Stadtbewohner über Rundfunk (symbolisches Instrument) erfüllen, wobei sie Gedichte vorlesen und klassische Konzerte vorspielen.

Die Begriffsunterschiebung ist in diesem Film gleich in drei Aspekten zu sehen:

1. Die Frau als Rundfunkmoderatorin wird bedeutender als der symbolische Vater.
2. Die Gedichte als Resultat des freien kreativen Schaffens des einzelnen Subjekts (in diesem Fall des weiblichen) erfahren den gleichen Stellenwert wie das symbolische, agitierende Große Wort.
3. Der Marsch aus der *7. Symphonie* (der später von sowjetischer Propaganda als typische musikalische Untermalung des deutschen Einmarsches, z.B. im Film *Der Fall von Berlin*, verwendet wurde) bevorzugte Šostakovič eher als Requiem<sup>134</sup>, also als Trauermarsch für die vielen Verstorbenen, die durch nutzlose Grausamkeit und Dummheit gefallen sind, zu bezeichnen. Es mag paradox klingen, aber Šostakovič Musik ist in diesem Fall ein Symptom des großen Anderen, ebenso wie

die Frau das Symptom des Mannes reflektiert. Beim Schaffen des ideologisch abgestimmten Meisterwerkes tauschte Šostakovič die Bedeutung dadurch aus, dass er die Kraft der Ideologie bis in einen monströsen Maßstab übertrieb.

Die Ideologie ist sehr empfindlich gegen jede Art der Interpretation, egal, um welche Form der Nacherzählung bzw. Wiedergabe ihrer Bedeutung durch die Kultur es sich handelt. Daher wiederholen nahezu alle sozrealistischen literarischen und filmischen Werke, die während der Stalin-Periode erschaffen wurden, in der einen oder anderen Art dasselbe standardisierte Sujet und benutzen ähnliche künstlerische Verfahren, um eine ungewollte Interpretation der Handlung und die Substitution der Bedeutung der Ideologie zu vermeiden.

Was auf den ersten Blick als Unterwerfung der Kultur und Sexualität unter die ideologischen Motive erscheinen mag, wird am Ende zur Unterschiebung der Ideologie, die zwischendurch mit ideologiekritischen Details angefüllt ist. Dabei ist es nicht wichtig, ob der Regisseur die Elemente der klassischen Kultur (Musik oder Kunst) bewusst verwendet, um die Ideologie den Werten künstlerischen Schaffens entgegenzustellen, oder, ob er die Kultur als eine Erweiterung und Vervollständigung der politischen Ideologie benutzt. Auf jeden Fall beinhalten bei genauerer Betrachtung des Kontextes des Films die körperliche Sexualität, ebenso wie die Elemente der klassischen Kunst, eine antiideologische Bedeutung, da sie auf der Wahrnehmung durch das Imaginäre, durch persönliche Erfahrung und Fantasie des Subjekts, unter anderem auch sexuelle, basieren. Die Sexualität des Subjekts und seine libidinöse Motivation haben eine direkte Verbindung zu unterbewussten Motiven, die sich bereits in der Zeit des Spiegelstadiums der Selbstidentifizierung durch die Mutter, gebildet haben. Die damit verbundenen Gefühle, Erinnerungen und andere emotionale Erfahrungen haben lediglich nur eine indirekte Verbindung mit dem Symbolischen, daher befinden sie sich außerhalb der unmittelbaren Kontrolle durch die Ideologie.

### **3.10. Das Symptom des kollektiven Unbewussten**

Die historisch-psychologische Erfahrung der Menschen, die auf dem Territorium der sowjetischen Republiken lebten, hat die spezielle Darstellung der Frauenfiguren im

sowjetischen Film stark beeinflusst. Das waren die Revolutionen, die Kollektivierung, die Hungersnot, die zwei Weltkriege, die industrielle Revolution (Stalins Industrialisierung), die mit einem permanenten Prozess der Emanzipation der Frau begleitet waren. Doch die russisch-sowjetische Emanzipation unterschied sich deutlich von der europäischen und amerikanischen: Die sowjetische Frau bekam eher *nicht die Freiheit, sondern das Recht*, dem Mann ebenbürtig und gleichgestellt zu sein, das sie sich allerdings beim großen Anderen verdienen musste. Dies geschah durch die Kastration des Mannes, da sich die Frau besser, produktiver, stärker und fleißiger als der Mann zeigen musste. Nur so errang sie das Recht, eine Kommunistin, ein Instrument der Partei und des großen Anderen zu sein. Deswegen geht es nicht um Freiheit als solche, sondern vielmehr um bestimmte Rechte und eine zusätzliche Verantwortung.

Man sollte an dieser Stelle noch ein paar Worte über die Verantwortung der Frauen hinzufügen. Die zivile Verantwortung der Frau war größer als jene des Mannes: ihr ist die Verpflichtung zum Erfüllen geblieben, eine vorbildliche (Ehe-)Frau zu sein und deren Hauptfunktion, die neue Generation der *Gestalter der Zukunft* zu gebären. Sie alle waren eine Art Priesterinnen des Kommunismuskultes. Der Ausdruck "Weiber werden schon gebären" wurde in der UdSSR sowie auch im heutigen Russland noch immer häufig verwendet.

Laut Lacan ist die symbolische Ordnung das Unbewusste des Kollektivs. Das Unbewusste lässt sich durch die Aussage von Slavoj Žižek erklären: "Wir wissen nicht, dass wir es wissen."<sup>135</sup> Mit anderen Worten, es gibt Dinge, von denen wir wissen, dass wir darüber wissen (zum Beispiel die Erde dreht sich um die Sonne). Und es existieren Dinge, von denen wir wissen, dass wir nichts über sie wissen (wir wissen nicht viel über die Natur der Dunklen Materie). Indem die Regisseure der Tauwetter-Periode die Frau als Subjekt des Symbolischen ins Sujet einbringen und damit den symbolischen Vater unterminieren, legen sie eine breite Schicht des sowjetischen *kollektiven Unbewussten* offen, in dem der Archetyp der Frau eine der wichtigsten Positionen einnimmt.

Die Filme der Tauwetter-Periode reflektieren die Abhängigkeit der männlichen Filmfigur vom weiblichen Subjekt, dem Bildnis der Mutter, und den Mangel am sogenannten Spiegelstadium der Selbstidentifikation. Das Spiegelstadium ist notwendig, damit das männliche Subjekt die Erfahrung des libidinösen Triebs und Genießens erfährt. Dies ist

direkt mit der emotionalen und sexuellen Seite des Lebens, dem Imaginären, verbunden. Die Abhängigkeit der Sujets der Tauwetter-Periode von den weiblichen Charakteren und folgerichtig das Bedürfnis des Protagonisten nach dem Spiegelstadium sind damit verbunden, dass sich das Subjekt während der Regierungszeit Stalins mit seinem strengen ideologischen Apparat permanent unter einer äußeren Kontrolle befindet – seitens des Staates und der Gesellschaft, der Moral, der Gesetze und der Propaganda. In dieser Zeit entwickelte sich beim Subjekt die "Sehnsucht nach der imaginären Mutter", gleichsam die Begier nach Genießen und die Befriedigung persönlicher und nicht staatlicher Bedürfnisse.

Dabei sollte man die Rolle der Ideologie und des symbolischen Vaters nicht nur in einem streng negativen, kastrierenden Sinne sehen. Der Vater erfüllt eine prinzipiell wichtige Funktion in der Entwicklung und im Leben des Subjekts, es vor der Einwirkung des traumatisierenden Realen zu schützen. Die Ideologie und die Propaganda können beispielsweise die Rolle einer Art Filter erfüllen, der für das Subjekt eine taugliche für seine Existenz symbolische ‚Realität‘ erschafft, die von traumatisierenden, unbegreiflichen und frustrierenden Elementen des Realen gesäubert wird. Lena Lindhoff definiert den Vater noch als eine Instanz, die das männliche Subjekt vom unstillbaren Wunsch der Mutter, ihr Kind zu besitzen, befreit. Gerade der symbolische Vater gibt dem Subjekt den Anstoß, sich über seine persönlichen Wünsche bewusst zu werden und nach dem eigenen Jouisance zu suchen. Kurz gesagt, der Vater motiviert das Subjekt zum Abenteuer:

*Der reale Vater des ödipalen Dreiecks fungiert als konkretes Substitut des ‚symbolischen Vaters‘, indem er durch das Inzestverbot das Kind aus der symbiotischen Spiegelbeziehung mit der Mutter ‚befreit‘ und so dessen eigenes Begehren in Gang setzt. Mittels der Verinnerlichung der väterlichen/gesetzlichen Instanz und des Spracherwerbs entkommt das (männliche) Subjekt aus der Abhängigkeit der Spiegelfunktion, in der es sich nur als Objekt des Begehrens der Mutter definieren konnte.<sup>136</sup>*

Trotz der Wichtigkeit des Vaters entzieht sein "Überschuss" die Individualität des Subjekts, weil das Subjekt ausschließlich den Wünschen des (großen) Anderen und nicht seinem eigenen Begehren unterworfen ist. Im Film *Leningrader Symphonie* gibt es die Szene der Evakuierung der Kinder aus der belagerten Stadt, mit anderen Worten, die

Entfernung der Kinder von der Leningrader symbolischen Mutter und ihre Übergabe an den symbolischen Vater in Moskau, auf dem sogenannten "Festland". Eines der Kinder, dessen Mutter verhungert ist, erhält im Zuge der Vorbereitungen seiner Evakuierung nach Moskau gleich drei Nachnamen von verschiedenen Männern, die in bestimmter Art und Weise an seinem Schicksal teilgenommen haben. Dabei ist es bezeichnend, dass keiner dieser Männer, die ihn mal als Sohn bezeichneten, jemals bei dem Kind sein wird: Faktisch bleibt der Junge eine Waise. In diesem armen Jungen reflektiert sich die Quintessenz der sowjetischen Protagonisten der Kriegsfilm der Tauwetter-Periode: Er erfährt keine mütterliche Identifikation und folgerichtig kein Spiegelstadium, beides ist durch Pflichtgefühl ersetzt worden. Das Sujet der Kurzgeschichte von Vassil' Bykov *Zapadnja* (dt. „Die Falle“) zeigt eine Situation auf, in der gleich mehrere Väter präsent sind, in der um das Subjekt herum Chaos, Gleichgültigkeit und Grausamkeit herrschen.

Laut Hegels Definition ist der Mann Träger und Verkörperung der Kultur und des Schaffens im Verbund mit deren Ordnung und Regeln. Die Frau ihrerseits verkörpert die Natur und Anfälligkeit zu Emotion und Intuition. Die Filme der Tauwetterzeit demonstrieren manchmal Schwierigkeiten bei der Anwendung klassischer philosophischer Konzepte. Im Film *Mir vchodjaščemu*, in dem die deutsche Frau, die zum "verhassten feindlichen Volk" gehört, unbeabsichtigt den sowjetischen Filmfiguren ihre menschlichen, moralischen Charakterzüge zurückgibt, hilft ihnen dabei, sich von einem tierischen, unbewussten Zustand des Krieges zu befreien. Die sowjetischen Soldaten, die als Sieger aus dem Krieg hervorgingen, betrachten sie zu Anfang *unbewusst* als Sünderin und Feindin. Sie ist die schwangere Frau des deutschen Offiziers, die ihren Mann verloren hat und kurz vor der Geburt ihres Kindes in die Hände der feindlich gesinnten russischen Soldaten fällt. Nichtsdestotrotz bringt gerade ihr weibliches Leid die Männer dazu, über die politischen Unterschiede hinwegzusehen und mit einem *bewussten* Überdenken der Situation zu beginnen. Mit anderen Worten, nur dank des Einflusses einer Frau in der Not identifizieren sie sich ganz bewusst als Männer und betrachten selbstverständlich den Schutz und die Unterstützung der schwangeren Frau als Geste der Männlichkeit und der Kultur.

### 3.11. Sexualität und Kausalität

Die weibliche körperliche Sexualität, die die Ideologie als Instrument zur Manipulation des Subjekts nutzt, kann nur deshalb funktionieren, weil sie an die Anfälligkeit des männlichen Subjekts zum Ödipuskomplex appelliert. Der symbolische Vater kastriert nicht das Subjekt in seinem Begehren, sondern er schafft zusätzlich noch die Bedingung zur Ermöglichung sexueller Beziehungen, auch dann, wenn der Besitz der Frau nur eine Illusion für das männliche Subjekt ist, zum Beispiel im Film *Tret'ja raketa*. Die Rückkehr zur Manipulation mithilfe von Sex ist grundsätzlich in Filmen der späteren Tauwetterzeit anzutreffen. Die frühere Tauwetter-Periode weist eher narzisstische Filmfiguren aus wie in den Rollen der Schauspieler Innokentij Smoktunovskij und Vsevolod Safonov im Film *Soldaty* (1956) oder im Helden von Alexei Batalov im Film *Dorogoj moj čelovek* (1958), deren Selbstgenügsamkeit so stark ist, dass sie gegenüber solchen Methoden der Belohnung gleichgültig beziehungsweise kaum anfällig sind.

Eine prinzipiell wichtige Figur, besonders in der Zeit von 1941 bis 1949, ist die Gestalt der militanten symbolischen Mutter, die das Subjekt des Symbolischen im stalinistischen Kriegsfilm war: die stalinistischen Mütter in den Filmen *Ona zaščičaet Rodinu* (dt. „Sie verteidigt das Vaterland“) und *Raduga* (dt. „Regenbogen“). Auf sie ist das in der Stalinzeit verbreitete Epitheton "Mutter-Heimat" anwendbar. Zu diesem Typ gehören übrigens auch etliche Filmfiguren der Tauwetter-Periode: die trauernde Mutter von Aljoša Skvorcov im Film "Die Ballade vom Soldaten", Mutter im Film *U tvojego poroga*. Sowie die nach der Vorlage von Zoja Kosmodemjanskaja erschaffenen Filmfiguren wie Katrin aus dem Film *Fünf Tage - fünf Nächte*, Maša (die Rolle der Schauspielerin Valentina Serova) im *Bessmertnyj garnizon*, Veronika Korčevskaja im *Pis'ma k živym* und so weiter. Übrigens Veronika ist ein besonderer Fall einer Frau, die sich als vorher nur Instrument der Ideologie nach ihrem Tod in eine symbolische Mutter, eine Halbgöttin, wandelt.

Der stalinistische Film ist patriarchal. In ihm herrschen patriarchale Grundsätze und gleichzeitig wird der Genderunterschied zwischen den männlichen und weiblichen Subjekten zum Wohle des symbolischen Vaters nivelliert. Die weibliche Filmfigur der Stalin-Zeit dient dem männlichen Subjekt als Objekt *a*, aber nur als eine Art Belohnung, mit deren Hilfe der symbolische Vater den Protagonisten manipuliert (wie in den Filmen *Der Fall von Berlin* und *V šest' časov večera posle vojny* (dt. „Um sechs Uhr abends nach

dem Krieg"). Die Tauwetter-Filme ziehen dagegen eine genaue Grenze zwischen Mann und Frau, indem sie einen deutlichen Akzent auf die weibliche Sexualität und gleichzeitig auf ihre Subjektivität im Rahmen des Symbolischen setzen, denn die Frau lebt und agiert nicht von den Wünschen des Mannes, sondern aus ihren eigenen Interessen. Die Romantisierung des Krieges durch den weiblichen Körper, und nicht durch Heldentaten oder den Besitz von Waffen, gibt der Frau die Rolle des symbolischen Phallus und des Signifikanten der Macht zurück. Nichtsdestotrotz sind die weibliche Sexualität und der weibliche Körper der Phallus, den ein Mann nicht besitzen kann. Dabei darf daran erinnert werden, dass die positiven männlichen Figuren, beispielsweise in den weißrussischen Filmen (*Vostočnyj koridor*, *Čerez kladbišče*), asexuell sind. Dies trifft ebenfalls auf Leutnant Keržencev und Leutnant Farber aus dem früheren Film *Soldaty*, der in den Moskauer Filmstudio „Mosfilm“ gedreht wurde, zu.

Die Ästhetik der Tauwetter-Periode ist eine Ästhetik des Matriarchats, die Macht der Frauen, allerdings wurden die Frauen mit jener Macht durch männliche Autoren für ihre männlichen Filmfiguren ausgestattet. Der Grund dafür liegt darin, dass die männlichen Subjekte längere Zeit ihres Spiegelstadiums beraubt waren. Sie benötigen jetzt die Selbstidentifikation durch sexuelles Genießen und nicht durch das kastrierende System der ideologischen Regeln. In der Filmästhetik der Tauwetterzeit verliert die Gleichstellung der Geschlechter ihre ehemalige stalinistische Prägung aus dem Grund, dass die Frau nicht mehr die Gleichberechtigung anstrebt, sondern eben eher das Gegenteil. Die Filme der Nachkriegszeit, insbesondere die Filme der ersten Hälfte der 1960er Jahre, vergöttern die Weiblichkeit und setzen einen Akzent auf die weibliche, vor allem körperliche, Sexualität. Dabei lässt sich die sexuell reizvolle Frau nicht bis zum Objekt *a* herab, sondern erlaubt dem Mann (siehe die Filme *Vostočnyj koridor*, *Na semi vetrach*) ein potenzielles oder faktisches Objekt *a* für sie zu werden. An dieser Stelle sei an Ivan aus dem Film *Al'pijskaja ballada* erinnert, der sich bei Julia für den Sex entschuldigt, genauer gesagt, dafür, dass er sich erlaubt hat, eine aktive, männliche Rolle anzunehmen, eben seine männliche Libido zu zeigen. Die Entschuldigung für den Sex bezeugt, dass er ein Unterlegener, ein *Knecht* (im hegelianischen Sinne) ist, während Julia die ganze Macht in ihrer Beziehung besitzt und die Rolle der Herrin (des hegelianischen *Herren*) einnimmt. Als Gegenleistung beschert die Frau dem Mann die Möglichkeit zur Selbstidentifikation und Selbstverwirklichung, unter anderem auch im Rahmen des

Symbolischen, auf dem Feld des Krieges und innerhalb des männlichen Kollektivs. So vereint die weibliche Figur der Tauwetter-Periode in sich die Rolle der symbolischen und, was noch wichtiger ist, der imaginären Mutter.

Die Offensichtlichkeit dieser These bekräftigen am besten die weißrussischen Partisanenfilme, in denen, wie bereits erwähnt, die symbolische Ordnung wegen der Isolierung der besetzten Territorien intensive Metamorphosen durchmacht, die vorrangig auf die Unfähigkeit des symbolischen Vaters zurückzuführen sind (*Pis'ma k živym, Vostočnyj koridor, Čerez kladbišče*). Die Aufgaben des großen Anderen übernimmt nun vollständig das weibliche Subjekt: die *Anführerinnen* der Partisanen-Einheiten oder in der Untergrundbewegung, *Doppelagentinnen* und andere bedeutende Akteurinnen in der Situation der Besetzung. Eine solche Rolle erfüllt auch die Rundfunk-Moderatorin im belagerten Leningrad (*Leningrader Symphonie*). Für die weißrussischen Filme ist charakteristisch, dass die Frau eine Doppelagentin ist und in dieser Rolle die Kommunikation mit der Außenwelt und mit dem Feind aufrechterhält, wobei diese beiden Elemente die Komponente des traumatisierenden Realen darstellen. Das weibliche Subjekt vereint in sich gleichzeitig zwei Persönlichkeiten: diejenige, die Akzeptanz bei den verbündeten Menschen findet, und diejenige, die das Vertrauen des Feindes genießt, was für ihre übernatürlichen Fähigkeiten im Rahmen des Imaginären spricht. Darüber hinaus sind die weißrussischen weiblichen Filmfiguren mit betörendem Sex-Appeal ausgestattet. Dennoch ist es nicht die Sexualität, mit deren Hilfe der symbolische Vater das Subjekt manipuliert. (Abb. 58-65)

Diese Form der Sexualität spiegelt das männliche Symptom wider, in dessen Folge die Frau, die bereits Subjekt des Symbolischen ist, durch den Mann zur imaginären Mutter erhoben wird, den Mangel an die er lange wehmütig erleiden muss. Außerordentlich wichtig ist dabei, dass diese supersexuellen Frauen nicht zu Objekten der sexuellen Begierde der männlichen Hauptfigur werden, die das Recht dazu eigentlich haben könnte. Die Beziehung zwischen dem Protagonisten und dem weiblichen Subjekt bleibt ausschließlich platonisch, trotz der engen emotionalen Bindung.

Die sexuelle Aktivität der Männer in den weißrussischen Partisanen-Filmen wird durch die Regisseure als klares Symptom der Perversion dargestellt, denn sexuelle Wünsche zeigen nur negative Filmfiguren wie Verräter oder deutsche Soldaten. In diesen Fällen ist

ihre tierische libidinöse Energie mit physischer Gewalt und barbarischem Benehmen nicht nur gegenüber Frauen, sondern auch gegenüber der Kultur und dem Göttlichen insgesamt verbunden. Die positive männliche Filmfigur verhält sich dagegen eher keusch gegenüber seiner schönen Ehefrau, Wegbegleiterin, Kampfgefährtin und so weiter. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Sexualität der weiblichen Hauptfigur dem Mann lediglich als Erinnerung an seine Männlichkeit dient, allerdings nicht durch die übermäßige Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse und auch nicht durch seine Selbstbestätigung aufgrund der Unterwerfung der anderen unter seine Macht. Stattdessen gilt der umgekehrte Fall: Der Mann unterwirft sich der schönen Frau in der Hoffnung, dass, falls die Frau ihn in *ihre* Nähe kommen lässt und ihn als ihr Objekt *a* akzeptiert, er an seine eigene hohe Wertigkeit selbst glauben kann. Der Gedanke des Mannes könnte sich in etwa so anhören: "Wenn diese schöne Frau meint, dass ich es wert bin, mit ihr zusammen zu sein, dann bedeutet das, dass ich gar nicht so schlecht bin. Und ich werde mich bemühen, noch besser zu werden, um meine wunderschöne, nette, schlaue und sexuell attraktive Ehefrau nicht zu enttäuschen. Ich will weiterhin würdig in ihrer Gunst stehen." Diese Stellung des Mannes bestimmt wesentlich den Aufbau und das Funktionieren des filmischen Matriarchats. Die Tatsache, dass der Mann selbst die Frau mit Funktionen der imaginären Mutter ausstattet und es bevorzugt, seine männliche Individualität zu erziehen mit Blick auf jene weiblichen Qualitäten, die er als positiv betrachtet, bestimmt das männliche Symptom, das sich in den Filmen der Tauwetter-Periode widerspiegelt. Der Totalitarismus mit seinem starren Rahmen und repressiven Kontrollapparat kastrierte die männliche Subjektivität in solchem Maße, dass es der Mann aufgab, sich selbst so zu betrachten wie zum Beispiel Jegoruška im Film *Vostočnyj koridor*. Stattdessen hat jetzt nur die Frau das Recht dem männlichen Subjekt seinen Status des richtigen Mannes zu bestätigen, und doch nicht der militärische Ruhm, Waffen oder die gesellschaftliche Anerkennung von Heldentaten.

Die weibliche Filmfigur der Tauwetter-Periode ist ein prinzipiell neues Filmverfahren der sowjetischen Regisseure, mithilfe dessen sie den Krieg mit neuen, schockierenden, oft auch durch Zensur verbotenen Details vorstellten und bewerteten. Die diegetische Welt der Filme der Tauwetter-Periode gehört nicht dem symbolischen Vater und auch nicht der symbolischen Mutter, sondern viel mehr der imaginären Mutter, die dem Subjekt das Spiegelstadium der Selbstidentifikation verschafft. Diese Mutter muss nicht nur eine reife

Frau (zum Beispiel die biologische Mutter in den Filmen *Vstuplenie* und *Annuška*) sein, sondern kann auch eine relativ junge Frau in der Rolle einer Geliebten sein. Die Frau der Tauwetterzeit verliert ihre frühere, stalinistische Funktion der Ergänzung des symbolischen Vaters und ersetzt schrittweise die Figur des großen Anderen. Dabei kann sich die Mutter auf dieselbe Ideologie stützen wie der patriarchale große Andere. Das Verhältnis zwischen der symbolischen und imaginären Ordnung ändert sich in der psychosozialen Struktur der Gesellschaft und hinsichtlich der Motivation des Subjekts. An die erste Stelle schiebt sich nun die Ordnung des Imaginären mit seiner Hauptfunktion der Reflexion, unter anderem auch der Reflexion auf die Ideologie.

Unter der *Reflexion auf die Ideologie* in den Filmen der Tauwetter-Periode versteht man die Reflexion der Ideologie der Stalin-Periode, genauer, deren Analyse und ihre Ablehnung als pure Verkörperung der symbolischen Ordnung ohne ein Recht auf das Imaginäre und auf Reflexion als solche. Als positives Analogon zum Stalinismus betrachteten die Regisseure der Tauwetterzeit und andere Kulturschaffende, die als "šestidesjatniki" ("Sechziger") bezeichnet wurden, die Ideen und Prinzipien des Marxismus-Leninismus, der im gewissen Sinne als *Ideologie des Imaginären* verstanden war. Mit ihrem Schaffen manifestierten sie in der einen oder anderen Art die Rückkehr zu Lenins Ideen. Selbstverständlich ging es nicht um "Roten Terror" in der Zeit des Bürgerkrieges. In Wirklichkeit war es mit dem Wunsch verbunden, den positiven revolutionären Sprung im soziokulturelle Umfeld zu reanimieren und eine Atmosphäre der relativen Künstlerfreiheit, die in der UdSSR bereits zu Lenins Lebzeiten zu beobachten war, erneut zu schaffen: NEP (Neue Ökonomische Politik), russische Avantgarde, Entwicklung der Kinematographie, das Silberne Zeitalter der russischen Literatur und so weiter.

Warum soll aber die Rückkehr zu Lenins Ideologie direkt mit dem matriarchalen Aufbau der diegetischen Welt in der Filmkunst verbunden sein? Möglicherweise verbirgt sich die Antwort im Begriff des Ödipuskomplexes.

Im sexologischen und kulturwissenschaftlichen Sinne ist das Interesse der Autoren und Regisseure an der Frau ein Resultat der langen Kastration des männlichen Subjekts seitens der Ideologie, ein wehmütiger Mangel an physischen Kontakt, an künstlerische und libidinöse Freiheit, an Sex und mütterliche Fürsorge. Kurz gesagt: die Sehnsucht nach

dem Genießen. Der Ödipuskomplex besteht gemäß Lacan darin, dass das Subjekt "den Tod des Vaters wünscht, damit es sich wieder am Genießen der Beziehung zur Mutter erfreuen kann".<sup>137</sup> Mit Stalins Tod war der Wunsch des Subjekts erfüllt: Der symbolische Vater ist tot und das eröffnet den Weg zur libidinösen Freiheit und zum sexuellen Genießen. Um dies zu erreichen, wird das Bildnis der Frau zur symbolischen Mutter, die eine matriachale Struktur bildet, die sich prinzipiell vom stalinistischen, patriarchalen Totalitarismus unterscheidet, erhoben.

Das weibliche Subjekt in den Filmen der Tauwetterzeit verändert die symbolische ‚Realität‘, bringt das Sujet voran, bestimmt die Wahl der Verwendung des einen oder anderen filmischen Verfahrens und die Motivation für die Handlungen des Mannes. Viele Filmwissenschaftler unterscheiden zwei Arten der Kausalität im Sujet. David Bordwell beschrieb die psychologische (auf das Individuum bezogene) Kausalität des Sujets, die für die Hollywood-Filme (z.B. "Film Noir") charakteristisch ist. Bordwell stellt der psychologischen Kausalität die frühere sowjetische Filmkunst mit ihrer soziohistorischen Kausalität gegenüber (*Panzerkreuzer Potemkin*). Vitalij Trojanovskij legt in seinem Artikel "Čelovek ottepeli" den Unterschied zwischen der „maskulinen“ und „femininen“ Filmkunst fest. Der Unterschied ist durch die Merkmale der Kausalität des Sujets, vor allem durch die Trauer, bestimmt. Trojanovskij analysiert dazu die finale Episode mit dem Tod von Aksinja im Roman "Der stille Don" und vergleicht sie mit der Ausarbeitung durch den Regisseur Sergej Gerasimov im Film. Šoločov schreibt es in seinem Roman so:

*В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца.*

Trojanovskij deutet auf die Anwesenheit eines wichtigen Details im Šoločov's Text – der „schwarzen Sonne“, die zeigt, dass die "individuelle Trauer des Subjekts größer als die Sonne sein kann",<sup>138</sup> das heißt, größer und bedeutender als eine Ideologie, die Geschichte, soziale Kataklysmen, kurz gesagt, gemäß der Terminologie Lacans bedeutender als der große Andere. Nach Trojanovskijs Meinung bestimmt eine derartige Kausalität das *feminine* Sujet, das in Šoločov's Buch vorhanden ist. Die Verfilmung des Regisseurs

Sergej Gerasimov aus dem Jahre 1957 verzehrt die Kausalität des Werkes durch einfaches Ignorieren dieses Details, dadurch ändert sich "Der stille Don" in einen *maskulinen*, symbolischen Film, in dem die persönliche Tragödie durch das Ausmaß des kollektiven Traumas nivelliert wird, oder wie es Žižek argumentieren würde, durch die historische Notwendigkeit, das heißt, durch den großen Anderen.<sup>139</sup>

Im Grunde beschreiben Trojanovskij, Bordwell und Žižek (gemeinsam mit Lacan) ein und denselben Aspekt:

Trojanovskij. Sowjetische Filmtheorie	Bordwell. Neoformalismus	Žižek (Lacan). Psychoanalyse
Feminines Sujet	psychological (individual) causality	Das Imaginäre
Maskulines Sujet	supraindividual historical (social) causality	Symbolische Ordnung (Ideologie)

Mit Blick auf die Kriegsfilm der Tauwetter-Periode kann man mit Sicherheit behaupten, dass die Filme aus dieser Zeit mit der bestehenden strengen Kategorisierung brechen. Jede Kombination dieser Begriffe (mit Ausnahme des Ursprünglichen) ist praktisch für die Interpretation des einen oder anderen Films der Tauwetter-Periode anwendbar. Die Komplexität und Vielseitigkeit der diegetischen Struktur sind meistens in dem zwischenzeitlichen, experimentellen Charakter der Ästhetik der Tauwetterzeit begründet. Diese Ästhetik war nicht nur durch den Tod des Vaters geformt, sondern war sie auch eine Folge des Traumas und des Hauptsymptoms der Nachkriegszeit. Damit dieses durch soziohistorische Kataklysmen verursachte Trauma durchgestanden und bewältigt werden kann, soll das Subjekt eine neue Selbstidentifikation durch das Imaginäre erfahren, unter anderem durch Sexualität. Das Ende des Sujets kann dabei den Film sowohl als feminine als auch als maskuline Filmkunst charakterisieren, abhängig davon, welche Idee, pazifistische oder militär-patriotische, der Regisseur zugrunde gelegt hat. Daher erscheint es schwierig, die Filme der Tauwetterzeit zu analysieren, indem man sich nur auf eine der gebotenen Methoden der Analyse stützt. Die besonders vielfältige und komplexe sowjetische Filmkunst der Nachkriegszeit, die das umfängliche

psychosoziale Trauma reflektiert, verlangt nach einem kombinierten methodologischen Ansatz.

## 4. Die Abwesenheit des Großen Anderen im weißrussischen Nachkriegsfilm

Die Kriegsfilme, die etwa bis zu dem Jahr 1956 produziert wurden, haben ein ziemlich gleiches, striktes Muster, das aus einem System sozialistischer Klischees besteht, in den verschiedenen Themen und filmische Verfahren kombiniert werden. Die Analyse der sowjetischen Kriegsfilme aus der Tauwetter-Periode ergibt, dass sie bezüglich ihres Stils nicht verallgemeinert werden können wie beispielsweise die stalinistischen Kriegsfilme.

Der Film aus der Tauwetterzeit, von Ende der 50er Jahre bis Mitte der 60er Jahre, ist vielseitig und vielfältig, da es den Regisseuren und Drehbuchautoren möglich war, zu experimentieren und westliche Traditionen nachzuahmen. Die Kinoregisseure der Tauwetter-Periode haben offen miteinander konkurriert, was die Originalität ihrer Filme anging. Manchmal waren sie so mutig, dass sie den sozialistischen Kanon änderten oder ihn gar vollkommen ablehnten, obwohl er ihnen formal gesehen als künstlerische Orientierung galt. Sie versuchten, Dinge offen anzusprechen (beziehungsweise anzudeuten), über die es bis dahin üblich war zu schweigen.

Die Versuche der Filmwissenschaftler, die Kriegsfilme dieser Zeit typologisch zu erfassen, führten zu einer komplexen Aufstellung der Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Ästhetik, der Thematik und dem Autorenstil des Regisseurs. Bei der synchronen Analyse des Tauwetter-Kriegsfilms haben die Filmwissenschaftler und -kritiker den Begriff des bürgerlichen Selbstverständnisses des Autors / Regisseurs / Schauspielers im Kontext einiger Filme angesprochen. Man kann es in erster Linie darauf zurückzuführen, dass der Kriegsfilm für viele seiner Schöpfer und Zuschauer eine echte biografische, manchmal sogar autobiografische Kunstform ist. Ehemalige Frontsoldaten haben Filme über das Frontgeschehen gedreht; Kriegsjournalisten berichteten über den Alltag der Frontlinien-Redaktion; Leningrader Einwohner – über die Leningrader Blockade; die Menschen aus dem Hinterland und die Rücktransportierte – über das Leben in der Evakuierung und in den Betrieben; die Bewohner der sowjetischen Nachbarrepubliken – über Partisanengruppen und Widerstand. Glaubwürdigkeit bei der Verfilmung der Kriegsergebnisse zu erzeugen, war nicht nur das Ziel des Regisseurs oder

Drehbuchautors, sondern auch der Wunsch des spezifischen Publikums jener Zeit: Der Nachkriegszuschauer ist ein Insider, der daran interessiert ist, dass seine Beteiligung an der Tragödie oder Heldentat, die auf dem Bildschirm gezeigt wird, anerkannt und legitimiert wird. Ihn anzusprechen, abzulenken, zu täuschen oder zu überzeugen ist mit utopischen Bildern oder patriotischen Szenen eher schwierig. Dieser Zuschauer erwartet Realismus und Glaubwürdigkeit, auch wenn sie nur im vorgegebenen und zensierten Rahmen geboten wird.<sup>140</sup> Der Lebenshintergrund und die Stimmung des Publikums gaben diese Bedingungen für die vehemente Änderung in der Stilistik des Tauwetterfilms vor. Wenn man von Glaubwürdigkeit und Authentizität der Kriegsfilme der Tauwetter-Periode redet, dann muss darauf hingewiesen werden, dass in diesem Fall nicht nur über eine historisch-faktische Entsprechung (der ohne Zweifel eine wichtige Bedeutung zukommt) gesagt werden muss. Vielmehr müssen auch die emotional-figurativen Inhalte der Bilder, die das Gefühl und die Erinnerungen der Kriegsgeneration wiedergeben sollen, betrachtet werden.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Selbstverständnis der Zivilbevölkerung im Film und der Ästhetik des sogenannten „Partisanenfilms“, wie er vom nationalen Filmstudios „Belarusfilm“ produziert wurde. Er stellt ein anschauliches Beispiel für das abgesonderte Typologisieren der Kinokunst der Tauwetter-Periode dar. Der weißrussische Kriegsfilm ist größtenteils dem Thema der Partisanen-Volksbewegung und der Kollaboration zu der Zeit der Besatzung durch die Deutschen gewidmet. Allerdings nicht nur wegen seiner thematischen Präferenzen hält der weißrussische Film diese Sonderstellung.

## **4.1. Die Flucht des Großen Anderen**

Wenn man sich einige weißrussische Kriegsfilme der Tauwetter-Periode durch das Prisma der Psychoanalyse Jaques Lacans anschaut, dann wird deutlich, dass die symbolische Ordnung, die traditionellerweise die Handlungsentwicklung im sowjetischen Film (und ganz besonders im Kriegsfilm) steuert, dekonstruiert, verzehrt oder verändert wird. Mit anderen Worten, das weißrussische Filmstudio produzierte Filme, in denen die ideologischen Subtexte in bedeutendem Maße nivelliert oder unterwandert waren. Manchmal haben die Regisseure absichtlich die ideologische

Bedeutung verdreht und ihre Motivation verändert. Hierin unterscheiden sich die weißrussischen Filme klar von den russischen und ukrainischen Filmen, obwohl die zwei Nachbarrepubliken nach der Unterzeichnung des Ribbentrop-Molotow-Pakts und am Anfang des Krieges ein ähnliches Schicksal teilten. Um den Mechanismus der Herausbildung dieses Stils im nationalen Film, wenn die ideologischen Dimensionen transparent und nahezu unsichtbar wurden, zu verstehen, ist es notwendig, die historischen Bedingungen zu betrachten, in denen sich Weißrussland zur Zeit des Krieges befand.

Das Territorium Weißrusslands wurde von den deutschen Truppen blitzschnell eingenommen. Bereits am 28. Juni 1941, innerhalb einer Woche nach Beginn des Krieges, war Minsk besetzt. Dutzende von Armee-Einheiten waren „eingekesselt“, Truppen getrennt oder zerschlagen. Tausende Soldaten waren einfach verloren oder verlassen in der feindlichen Umzingelung. Konstantin Simonov schreibt in seinem Tagebuch, was für ein Durcheinander, welche Panik und welches Chaos an der weißrussischen Front in den ersten Tagen des Krieges herrschten<sup>141</sup>: Ehemals „Umzingelte“ fieberhaft versuchten, neue Einheiten zu finden und sich anzumelden, um nicht als Deserteure bestraft zu werden. Neue Rekruten, die direkt aus der Stabszentrale gesandt wurden, suchten vergeblich nach ihrer Untereinheit. Mehrere fanden in den Kriegswirren weder ihre eigene, noch eine andere Einheit, noch irgendein Ziel.<sup>142</sup> In dieser Zeit waren sowohl die Zivilisten als auch die Soldaten, die glücklicherweise der Gefangenschaft entgangen waren, vollkommen isoliert von der Moskauer Kommandozentrale, vom „Festland“, wie Russland genannt wurde. Diese Isolation in der feindlichen Gefangenschaft auf der eigenen heimatlichen Erde hat einen besonderen Psychotyp hervorgebracht: den Partisanen. Er fand seinen unverkennbaren und deutlichen Ausdruck in den Filmen des Studios „Belarusfilm“. Die wichtigsten, unverwechselbaren Charakterzüge dieses weißrussischen Protagonisten sind seine Ambivalenz, sein allseitiges Misstrauen, seine Härte (bisweilen auch Brutalität) und insbesondere seine Fähigkeit zur Selbstorganisation und Anpassungsfähigkeit bis zu einem bestimmten Punkt. Diese Eigenschaften rütteln an der Basis, auf der sich die Macht des großen Anderen, die Macht der Ideologie gründet. Der weißrussische Held ist selbstgenügsam und fähig sich selbst zu motivieren. Er ist aus einem ganz offensichtlichen Grund keiner symbolischen Kastration unterworfen: Der große Andere ist einfach in dem okkupierten Weißrussland

abwesend, er ist im physischen Sinne verschwunden. Genauso wie die Partisanen ab und zu keine Verbindung zu den zentralen Organen der Macht oder Kommandeuren über Rundfunk oder Presse hatten, ist für die Weißrussen die Ideologie und der große Andere unerreichbar.

Die Ideologie hat ihre gewohnten Kanäle zu ihrer Verbreitung und Verkündung verloren. Der Große Andere ist gemeinsam mit der Führung der Roten Armee „geflüchtet“, als die deutschen Truppen das Gebiet besetzten. Durch seine Flucht hat Er selbst die Illusion seines eigenen, angesehenen Status zerstört. Er hat das Subjekt der symbolischen Ordnung - den Helden des Films – sich selbst überlassen. Der Partisanenfilm stellt das besetzte Gebiet als eine Art Zone der Entfremdung dar, in der weder die früheren Gesetze gelten, noch Ordnung und moralischen Prinzipien herrschen.

Die symbolische Ordnung kann man sich wie die grafische Darstellung eines Dreiecks vorstellen, dessen Spitze der Name des Vaters (die Ideologie, Stalin, die Partei usw.) ist. Die Basis illustriert die Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt seiner (des Subjektes) Begierde. Das Gleichgewicht der symbolischen Ordnung wird zerstört, wenn das Gesetz des Vaters aus irgendwelchem Grund aufhört zu existieren. Graphisch sieht es so aus, als ob man vom Dreieck den oberen Teil abschneiden würde. Nur die Basis, die Verbindung des Subjekts zum Objekt *a* bleibt bestehen. Sie ist nichts anderes als die Ordnung des Imaginären. Folgt man der Theorie von Lacan, ist sie die Selbstidentifikation des Subjekts auf der Ebene des Imaginären durch die Herausbildung des Selbst in Beziehung zum Objekt der Begierde (Objekt *a*). Eine Verdrehung der symbolischen Ordnung liegt auch in dem Fall vor, wenn vor dem Subjekt zwei Väter kollidieren. In diesem Fall konkurriert der eine Vater mit dem anderen (im vorliegenden Beispiel Stalin mit Hitler) um die Macht über das Subjekt.

Wenn man in den Kategorien der Psychoanalyse, in Anlehnung an die Theorie Žižeks denkt, dann besteht die grundlegende Aufgabe des Subjekts und die Hauptmotivation seiner Handlung, wie bereits früher erwähnt, darin, dass es nicht zulässt, dass der Vater von seinem symbolischen Tod (seiner Unfähigkeit) erfährt. Das bedeutet, dass der große Andere bereits von Anfang an im symbolischen Sinne tot war, das Subjekt ihn jedoch noch in seinem Glauben an Seine Tatkraft und Gültigkeit unterstützt hat. Diesem Model entspricht insbesondere die Handlung des Films *U tvoego poroga* (1962). Slavoj Žižek

erörtert in seinem Buch *Grimassen des Realen* ausführlich das Thema des Todes des symbolischen Vaters und die Aufopferung des Subjekts mit dem Ziel, die Illusion Seiner Willensäußerung und Funktionalität zu bewahren.

*Der große Andere ist „immer schon tot“. Seine Gestalt dauert fort, bewahrt ihre Konsistenz, so lange, bis er die Wahrheit erfährt. [...] ich muss den Anderen um jeden Preis daran hindern zu erfahren [dass er tot, impotent ist] – es ist für mich besser zu sterben, als dass der Andere die schreckliche Wahrheit erfährt. Kurz, das Subjekt nimmt die Schuld auf sich: Insofern es sich opfert, indem es die Schuld auf sich nimmt, wird der Andere vor dem zerstörerischen Wissen um seine Inkonsistenz, Impotenz, Inexistenz bewahrt.<sup>143</sup>*

Hier paraphrasiert Žižek die Aussage von Lacan, dass das Subjekt sich so lange an einer Art Nullpunkt befinden kann, solange seine Selbstidentifikation im Rahmen entweder des Imaginären oder Symbolischen noch nicht begonnen hat.<sup>144</sup> So spielt eine dieser beiden Ordnungen zwangsläufig eine entsprechend größere oder kleinere Rolle im Prozess der Herausbildung des Subjekts.

Das Subjekt braucht ein symbolisches Bild des Vaters besonders unter den Bedingungen des Kriegs, denn der Vater ist nicht nur eine kastrierende Instanz, sondern er steht auch für den symbolischen Schutz vor dem Realen. Wenn man sich auf diese These der Psychoanalyse stützt, kann man die Tatsache erklären, dass in der Periode von 1939 bis 1945 ausschließlich Agitations- und patriotische Kriegsfilme produziert wurden. Sogar Musicals aus dieser Zeit hatten einen propagandistischen Charakter. Mit anderen Worten, die ideologischen Losungen und die Kriegspropaganda helfen dem Subjekt, mit der bedrohlichen und traumatisierenden Realen umzugehen: Die Nachrichtenbulletins und Zeitungen, die Kriegsfilmsammelbände usw. „filtern“ das Reale und bauen um das Subjekt herum eine fiktive und in gewisser Hinsicht eine ungefährliche symbolische ‚Realität‘, die das Subjekt motiviert und seine Handlungen und Entscheidungen steuert. So hört man zum Beispiel am Tag des Rückzugs der sowjetischen Armee von der weißrussischen Front am 3. Juli aus dem Sovinformbüro folgende Meldung: „Der Feind erduldet die Bajonettstöße unserer Truppen nicht“. Der Journalist und Historiker Nikolaj Svanidze betrachtet in seinen „Historischen Chroniken“, in denen er sich mit den Auslieferungen der Weißrussen beschäftigt, das Reale in dieser verschleierte Phrase:

*Genau das ist in der Tat eine echte Information. Mit wenigen Worten wird ein wahres Bild der verzweifelten Kämpfe gezeichnet, in denen nichts weiter bleibt, als mit dem Bajonett zu stürmen.*<sup>145</sup>

Der weißrussische Nachkriegsfilm widersetzt sich diesem Kanon „des Filterns des Realen“ stärker als die Filme der anderen sowjetischen Studios. Ausnahmen stellen hier vielleicht noch die nationalen polnischen und baltischen Filme dar, die in einem der folgenden Kapitel erörtert werden. Das weißrussische Subjekt akzeptiert das Verschwinden des Vaters und findet eine Möglichkeit, ohne ihn zu existieren. Das Subjekt sublimiert in gewisser Weise seinen symbolischen Tod, indem er das System des Imaginären zum Schutz vor dem Realen aktiviert.

Der Partisan kann sich selbst nicht mehr über die symbolische Ordnung identifizieren, weil der symbolische Vater sich außerhalb der Grenzen seiner Wahrnehmung befindet und ab diesem Moment keine Macht mehr über ihn hat. Dem Subjekt fällt es sehr schwer den Willen des Großen Anderen zu erfahren bzw. zu erraten. Insbesondere hier tritt der Gegensatz, der den weißrussischen nationalen Film der Tauwetter-Periode vom russischen unterscheidet, hervor. Eine radikale „Verlassenheit“ und „Verlorenheit“, wie sie durch den Großen Anderen hervorgerufen wird, würde bei den Protagonisten des russischen Kriegsfilms zu dem Versuch führen, ihn zu reanimieren, seine Existenz durch heldenhafte Taten ihm zu Ehren zu bezeugen (wie im Film *U tvojego poroga* des Regisseurs Vassilij Ordynskij). Mit anderen Worten, die fragliche, unklare Anwesenheit des symbolischen Vaters oder seine gewisse Unfähigkeit – wenn man hier noch nicht von seiner Abwesenheit (symbolischer Tod) spricht – ruft im russischen Filmhelden einen Todestrieb hervor, der die Handlung unweigerlich zu einem tragischen Ende führt.

Wenn der weißrussische Todestrieb zum Vorschein kommt, trägt er eher antiideologische als heldenhafte Züge. Auch der Begriff des Heldentums wandelt sich: Nun ist es nicht mehr nur eine Heldentat für die Heimat, sondern vielmehr die Konfrontation mit dem Realen. Wenn man mit der Terminologie der Psychoanalyse argumentiert, kann man behaupten, dass für die russischen Protagonisten diese Konfrontation mit dem Realen noch auf den Rahmen des Symbolischen zurückgeführt werden kann: auf die Hierarchie und Unterordnung, das Pflichtgefühl und das Bestreben, ein Teil der Gruppe der Gleichgesinnten zu bleiben. Für das weißrussische Subjekt haben

diese Kategorien des Symbolischen ihren Sinn verloren und damit hört es auf, im Rahmen der allgemeingültigen Moral und gesellschaftlichen Regeln zu denken. Auch der Begriff der Gemeinschaftlichkeit ist für ihn nicht länger maßgeblich. Dennoch kann man nicht sagen, dass der weißrussische Partisan im Film ein wilder Individualist oder Egoist ist. Die Motivation für die Entwicklung des Sujets ist nicht so sehr durch seine soziale Zugehörigkeit bestimmt (seine Zugehörigkeit zu den Partisanen bleibt konstant), sondern eher durch seine persönlichen Probleme, die er aufgrund der Konfrontation mit einer Reihe von tragischen Vorfällen hat: dem Realen.

Der Regisseur konfrontiert das Subjekt und den Zuschauer absichtlich mit dem visualisierten Realen. Er macht das Reale sichtbar und unmittelbar traumatisch. Diese filmästhetische Besonderheit ist mithilfe des Fakts erklärbar, dass der große Andere und die Ideologie die einzigen Instanz sind, die das Reale hätte verdecken können und die das Subjekt schützte. Wenn es keinen Vater mehr gibt und der ideologische Subtext auf ein Minimum reduziert ist, nimmt das bedrohliche Reale diesen Platz ein. Es manifestiert sich in der sichtbaren Dimension des Films in Form von visuellen „Flecken“, in Form einer Anamorphose.

Der Widerstand gegen die Eindringlinge, der ständige Informationsmangel und das Unmaß an zerstörerischen Eindrücken für die Psyche auf dem Hintergrund, dass der eine große Andere (Stalin) durch den anderen (Hitler) ersetzt wird, erzeugen einen neuen Typus des ambivalenten Einzelgänger-Helden. Als Figur des großen Anderen im Kontext der kommunistischen Ideologie versteht Slavoj Žižek die *Geschichte* selbst traditionell als einen natürlichen und irreversiblen Prozess der Entwicklung von Ereignissen, in denen die Kommunisten lediglich Instrument der Geschichte sind, die ihrerseits ihr Begehren ausdrücken. Von daher rührt auch Žižek's Meinung nach dem Begriff der „historischen Notwendigkeit“, mit dem man beliebige, auch besonders grausame und blutrünstige Entscheidungen der kommunistischen Partei sowie alle damit verbundenen Opfer rechtfertigen kann. Diese Auffassung der historischen Notwendigkeit existiert so auch im Film: Der echte sowjetische Filmheld im klassischen Verständnis des Sozialrealismus weiß genau, was von ihm gefordert wird. Alle seine Entscheidungen oder Taten sind von vorneherein a priori richtig. Die weißrussischen Filmemacher legen ihren Helden von Anfang an so an, dass es dem Subjekt schwerfällt, festzumachen, was der große Andere von ihm erwartet, was es tun soll, damit es dem historischen Prozess entspricht. Soll der

Protagonist lieber überleben, auch wenn er dafür Kompromisse mit dem Feind eingeht oder lieber den Heldentod im Kampf gegen die Eindringlinge sterben? In der Regel versucht der weißrussische Held, der sich in einer Welt befindet, in der jeder auf sich gestellt ist, das Eine und das Andere miteinander zu verbinden. Egal, was er tut oder unterlässt, er hat keine historische Rechtfertigung. Er erhält lediglich die Zustimmung des Zuschauers oder wird von ihm verurteilt. Er bekommt sein Mitgefühl oder seine Verachtung. Davon ausgehend kann man die Behauptung aufstellen, dass der große Andere im Partisanenfilm eigentlich der Zuschauer ist, der wiederum die höhere moralische Instanz verkörpert.

## 4.2. Der große Andere und der Todestrieb

Eine detailliertere und sehr umfangreiche Analyse der weißrussischen Filmstilistik der 60er Jahre ist am Beispiel der folgenden vier Filme möglich: *Al'pijskaja ballada* (1965), *Zapadnja* (1966), *Vostočnyj koridor* (1966) und *Čerez kladbišče* (1964). In diesen Filmen ist die Struktur der symbolischen Ordnung entweder deformiert oder sie ist deutlich unterminiert. Die diegetische Welt dieser Filme ist eine verzerrte, unlogische und chaotische ‚*Realität*‘, in der die imaginären Bilder vorherrschen. Es sind keine Schablonen oder Symbole, sondern speziell die Bilder (Imago), die individuell (subjektiv) und nicht allgemeingültig sind und die Teile der Handlung zusammensetzen und miteinander verbinden. Diese ‚*Realität*‘ kann (1) **eine magische, märchenhafte Welt** sein wie im Film *Čerez kladbišče*.

Dieser Film von Regisseur Viktor Turov folgt nicht dem klassischen Konzept des Tauwetter-Kriegsfilms, denn seine Erzählungsstruktur ist nicht auf eine libidinöse Selbstidentifikation des Subjekts aufgebaut, sondern auf die transzendente Dimension des Magischen. Die Welt Turovs ist praktisch ohne sexuellen Subtext aufgebaut. Obwohl es der klassischen weißrussischen Tradition entspricht, sehr attraktive im erotischen Sinne Schauspielerinnen in durchaus offenherzigen Szenen einzusetzen, so sind doch alle männlichen Protagonisten absolut asexuell (aber nicht kastriert, denn das sind verschiedene Begriffe). Die symbolische, patriarchalische Ordnung ist entwurzelt in dieser magischen, manchmal fast heidnischen Welt. Manchmal fehlt sie selbst innerhalb

der familiären Beziehungen, zum Beispiel in der Familie des Mechanikers Vasilij Egorovič, der die Sprengsätze für die Partisanen produziert. Bei ihm zu Hause besitzt seine Frau und Mutter seiner Kinder, Sofja Kasimirovna, die größere Autorität. Auch der Hauptheld Michas' möchte mir ihr deswegen nicht konfrontieren. Eine besondere Stellung im Film nimmt Eva, die Witwe eines der Söhne von Vasilij Egorovič, ein. Immer wieder muss sie die Angriffe und Beleidigungen Michas' wegen ihrer intimen Beziehungen zu den deutschen Offizieren abwehren. Das gelingt ihr auch mit Würde, was dazu führt, dass sie beim Zuschauer noch stärkeres Mitgefühl und mehr Sympathie gewinnt. In der Welt des Films werden alle patriarchalischen Autoritäten ausgelöscht, mit Ausnahme einer kurzen, umstrittenen christlichen Linie mit dem Gott als großer Vater, die die heidnische Kritik jedoch nicht bestehen kann. Es gibt keinen Großen Vater, keine Ideologie und keine geltenden offiziellen Gesetze mehr. Die gesamte diegetische Struktur des Films ist auf ein System der Ambivalenz in einer Atmosphäre postapokalyptischer Verwüstung aufgebaut.<sup>146</sup>

Manchmal verwandelt sich die Erzählung in eine (2) **komplexe Mosaik-Collage aus einzelnen Bildern und gesamten Szenen, in denen den Details, Gestalten und Geräuschen eine große Rolle zukommt.** Ein Beispiel hierfür ist *Vostočnyj koridor* von Valentin Vinogradov, ein Film, der einem späteren ungarisch-sowjetischen Film über den Bürgerkrieg in Russland *Krasnoe i beloe* (1967) ähnlich ist. Die Komposition und die einzelnen Episoden des Films folgen manchmal keinem logischen Verständnis, denn die Motivation und die Funktion der einzelnen Szenen sind in der Narration nicht offenbar genannt. Die Szenen tragen eher nur emotional-ästhetischen, imaginären Charakter, die die gesamte Atmosphäre darstellen und nicht unbedingt den logischen Hintergrund erklären. Vinogradov arbeitet mit visuellen Metaphern, mit starken kontrastreichen Bildern, ungewöhnlichen Perspektiven und scharfen Winkeln. Der Handlungsstrang verläuft mitunter sehr verwirrend und nicht immer ganz logisch. Aus diesem Grund spielen Interpretationen und Assoziation mit anderen Bildern außerhalb des Films eine große Rolle. Hier gibt es keine positiven oder negativen Charaktere, selbst über die Rolle der deutschen Nazisten im Film kann man diskutieren. Es gibt keine bestimmte Definition, wer der Held, der Verräter oder das Opfer ist. Diese Begriffe schließen sich im Film nicht gegenseitig aus, sondern im Gegenteil, sie werden voneinander ergänzt und vervollständigt.

Sehr oft besteht das Sujet des Films aus dem (3) **kompletten und geschlossenen Lebenszyklus des Helden, der gefangen in einem begrenzten (Zeit-) Raum agieren muss. Nichts verweist auf einen positiven Ausgang für ihn.** Beispiele für solche Kompositionen sind der Kurzfilm von Leonid Martynjuk *Zapadnja* oder der Film *Al'pijskaja ballada* von Boris Stepanov, für die Vassilij Bykov jeweils die Drehbücher geschrieben hat. Bereits die Titel verweisen auf den tragischen Ausgang der Filme. Das Sujet beginnt mit dem Todestrieb des Haupthelden und sie endet auch mit ihm. Dabei ist es egal, ob das weitere Schicksal des Helden unbekannt bleibt wie in *Zapadnja* oder ob es wie in *Al'pijskaja ballada* seine Vollendung im Tod des Helden durch dessen Selbstaufopferung findet. Es ist ein Tod, der der Erlangung der Befriedigung (Jouissance) durch Selbstzerstörung gleichkommt. Von Bedeutung ist, dass der Todestrieb nicht aus dem Wunsch des Subjekts, zu sterben oder zum *Nicht-Existieren* heraus entsteht. Ganz im Gegenteil bestimmt Žižek den Todestrieb als das Bestreben, eine symbolische Unsterblichkeit zu erlangen, sodass der Held den Nachkommen aufgrund seiner Tat für immer in Erinnerung bleibt.<sup>147</sup>

Es bleibt anzumerken, dass die Protagonisten dem Todestrieb nur dann unterworfen sind, wenn sich in der Struktur der Handlung die Anwesenheit des großen Anderen äußert bzw. sich nur die kleinste Äußerung der symbolischen Ordnung wie in den Filmen *Zapadnja* und *Al'pijskaja ballada* zeigt. Genauer gesagt lässt sich in diesen Filmen sogar eine Rivalität zwischen zwei großen Anderen beobachten. In *Zapadnja* stehen sich das sowjetische und deutsche System gegenüber, in *Al'pijskaja ballada* konkurrieren die politische Ideologie und die Frau um das Recht, das männliche Subjekt zu besitzen.

In den Filmen *Čerez kladbišče* und *Vostočnyj koridor* wiederum wird der Todestrieb gewissermaßen als abartig, unnormale und fremdartig abgelehnt. Im Gegensatz zu den anderen Filmen ist die Motivation des Helden hier der Lebenstrieb. Das Sujet entwickelt sich entsprechend der Losung „Gewonnen hat, wer überlebt“. Die Protagonisten neigen prinzipiell nicht dazu, die Illusion darüber aufrechtzuerhalten, dass sie aufgrund ihres heldenhaften Todes für immer in der Erinnerung der Nachkommen bleiben, wie beispielsweise die sozrealistischen Helden.

Somit kann das Symptom des Todestriebes lediglich in zwei der genannten Filme verfolgt werden: In *Al'pijskaja ballada* und in *Zapadnja*. Wenn beim Subjekt der Wunsch besteht,

die Nachsicht des symbolischen Vaters zu gewinnen, kann das vorgetäuschte, verzweifelte Bestreben sich selbst zu vernichten, was als Todestrieb anerkannt wird, tatsächlich funktionieren. Zu Beginn des Films *Zapadnja* zügelt der Kommandant seinen Zorn in Bezug auf Leutnant Klimčenko genau nachdem, als dieser es wagte, dem Obersten zu widersprechen. Dennoch akzeptiert Klimčenko den Befehl, ganz allein trotz des großen Risikos auf die „Höhe“ zu gehen. Somit zeigt Klimčenko den doppelten Todestrieb. Außerdem gibt es in *Zapadnja* neben dem klassischen Verständnis des Todestriebes (mit seinem unabdinglichen Bestreben des Subjekts, den Großen Anderen „wiederzubeleben“ und seine Aufmerksamkeit zu erlangen) ein *fiktiver* Todestrieb. Diesen fiktiven Todesinstinkt könnte man am besten als eine Art Show für den großen Anderen beschreiben. Als Klimčenko aus der deutschen Gefangenschaft wieder zu seinen Kameraden zurückkehrt, droht ihm Arrest und Internierung nach GULAG. Dann unternimmt er einen theatralischen Versuch, seine Ehre zu retten. Klimčenko möchte dem Kommandant Orlovec seine Männlichkeit und Mut beweisen, indem er öffentlich einen Selbstmordversuch durch den artifiziellen Selbsterschoss aus einem PPSch-Maschinengewehr begeht. Obwohl alles nur als eine rein symbolische Geste zu verstehen ist, mit der er seine Teilhabe an der Gruppe und seine Treue unter Beweis stellen wollte, und eben keine Tat mit der ausdrücklichen Absicht zu sterben, so liegt dem Ganzen doch das intuitive Verständnis zugrunde, dass das im Sinne des großen Anderen und Seinen Wunsch zwangsläufig erfolgen musste. Viele potentielle Selbstmörder teilen auf diese Art ihrer Umgebung ihre Absicht mit, darauf hoffend, dass man sie davon abhält und tröstet. Leutnant Klimčenko gelingt es tatsächlich auch, seinen Arrest zu verschieben, was bedeutet, dass das System solche Handlungen des Subjekts nicht ignoriert. Klimčenko weiß (oder besser hofft), dass die Ideologie und das bestraffende Institut des politischen Systems (der symbolische Vater) solche Botschaften erhört und deshalb simuliert der Leutnant den höchsten Grad seiner Verzweiflung und hofft in seinem tiefen Inneren auf einen günstigen Ausgang. Wenn am Anfang des Films sein Todestrieb als ein Protest gegen das System erscheint (was gemäß Lacan die sogenannte „Absetzung des Subjekts“ aus dem Rahmen des Symbolischen mittels des freiwilligen Todes vorwegnimmt), dann wird der fiktive Todestrieb des Helden in der finalen Szene durch seinen verzweifelten Wunsch zu leben hervorgerufen. Mit anderen Worten, kann der *fiktive* Todestrieb als seine vollbrachte Geste der Treue der herrschenden Ideologie dienen.

Eine gegensätzliche Bedeutung als Treue der Ideologie hat der Todestrieb in *Al'pijskaja ballada*. Wenn man detaillierter die Heldentat von Ivan betrachtet, stellt man folgendes fest: Sein Heldentum basiert auf der gleichen Grundlage wie das der Kriegshelden aus der Epoche des Stalinismus – auf dem Masochismus, der der Igor' Smirnovs Theorie entspricht. Ganz am Anfang des Films entscheiden die sowjetischen Gefangenen des Konzentrationslagers, wer mit dem Vorschlaghammer auf die nicht explodierte Bombe schlagen soll, damit die anderen fliehen können. Als der, auf den das Los letztendlich fällt, sich dem entziehen möchte, indem er auf seine Krankheit und Schwäche hinweist, übernimmt Ivan seine Pflicht freiwillig und verurteilt sich damit selbst zum Tode. Vom stalinistischen Film unterscheidet sich diese Szene nur dadurch, dass Ivan in der Tat dem Feigling und Schwächling das Leben schenkt, mit einem Wort dem, der es nicht wert ist, Kommunist genannt zu werden. Der Instinkt zur Selbstzerstörung und die Bereitschaft zum Sterben charakterisieren Ivan als Masochisten, der allerdings in der Szene nicht ganz logisch ist, denn die Chance der Gefangenen, nach einer Explosion mit diesem Ausmaß zu überleben und zu entkommen, sich nicht sehr realistisch darstellt. Der Instinkt des Masochisten erscheint aber ein zweites Mal in der finalen Szene des Films, als Ivan und Julia auf dem Gipfel des Berges am Rande des Abgrunds stehen, bis zu dem sie von den nationalsozialistischen Soldaten getrieben wurden. Als die deutschen Schäferhunde mit lautem Gebell näherkommen, zieht Ivan einen Revolver und stößt in der nächsten Minute Julia in den Abgrund, mit den Worten „Spring! Dort in den Schnee!“. Gleich anschließend sind seine Schüsse in die angreifende Hundeschar und die Schreie von Julia zu hören, bevor eine riesige Lawine abgeht, die alles auf ihrem Weg mitreißt. Diese Schlusszene erzeugt beim Zuschauer einige Fragen nach der logischen Gesetzmäßigkeit: Warum ist Ivan nicht zusammen mit Julia in den Schnee gesprungen, wenn er davon überzeugt war, dass es ungefährlich ist? Wenn er nicht davon überzeugt war und nur nicht wollte, dass die Hunde sie fangen und zerfleischen, dann bedeutet das praktisch, dass er bereit war, sie zu töten? Wenn er dazu bereit war, dass sie zerschmettert wird, worin liegt dann sein Heldentum? Und schließlich, wie konnte Julia am Leben bleiben nach solch einer Lawine alleine in den Bergen?<sup>148</sup>

Um die Funktion eines solchen filmischen Verfahrens am Ende des Films zu erklären, muss man sich an das Phänomen des Todestriebs ganz am Anfang erinnern, und auch daran, dass Ivan ein klassischer Held des Sozialrealismus ist, der jetzt aber unter die

Bedingungen des Tauwetter-Films geraten ist. Wie bereits weiter oben erwähnt, hat sich Ivan in seiner Funktion des Subjekts von vorneherein als Opfer identifiziert, mit dem Ziel, sein Leben für irgendjemand zu geben. Dabei ist es für den Regisseur nicht prinzipiell wichtig, ob das einen logischen Sinn ergibt oder nicht. Wichtig ist ihm die Gestalt des Märtyrers. Im stalinistischen Sozialismus hätte er sein Opfer für den symbolischen Vater und die Ideologie erbringen können: die Heimat, die Partei, die Idee, die Genossen. Die Szene mit der nicht explodierten Bombe hätte sich hierfür ideal geeignet. Dennoch ist das im Fall der Bombe mit dem Heldentod durch einen Zufall nicht geklappt. Als Folge braucht Ivan nach wie vor ein Objekt, für das er heldenhaft sterben kann, auch aufgrund seiner ästhetischen Charakteristik des Masochisten, die ihm in der Szene mit der Bombe auferlegt wurde.

Das heldenhafte Opfer, das Ivan bringt, besteht darin, dass er sich von deutschen Schäferhunden zerfleischen lässt. Dieses Opfer bringt er jedoch nicht zu Ehren der sowjetischen Heimat, denn die Gestalt des großen Anderen wird hier eher durch die weibliche Erzählerin als durch die politische Ideologie dargestellt. Über die Gestalt des großen Anderen wird weiter noch auseinandergesetzt. Die riesige Lawine kann als die Annahme eines Opfers interpretiert werden, das er irgendwelchen heidnischen Gottheiten oder der Natur darbringt. Ebenfalls es kann als ein Opfer gegenüber der Frau als Wesen, das für das Weiterexistieren steht, angesehen werden. Denn Julia ist mit dem Sohn von Ivan schwanger. Nicht ohne Grund sind die Verbindungen mit der Natur und Landschaften im Film sehr stark. Da gibt es den weißen Himmel, aus dem Julia aus dem *Off-Ton* heraus zu sprechen scheint, oder auch die Alpen, die Insekten und sogar die Lawine und die Hunde.

Man muss die Präsenz der Hunde im Film gesondert anmerken, denn sie sind die unmittelbare, tierische Verkörperung der Bedrohung, wie man ihr auch später in *Vostočnyj korridor* begegnet. Der Hund als tierische Inkarnation des Feindes wird vor allem in den Tauwetterfilm eingesetzt, weil in den stalinistischen Filmen dies als abwertendes Detail dem Helden gegenüber interpretiert werden könnte. Warum erfährt der Heldentod, der das Resultat des Angriffs durch die Hunde ist, in der Ästhetik der Tauwetterperiode keine Herabwürdigung? Weil sich der Blick auf die Heroisierung wandelt: Wenn im sozialistischen Film das Heldentum durch erhabenes Mythologisieren des Opfers erreicht wird, das vergleichbar mit der ikonografischen

Darstellung des Leidens ist, so wird es im Tauwetterfilm durch naturalistische oder metaphorische (verfremdete) Visualisierungen des qualvollen Todes erfolgt. Der Hund ist kein Element der symbolischen Ordnung, er ist nicht der Feind an sich und so auch nicht der Andere im Sinne des anderen Subjekts. Der feindliche Hund ist nicht fähig, mit dem Subjekt in irgendeiner Form zu kommunizieren. Deshalb spürt das Subjekt instinktiv Angst vor dem Hund, wie sie sich zum Beispiel in den Verfolgungsszenen zeigt. Diese Angst ist dem Zuschauer vergleichsweise schneller und einfacher zu übermitteln als die Angst, von den Menschen eingeholt zu werden. Der Hund ist die Inkarnation des traumatisierenden Realen, vor dem man sich nur schwer verstecken kann. Er wird sowieso weiter verfolgen, jagen, angreifen.

Wie es häufig in der Ästhetik des Sozialismus vorkommt, so gebiert der Todestrieb, der das Subjekt in die Ordnung des Symbolischen einreicht (im Gegensatz zum Lebenstrieb, der dementsprechend der Ordnung des Imaginären unterliegt), nach dem Tod des Subjekts einen wundervollen Mythos über ihn. Dieser erzählt über seine Heldentaten und sogar darüber, welche Utopie eingetreten wäre, wenn dieser herausragende Mensch am Leben geblieben wäre, und nicht aufgrund dieses tragischen Zufalls oder durch die Hand des heimtückischen Feindes umgekommen wäre. Genau in diesem Stil mit den Worten endet die andere Ballade, *Ballada o soldate* des Regisseurs Grigorij Čuhraj: „Er hätte ein bedeutender Bürger werden können, er hätte die Erde mit Gärten verschönern können, aber er wird für immer und ewig als russischer Soldat in unserem Gedächtnis bleiben“.

*Al'pijskaja ballada* gründet den Mythos über die echte und reine Liebe zwischen einem Mann und einer Frau, die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten angehören. Der Tod eines der Helden verstärkt den Glauben daran, dass der unglaublich schöne Traum in jedem Fall hätte wahr werden können, wenn nicht nur dieses tragische Unglück eingetreten wäre. Wie jeder Mythos, so schließt auch *Al'pijskaja ballada* alltägliche Probleme aus der Geschichte aus und vereinfacht komplizierte und zweideutige Dinge bis hin zu naiven und simplen, mitunter fast leichtfertigen Entscheidungen. So stimmt zum Beispiel Julia freudig zu, Ivans Frau zu werden, ohne dabei eine Vorstellung davon zu haben, was es bedeutet, ihr Leben und ihren Alltag in einem weißrussischen Dorf zu verbringen. Und dies noch ganz abgesehen von den Kommunikationsproblemen, die eine Italienerin in Weißrussland erwartet hätten. Diesbezüglich ist die Herausbildung des Mythos ein stilistisches Detail, das den Film noch mit dem stalinistischen Kanon

verbindet, in dem die Aufgabe des Mythos darin besteht, bedingungslos der Ideologie zu dienen. Nichtsdestotrotz liegt das Problem darin begründet, dass die geltende Ideologie, mit anderen Worten der Große Andere, in den weißrussischen Filmen wenig mit der früheren sozrealistischen Ästhetik gemeinsam hat. Wie bereits erwähnt, weist das Phänomen des Todestriebes eines der Hauptprotagonisten auf den ausdrücklichen Einfluss der symbolischen Ordnung auf die Entwicklung des Sujets hin. Doch die weißrussischen Regisseure versuchten den ideologischen Hintergrund ihrer Filme zu minimalisieren. Der weißrussische große Andere widerspricht diesbezüglich sogar der russischen Tauwetter-Tradition, weil der symbolische Vater in den Partisanenfilmen nicht nur andere Formen und Gestalter annehmen kann, sondern sogar praktisch abwesend sein.

Im Weiteren geht es darum, welche Metamorphosen die Gestalt des großen Anderen im weißrussischen Film erfahren hat.

### **4.3. Die Variationen des großen Anderen**

#### **4.3.1. Die Frau als der große Andere oder der große Andere = Objekt a (Al'pijskaja ballada, 1965)**

Folgt man der Theorie von Jaques Lacan, klingt die Hypothese, dass die Frauen im Rahmen der symbolischen Ordnung als Subjekt figurieren können oder die Rolle des großen Anderen übernehmen können, ziemlich absurd. Dennoch kann diese Hypothese in einigen Fällen belegt werden, wenn man die weißrussischen Filme über die Partisanen analysiert. Der Grund dafür liegt in der Abwesenheit des symbolischen Vaters, so wie Er bei Lacan verstanden wird. Andererseits sind alle drei Lacanschen Ordnungen, das Symbolische, das Imaginäre und das Reale notwendig, damit die psychologische Struktur normal funktioniert und nicht auseinanderbricht. Der Mangel an den *phallischen Signifikant* in der allgemeinen psychologischen Struktur wird im weißrussischen Film durch die herausragende Rolle der Frau ersetzt, die sich nicht nur selbst als vollwertiges Subjekt identifiziert, sondern damit auch die Funktion des großen Anderen übernimmt und komplett erfüllt. Ein Beispiel für einen solchen weiblichen Charakter findet man in Julia aus dem Film *Al'pijskaja ballada* von Regisseur Boris Stepanov.

*Al'pijskaja ballada* führt die Liste dieser außergewöhnlichen weißrussischen Filme an, da in ihm eine Welt dargestellt ist, deren Struktur in bedeutendem Maß auf die Ordnung des Symbolischen aufbaut. Doch dieser Diegese fehlt ein auffälliger, expliziter ideologischer Subtext. Sie besteht ausschließlich aus der zwischengeschlechtlichen Beziehung zwischen Mann und Frau, die gleichermaßen als gegenseitige Objekte des Begehrens (Objekte *a*) als auch als vollwertige Subjekte der symbolischen Ordnung erscheinen können. Die politische Ideologie scheint im Sujet nicht dominant zu sein, jedoch ist sie maßgeblich für die Selbstidentifikation des Hauptprotagonisten, des weißrussischen Soldaten Ivan.

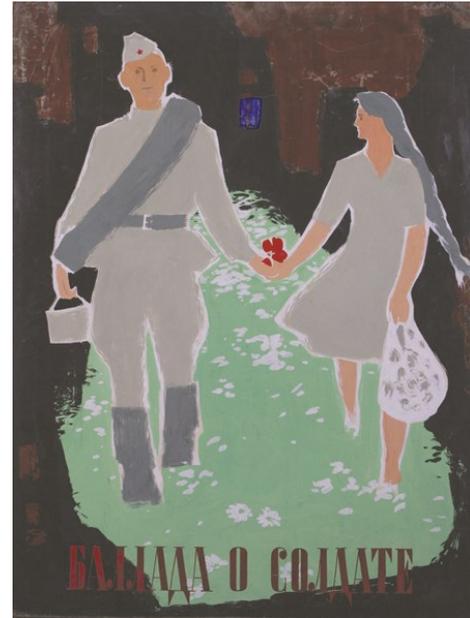
Der Film ist eine Verfilmung des Werkes von Vassilij Bykov, dem weißrussischen Schriftsteller und Teilnehmer des Großen Vaterländischen Krieges, der früher bereits das Drehbuch der gleichnamigen Verfilmung seiner Novelle *Tret'ja raketa* geschrieben hat, über die bereits in einem früheren Kapitel gesprochen wurde. In dem Film *Tret'ja raketa* (1963) hat der weißrussische Schriftsteller und Drehbuchautor das Thema „Freund - Feind“ herausgearbeitet. Der Regisseur visualisierte es im Film mittels des Verfahrens, indem das ambivalente Subjekt als lebendiges Ziel durch ein Zielfadenkreuz gezeigt wird. Im Rahmen dieser Episode mit dem Zielfernrohr verliert die Ideologie ihren Einfluss und ihre Bedeutung.



Plakat zum Film „Al'pijskaja ballada“, Sergej Dackevič, 1966

Dieses Zielfernrohr-Verfahren erscheint erneut im Kontext der Analyse von *Al'pijskaja ballada*, jedoch dieses Mal nicht im Film selbst, sondern auf dem Plakat, das von dem Künstler Sergej Dackevič zum Film entworfen wurde. Mit ihm versucht der Maler die Idee des Kinofilms zu konkretisieren und zu übertragen. Das Element der symbolischen Ordnung ist hier wieder das Zielfernrohr – das Fadenkreuz, das unseren Fokus lenkt, sogar zeigt es uns direkt, wohin wir schauen sollen. Das Zielfernrohr selbst ist ein Teil der symbolischen Ordnung, das den Zuschauer auf die Mordwaffe verweist und sich somit als ein kastrierendes Element darstellt. Was man aber durch das Visier sieht, ist dem Imaginären

zuzuschreiben: Im Fokus steht die Beziehung zwischen Mann und Frau, in der die Frau die Hauptrolle einnimmt. Es scheint so, dass das Symbolische (das Zielfernrohr) die Dimension des Imaginären verdeckt, verdrängt und sogar droht ihm, dass ohne Weiteres ein Schuss fallen kann. Doch an erster Stelle ist wichtig, wohin unser Blick gelenkt wird, nachdem wir das verliebte Paar im Fokus hatten. Man bringt uns zurück in die Ordnung des Imaginären mittels der riesigen scharlachroten Blutflecken, die das ganze Plakat durchlöchern. Gleichzeitig sehen sie aus wie riesige Klatschmohnblüten, die für die



Plakat zum Film „Ballada o soldate“,  
Sergej Dackevič, 1961

Liebe stehen und die das einzig farbige Element auf dem Plakat sind. Die roten Flecken können aber auch als rote Mohnblumen inmitten eines Feldes interpretiert werden, auf dem die beiden Verliebten ineinander verschlungen stehen. Oder sie können auch für blutende Wunden von abgegebenen Kugeln stehen, da, wie wir später noch verstehen werden, das ähnliche Fadenkreuz den Insassen des Konzentrationslagers auf dem Rücken ihrer Uniformen beigebracht wurden. Die Zweideutigkeit und Metaphorik der roten Flecken macht sie zu einem Teil des Imaginären. Der Künstler überlässt es dem Zuschauer, ihnen ihre Rolle zuzuschreiben, indem er einen breiten Raum zur Interpretation bietet, je nach individueller bildhafter Assoziation des Zuschauers. Die roten Blüten-Wunden sind ihrerseits psychologische Trigger und können eine doppelte Bedeutung besitzen: Sie verweisen entweder auf die kastrierende Wirkung des Anderen, die Erschießung, oder sie dienen zur Anbindung an das Objekt *a* und zu der natürlichen intimen Nähe zwischen Mann und Frau.

Eine sehr ähnliche farbliche Visualisierung dieser zwei Ordnungen, des Symbolischen und des Imaginären, hat Dackevič schon früher in einem seiner anderen Plakate genutzt, nämlich ebenfalls zu einem Tauwetterfilm, der *Ballada o soldate* (1959). Hier halten ein junger Mann und eine junge Frau gemeinsam eine hellrote Blume in der Hand, die sich mit einem roten Stern verbindet, der sich auf der Pilotenmütze von Aleša Skvorcov befindet. Analog soll dieses Farbedetail einander gegensätzliche Begriffe verbinden: die

Kriegspflicht vor dem großen Anderen und die intime Beziehung zu dem Objekt *a* – dem Objekt des Begehrens.

Kommt man zum ersten Plakat zurück, wendet sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Rolle der Frau in dieser Komposition. Im vorangegangenen Kapitel wurde die These aufgestellt, dass die Figur der Frau in den Tauwetterfilmen eine außergewöhnliche Position einnimmt. Die Frau ist gleichermaßen vollwertiges Subjekt der symbolischen wie auch der imaginären Ordnung. Sie beherrscht die Sprache und erkennt sich selbst und ihre Macht über das männliche Subjekt und über die ‚*Realität*‘. (Als Erinnerung, das Wort steht absichtlich in Anführungszeichen, weil unter diesem Terminus die fiktive symbolische Realität zu verstehen ist: gemäß Žižek die Wirklichkeit, die uns umgibt, ist im Ganzen nur eine Erscheinung des großen Anderen, der so unser Verhalten und unsere Selbstidentifikation steuert). Es bleibt anzumerken, dass die Frau auf der Zielscheibe mehr Platz einnimmt als Ivan, von dem nur der Kopf, verdeckt von der Hand Julias, zu sehen ist. Die Frau nimmt die Position einer tröstenden Mutter ein, als sei sie eine letzte höhere Instanz, die dem Mann seelische und körperliche Wärme spendet. Dadurch, dass der Mann der Frau erlaubt, ihre Hand auf ihn zu legen, nimmt er ihren Zuspruch, ihr Mitgefühl und ihre Liebe an, als wären es die Zuwendungen, derer er in diesem Moment bedürftig ist. Somit unterstellt er sich zugleich der Macht der Frau. Gerade diese Art der Sorge kann der Lacansche große Andere dem Subjekt nicht gewährleisten. Faktisch illustriert die symbolische Ordnung, die mit Hilfe des Fadenkreuzes und der Zielscheibe des Zielfernrohres visualisiert wird, etwas, was dem Subjekt Glück und Trost wegnimmt.

Im vorangegangenen Kapitel ging es ausführlich darum, dass das Zielfernrohr (oder wie im vorliegenden Fall die Zielscheibe) für den Blick ins verdrängte Reale steht, das heißt, beide sind Symptome, die das Trauma des Subjekts auf der Ebene des Unbewussten charakterisieren. Davon ausgehend kann man das Symptom, das auf dem Plakat von Dackevič verdeckt war, entschlüsseln. Der Mann und die Frau liegen in einer durchaus intimen Lage beieinander, wobei die Figur der Frau dominiert, denn sie liegt höher und verdeckt ihn mit ihrem Körper. Das bedeutet, dass sie ihn schützt, bedauert, tröstet, was auf eine mütterliche Position hinweist. Darüber hinaus liegt der Mann in der Pose eines Kindes an ihrer Schulter. Das kann man einerseits als besonders intime Beziehung zwischen zwei Menschen interpretieren, andererseits als das Vertrauen des Mannes, das er in die Hände der Frauen legt, um Fürsorge bei ihr zu suchen. Symptomatisch ist die

Tatsache, dass dem Mann erlaubt wird, Schwäche zu zeigen und um Unterstützung und Trost zu bitten. Hier findet ein Rollentausch statt. Nach dem Krieg benötigt der männliche Beschützer den weiblichen Beistand, sowohl den mütterlichen als auch freundschaftlichen, und auch den intimen, damit er sich mit dieser Hilfe erneut und in vollem Umfang als Mann fühlen kann, jedoch nicht auf dem Schlachtfeld, sondern eher in sexueller Hinsicht, im alltäglichen Umfeld und in der Beziehung zu seiner Frau.

In vielen Filmen der Stalinzeit und auch auf vielen Agitationsplakaten der Kriegszeit sieht man die Waffe als ein Attribut der Männlichkeit. Seine soziale Rolle und seine Geschlechtszugehörigkeit sind in erster Linie damit verbunden, dem Staat zu Diensten zu stehen. Sogar die Don-Juan-Helden der Stalinzeit waren geehrte Kämpfer oder herausragende Vorarbeiter in der Produktion. Die Frauen waren in der Regel das Objekt, das geschützt werden musste, d. h. sie waren häufig in der passiven Position des Objekts *a*. Das war ein Aufruf an den Kämpfer: Befreie die schutzlose Mutter und ihre Kinder von den Eindringlingen! Nicht selten wurde das Bild einer jungen und attraktiven Frau bzw. einer älteren Frau, die als Mutterbild des Soldaten genutzt war. Was die zwischenmenschlichen Beziehungen betrifft, so gab es für die Frauen, wenn sie nicht als Soldatinnen an der Front waren, (was sie dann auch zum Subjekt machte), einen strengen Verhaltenskodex, dem zufolge von ihnen Hingabe, Liebe und Treue erwartet wurden. Das Bild des Hauses, in dem auf den Soldaten seine liebevolle Frau wartet, wurde im Sinne der sowjetischen Ideologie als Motivation zum Sieg genutzt, und zugleich in der deutschen nationalsozialistischen Agitation als Aufruf an die sowjetischen Soldaten mit dem Appell zur Kapitulation.

Im Gedicht von Konstantin Simonov *Ždi menja* und im gleichnamigen Film von 1943 bittet, oder sogar verlangt der lyrische männliche Held ausdrücklich, dass die Frau ihre Liebe ihm gegenüber beschwört und trotz jegliche Umstände auf ihn wartet. Das Gedicht ist in einem gebieterischen Befehlston verfasst. In *Al'pijskaja ballada* gibt es einen derartigen Zwang vonseiten des Mannes nicht. Es ist eher so, dass die Initiative ganz von der Italienerin Julia ausgeht. Eigentlich ersetzt Julia die symbolische Ordnung vollständig, und dafür gibt es auch folgende Erklärung.

Die symbolische Ordnung findet ihren Ausdruck besonders in der linguistischen Beschreibung der Umgebung. Der Wirklichkeit wird durch die Sprache eine bestimmte

Form verliehen, die bis zu einem gewissen Grad die Verwandlung dieser Wirklichkeit, ihre Veränderung und auch ihre Unterordnung ausübt. Deshalb ist die Tatsache von besonderer Bedeutung, dass Julia und Ivan nicht sofort eine gemeinsame Sprache finden. Nicht gleich von Anfang an verstehen sie einander, denn er spricht russisch und sie italienisch. Sie verständigen sich intuitiv, mithilfe von Gesten und Intonation. Ebenfalls nicht unbedeutend ist, dass sie am Anfang die deutsche Sprache, die Sprache des Feindes und des großen Anderen, der diese Beziehung verhindern will, vereint. Erst zu der Zeit, als die Deutschen bei der Verfolgung weit hinten bleiben, wechseln die Helden komplett zur russischen Sprache über. Deutsch sprechen sie dann nur noch selten, nur in den Gesprächen mit den verrückten Gefangenen. Die hier vorliegende linguistische Dimension des Symbolischen ist verdreht, verzerrt und funktioniert somit nur teilweise, solange Julia sich nicht an das Russische erinnert und die Protagonisten einander auf Russisch erklären können. Genau sie ist diejenige, die die Sprache Ivans übernimmt und dadurch unterwirft sie ihn und nicht umgekehrt. Julia ist vollwertige Moderatorin dieser Kommunikation, während Ivan zu dieser Zeit nur der Geführte ist. Das linguistische Talent dieser jungen hübschen Frau verwandelt sie nicht nur in ein Objekt des männlichen Begehrens, sondern verleiht ihr noch die Fähigkeit, Ivan zu steuern.

Im Film spürt man die Anwesenheit eines amorphen Dritten, was sich in den Szenen manifestiert, in denen der sogenannte tracking shot vorkommt, in dem die Kamera nach oben fährt, um von dort herab die verliebten Helden zu beobachten. Dieses Verfahren kann man unterschiedlich interpretieren: die Natur, die Perspektive Gottes oder ein anderes transzendentes Wesen. Das alles könnte dann der Fall sein, wenn der Film keinen Erzähler hätte. Doch in diesem Film gibt es einen Erzähler.

Das Genre des Films, wie im Titel bereits angekündigt, ist die Ballade. Eine Ballade ist eine Geschichte mit tragischem Ausgang, die in poetischer Form verfasst ist, die Heldentaten des Haupthelden besingt und mit seinem Niedergang endet. Als Erzähler der Geschichte im Film fungiert Julia. Das Sujet des Films ist die Visualisierung des Briefes von Julia an die Mutter von Ivan, in dem sie ihr über die Heldentaten ihres Sohnes berichtet. Deshalb ist es angemessen, den Blick von oben als Julias eigene Perspektive anzusehen. Das ist das Bild aus ihrer Erinnerung, das sie in ihrer Erzählung wiedergibt. Von ihrer eigenen Erzählperspektive ausgehend bildet sie auch ihre eigene symbolische ‚*Realität*‘.

Dementsprechend ist Julia die Erzählerin und gleichzeitig der große Andere in der Diegese des Films.

Die Position Julias als großer Andere verstärkt sich auch durch das Vorlesen des Briefes *in Off*, sowohl zu Beginn als auch am Ende des Films. Julia ist die Geheimnisträgerin und -bewahrerin, die das geheime und sakrale Wissen über das Subjekt hat. Nur sie kennt die Umstände seines Todes, sie zieht seinen Sohn auf, erinnert sich an alles, was Ivan ihr erzählt hat. Wundersamerweise erfährt Julia die Adresse der Mutter und findet sie, obwohl sie lediglich die Information „ein Dorf zwischen zwei Seen“ hatte. Julia trägt unerreichbare Kenntnisse und verborgenes Wissen über das Subjekt (Ivan) in sich und erwirbt einige transzendente Eigenschaften eines allwissenden höheren Wesens.

Wenn man die zwei Balladen des Tauwetterfilms, die weißrussische *Al'pijskaja ballada* und die bekanntere *Ballade o soldate* von Grigorij Čuhraj (1959) aus den Produktionsstudios von „Mosfil'm“ vergleicht, dann wird deutlich, dass beide ein ähnliches Verfahren zur Einführung des „allwissenden“ auktorialen Erzählers als Stimme aus dem „Off“ benutzen. In beiden Fällen ist er Beobachter und Augenzeuge der heldenhaften Taten des Hauptprotagonisten, der diese Geschichte mithilfe seines erzählerischen Stils so erschafft, dass der Zuschauer sie für die Wahrheit beziehungsweise für die ‚*Realität*‘ hält. Das heißt, der Erzähler im Film erzeugt eine symbolische ‚*Realität*‘ und wird analog zum großen Anderen. So erhält das Sujet eine emotional-ideologische Färbung entsprechend dem Begehren und Bestreben des Erzählers als großer Anderer, und die ideologische Linie der Partei (die politische Ideologie) rückt an die zweite Stelle. Das Einbeziehen des Erzählers in die Handlung des Films unterminiert in bedeutendem Maß die Rolle der sowjetischen politischen Ideologie. (Eine Ausnahme ist der Erzähler in den Dokumentarfilmen, wie sie zur Zeit des Kriegs produziert wurden. Hier ist der Erzähler ein absolutes Instrument des Vaters, der Seinen Willen deklariert.) Dennoch erfüllt die Wahl eines Erzählers im Film *Ballade o soldate* eine ganz besondere Rolle.

In dem Film *Ballade o soldate* ist die tragende Rolle der Mutter des verstorbenen Aleša ganz offensichtlich. Diese Heldin rahmt die Handlung zu Beginn und zum Ende der Erzählung ein. Als Figur ist sie außergewöhnlich wichtig, obwohl sie nicht die Erzählerin ist. Die Geschichte wird von einer geheimnisvollen Stimme außerhalb der Filmbilder (in

Off) erzählt, die in der ersten Person Plural über Aleša erzählt. Der Erzähler lässt sich als befreundete Gruppe von Mitbewohnern und Freunden Alešas vorstellen. Die Tatsache, dass es der Mutter von Aleša nicht erlaubt war, selbst über ihren Sohn zu erzählen, sowie der finale Satz, dass Aleša „für immer in unserer Erinnerung bleiben wird als russischer Soldat, der Europa vom Faschismus befreit hat“, widerspricht dem Sinn, der bereits zu Beginn des Films klang. Die ersten Bilder beinhalten in sich die Idee zu erzählen, dass Aleša in erster Linie nicht Soldat war, sondern Sohn einer armen Frau, die immer wieder auf die Straße hinaustritt und auf die Rückkehr ihres gefallenen Sohnes vergeblich wartet. Die Figur der von Kummer gebrochenen, untröstlichen Frau trägt alle Symptome der Hysterikerin im traditionellen Verständnis Lacans: Sie verfällt in eine Depression, begeht unlogische und unsinnige Sachen, ist unfähig und nicht in der Lage, ihrer Meinung Gehör zu verschaffen.

So steht also der ephemere Erzähler im Film *Ballade o soldate* dem großen Anderen ideologisch nah. Dank ihm kann die Mutter von Aleša am Ende des Films als Heldenmutter charakterisiert werden, die der Welt einen Soldaten-Befreier geschenkt hat. Der Mutter dieses Recht des Erzählers zu verleihen, wäre unheilvoll für die Ideologie, denn die Mutter von Aleša würde den Zuschauer zu einer komplett anderen Geschichte führen, deren Quintessenz katastrophal wäre für die politische Ideologie.

Anders verhält sich die Sache mit dem Heldentum aus der Perspektive Julias in *Al'pijskaja ballada*. Unter Heldentum versteht Julia ihre eigene Rettung von einem weißrussischen Soldaten, der dafür sein Leben gibt. Den Mann, in den sie sich verliebt hat, charakterisiert Julia als „wahren Russen, gütig und ehrwürdig, in all seiner Tapferkeit bewundert zu werden“. Ihre Liebe zu ihm und seine positiven Eigenschaften projiziert sie auf ganz Weißrussland. Mit diesem ungewöhnlichen Verfahren finden die sowjetische Ideologie des Patriotismus und der Selbstaufopferung ihren Ausdruck, die für den sowjetischen Zuschauer von einer Italienerin bereits vorformuliert wurde. Diese persönliche Anerkennung und verborgene Gefühle der Italienerin sollten den Weißrussen noch größeren Stolz auf ihre Heimat beibringen, obwohl darin auf den ersten Blick kein politischer Hintergrund liegt, sondern es nur um eine intime tragische Liebesgeschichte zwischen einer italienischen Frau und einem sowjetischen Mann geht. Dennoch ist darin eine starke Metapher enthalten, die eine ganz klare politische Aussage hat. Das Opfer des sowjetischen Soldaten, das er der europäischen Frau bringt, ist der Inbegriff des

ideologischen Postulats: „Weißrussland hat Europa gerettet“. Im Wesentlichen ist der Tod Ivans eine symbolische *Selbstkastration*, die er im Namen Julias als großer Anderer begangen hat. Das bedeutet, dass er sich selbst der Möglichkeit beraubt hat, sein Familienleben zusammen mit Julia zu verbringen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Tatsache, dass ein religiöses Motiv eine große Rolle im Sujet spielt und seinen Ausdruck vor allem durch die Figur der Frau findet, obwohl das Christentum eigentlich eine strenge patriarchalische Struktur ist. Im Film gibt es einige Momente, die die utopische Bedeutung der allumfassenden Liebe einschließen und die zu dem Gedanken führt, dass das Göttliche in der Gestalt Julias sowie in der Natur vertreten ist. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Julia Ivans Wunden küsst, erst auf dem Bauch und dann auf den Schultern, wodurch sich ihre Lippen beinahe berührt hätten. Die Bilder des Küssens selbst werden nicht gezeigt, an dieser Stelle schwenkt die Kamera plötzlich zu einem Schmetterling, der sich zufällig auf das Haupt von Ivan setzt. Durch dieses Verfahren kann man die Berührungen Julias als den Kuss Gottes interpretieren.<sup>149</sup>

Die symbolische Ordnung ist hier nicht mit der politischen Ideologie und auch nicht mit der Partei verbunden, sondern eher mit der menschlichen Nähe zur Natur. Darauf weist auch die Tatsache hin, dass Julia im Moment des Angriffs durch die Deutschen im letzten Teil des Films, zu Gott betet, und sich dafür in Richtung des im schwarzen Nebel versunkenen Berges in der Ferne wendet. Das ist ein durchaus charakteristisches Verfahren für die weißrussische Filmästhetik, wo immer wieder die weißrussische Natur, vor allem Wälder und Sümpfe auftauchen. Das ist ein typisches Attribut für die Darstellung der Partisanen als „Waldvolk“, als „Kinder des Waldes“ und gibt den weißrussischen Filmen seine Nuancen und Züge von heidnischer Magie.

#### **4.3.2. Das Aufeinandertreffen der zwei großen Anderen (*Zapadnja*, 1966)**

In den Partisanenfilmen, wo der Einfluss des symbolischen Vaters auf ein Minimum reduziert ist, ist die Kollaboration kein offenkundiger und eindeutiger Verrat des Subjekts, denn das symbolische Gesetz des Vaters besitzt nicht mehr die einstige Kraft seines Einflusses, um diese Tat als Verrat erklären zu können. Ganz im Gegenteil macht

die Zusammenarbeit mit dem Feind den Helden zu einem unabhängigen und vollwertigen Subjekt des Imaginären, denn seine doppelte Aktivität fordert von ihm die psychologische und emotionale Flexibilität, wie auch seine Fähigkeit zur blitzschnellen Reflexion und Reaktion auf seine Außen- und Umwelt. Mit anderen Worten spielt er abwechselnd gegensätzliche Rollen. Je nachdem, was ihn umgibt, identifiziert er sich mit der einen oder der anderen Rolle.

Die Thematisierung des Kollaborationismus ist den weißrussischen Filmen aufgrund einer Reihe von historisch-psychologischen Gründen zu eigen und findet sich nicht nur in den Filmen über Partisanen, sondern auch in Filmen über den Kriegsalltag der Soldaten der sowjetischen Armee an der *offiziellen* Frontlinie (unmittelbar auf dem Schlachtfeld, die Media-Nachrichten aus dem für die sowjetischen Bürger geeignet waren). In den Szenen mit den Soldaten ist es allerdings praktisch unmöglich, den Einfluss des symbolischen Vaters komplett auszuschließen, da die Armee ein streng patriarchalisches System ist. Nichtsdestotrotz ist es den weißrussischen Filmemachern gelungen, die einstige symbolische Struktur dieser militärischen Hierarchie zu unterminieren. Dafür führen sie eine zweite symbolische (deutsche) Ordnung ein, die zwar dem früheren, ursprünglichen Vater feindlich gegenübersteht, doch für das Subjekt attraktiv und gewinnbringend erscheinen kann, beziehungsweise, wie im folgendem Beispiel, nicht zerstörerischer und grausamer sein kann als die sowjetische Macht. So entspricht in den Kriegsfilmern die sowjetische Macht oder die kommunistische Ideologie dem *ersten* großen Anderen, dem der eingedrungene *zweite* große Andere gegenübersteht. Dieser zweite ist die deutsche nationalsozialistische Ideologie der Besatzer, die bei den sowjetischen Soldaten und der einheimischen Bevölkerung auf den besetzten Gebieten für die Zusammenarbeit und Kooperation agitiert.

Insbesondere diese Gegenüberstellung der zwei großen Anderen findet man im Sujet des Kurzfilms *Zapadnja* (dt. „Die Falle“), in dem der Hauptheld Klimčenko in die Gefangenschaft der Deutschen gerät und diese versuchen, ihn davon zu überzeugen, zur deutschen Armee überzulaufen und ihr zu Diensten zu stehen. Interessant ist dabei, dass sich diese zweifache, bipolare Struktur der beiden symbolischen Ordnungen als jeweils gegenseitige Spiegelung herausbildet und so ein System der Doppelgänger unter den Subjekten erzeugt. So erscheint in *Zapadnja* als Doppelgänger des Leutnants Klimčenko

der deutsche Soldat Schwarz (der früher als Russe der Černov hieß), ein Moskauer, der unter den Repressalien gelitten hat und daher zu der deutschen Armee übergelaufen ist.

Bemerkenswert ist, dass der erste große Andere – der sowjetische – was die Grausamkeit und die Kälte gegenüber seinem Subjekt angeht, dem zweiten, dem deutsch-nationalsozialistischen, in nichts nachsteht. Weiterhin ist der Zuschauer von Beginn an unwillkürlich im Vertrauen mit Schwarz-Černov, der ganz offensichtlich und aufrichtig versucht, Klimčenko zu retten. Die Argumente Černovs sind jedoch für den Zuschauer nicht wirklich gravierend, und auch der Regisseur versucht nie vollends, den Zuschauer auf die Seite des Verräters zu ziehen. Die Idee des Films besteht offensichtlich darin, die zwei Systeme, das nationalsozialistische und das sowjetische, gegenüberzustellen, um ihre grundlegenden Ähnlichkeiten aufzuzeigen. Vor allem Černov wird im Film die Möglichkeit gegeben, „zu erklären“, warum er bewusst zur deutschen Seite überlief: Er erwähnt, dass jemand aus seinem verwandtschaftlichen Umfeld von den „Erbauern des Sozialismus“ verhaftet wurde, deswegen kann er nicht mit ihnen einvernehmlich leben. Besonders wichtig ist, dass genau nach dieser Aussage von Černov Klimčenkos Fähigkeit zu sprechen wiederkehrte und er ein erstes Mal antwortete, indem er ihm ein Zeichen gibt, dass er von den Repressalien weißt und diesbezüglich mit Černov mitfühlt.

Einige Male wiederholt sich die Situation, dass die Deutschen Klimčenko in einen Zustand versetzten, dass er nicht mal mehr schreien, sondern nur noch seinen Mund zum stummen Schrei öffnen konnte. Wichtig ist der Umstand, dass die Deutschen Klimčenko seine Stimme stehlen, sie zu Agitationszwecken nutzen und in seinem Namen Soldaten dazu aufzurufen, die Waffen niederzulegen, um sich in Gefangenschaft zu begeben. Dieser symbolische Diebstahl entledigt Klimčenko der Möglichkeit, sich weiterhin vor „seinem“ sowjetischen großen Anderen zu rechtfertigen. Er ist faktisch als Subjekt aus der sowjetischen symbolischen Ordnung ausgeschlossen, was seine Kastration bedeutet.

Davor versuchte Černov den deutschen Offizier daran zu erinnern, dass jetzt nicht mehr das Jahr 41 war, und dass es daher nicht mehr so leicht ist wie noch zur Zeit der Okkupation Weißrussland, einen russischen Offizier zur Zusammenarbeit zu bewegen.<sup>150</sup> Das führt den Zuschauer gedanklich an den Anfang des Krieges und erinnert ihn daran, dass zur Zeit der blitzschnellen Übernahme Weißrusslands durch die Deutschen das Überlaufen auf die Seite der Besetzer für einen sowjetischen Soldaten rein objektiv

bedeutend einfacher war, wobei einer der Gründe die Unfähigkeit der stalinistischen symbolischen Ordnung war.

Obwohl es Schwarz-Černov in einigen Momenten gelingt, Klimčenko's Vertrauen zu gewinnen, trotzdem bleibt der sowjetische Leutnant seinem Entschluss treu, nicht mit dem Kollaborateur zusammen zu arbeiten, keinen deutschen Befehlen zu befolgen und nicht die eigenen Kameraden zum Kapitulieren aufzurufen. Wichtig im Sujet ist gerade nicht, wie sich der Protagonist zwischen zwei ziemlich plausiblen Systemen entscheiden soll. Viel wesentlicher ist der Punkt, auf den der Regisseur ebenfalls deutlich hinweist, dass das sowjetische System gegenüber den eigenen Subjekten viel härter, brutaler und blutgieriger sein konnte, als die deutsch-nazistische. Und das auch in dem Fall, wenn das sowjetische Subjekt noch überhaupt keinen Verrat begangen hat und an seiner Gefangenschaft gar nicht Schuld war. Der Titel des Films *Zapadnja* ist eine unmittelbare Kritik am sowjetischen Machtsystem und seines repressiven Apparats. Die Falle (russ. „Zapadnja“) war an alle sowjetischen Bürger gerichtet, die mit der fremden Ideologie beziehungsweise mit der fremden symbolischen ‚Realität‘ in Berührung kamen. Und diese Falle ist im Grunde genommen weder durch die Deutschen, noch durch Černov gestellt worden, sondern durch den sowjetischen NKVD (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten). Dessen Ziel liegt darin, dass das Subjekt für die eigene Umgebung zum Feind wird und durch Ausschluss aus dem System oder durch physische Vernichtung der symbolischen Kastration unterliegt. Die Nationalsozialisten nutzen solche Falle lediglich, um ihren ehemaligen Gefangenen wegzuschicken und um die Prozedur der Hinrichtung zu umgehen. In gewisser Weise entledigen sie sich damit der Schuld am Tod des Subjekts. Jedoch machen sie das nicht, weil sie so pazifistisch sind, sondern steckt darin auch ein sadistisch-voyeuristisches Element. Der Schrecken dieser ganzen Situation liegt in ihrer faktischen Ausweglosigkeit.

Hypothetisch wären drei Varianten des Endes möglich:

1. Klimčenko stimmt der Zusammenarbeit mit dem Feind zu. Das Ergebnis ist offensichtlich.
2. Klimčenko wird von Deutschen erschossen. Nichtsdestotrotz wird seine Stimme von den Deutschen zur Agitation mit dem Laustsprecher genutzt, und Klimčenko

wird in der Heimat zum Verräter ernannt. Als Folge werden seine Angehörigen leiden müssen.

3. Klimčenko kehrt zu den Seinigen zurück und wird arretiert. Es drohen ihm Erschießung oder GULAG.

Der Autor und Regisseur aber schlagen uns eine vierte Variante vor, die sich von den anderen aber nicht unterscheidet und keine etwa optimistischere Aussichten bietet. Kapitän Orlovec tritt anstelle Klimčenkos vor die NKVD-Leute und sendet ihn erneut zum Angriff. Das bedeutet den einzigen Ausweg für Klimčenko, im Kampf zu sterben und dadurch der Verurteilung zu entkommen. Deshalb gerät auch Klimčenko unter dem Einfluss des Todestribs: Es ist sein enttäuschter Versuch, den Repressalien zu entkommen und sich mit der Situation abzufinden, was im lacanschen Verständnis das „Verschwinden des Subjekts“ bedeutet, d. h. die Befreiung aus dem symbolischen Rahmen durch die freiwillige Aufgabe im Tod, dem Verschwinden im Realen. So nimmt das Subjekt dankbar die Entscheidung von Orlovec, erneut in den Angriff zu ziehen, an, aber eben nicht, um im Namen des Vaters zu sterben. Ganz im Gegenteil möchte er vor „seinem“ symbolischen Vater davonlaufen, weg von der gewaltsamen Repression durch die stalinistischen Straforgane, und entscheidet sich lieber für den freiwilligen Tod auf dem Schlachtfeld.

Auf den ersten Blick scheint es, dass die Nationalsozialisten mehr über das sowjetische System wissen als die sowjetischen Soldaten selbst. Die Deutschen schicken Klimčenko zurück zu den „Eigenen“, wissend, dass das sowjetische System selbst ihn vernichten wird als einen durch den Feind Gebrandmarkten. Sie denken, es zu wissen, weil sie von ihrer eigenen Erfahrung ausgehen, denn diese zwei Systeme seien wie Zwillingsschwestern. Möglich, dass diese Idee von Schwarz veranlasst wurde, der eine solche Prozedur aus eigener Erfahrung kennt. Schwarz ist nicht nur der Doppelgänger von Klimčenko, sondern auch seine symbolische, *lebensdurstige*, im psychoanalytischen Sinne genießende Kopie. (Žižek definiert den Subjekt-Doppelgänger als *Analvater*, der sich im Wesentlichen von seinem Haupthelden durch den Zugang zum Genuss, *Jouissance*, auszeichnet.) Schwarz-Černov durchlebte die ähnliche wie Klimčenko Erfahrung der Gefangenschaft und Gewalt, eventuell sogar in beiden Systemen und verfügt über ein gewisses sakrales, erlittenes Wissen, das ihm erlaubt zu genießen, während Klimčenko leiden muss. Schwarz ist ebenfalls eine eigenartige Variante des Dämonen-Verführers,

Woland<sup>151</sup> oder Faust, der über alternatives Wissen verfügt, das dem Subjekt die Augen auf die Geschehnisse und den vorgeschlagenen Ausweg öffnet.

Die Deutschen sind in dem Film *Zapadnja* nicht so blutrünstig dargestellt wie die Landsleute was die Beziehung zu Klimčenko betrifft. Außerdem gibt es in der Geschichte von Bykov eine Episode mit einem einfachen deutschen Soldaten, die im Film keine Erwähnung findet. Als Schwarz befiehlt, Klimčenko seinen Gürtel zu nehmen, um ihn weiter zu demütigen, bevor man ihn loslässt, wird Klimčenko zu der Stellung des deutschen Schützen im Graben geführt, von wo dieser herauskommen und zu den eigenen Leuten kommen soll. Als der Schütze den verwirrten und verzweifelten Klimčenko sieht, der seine rutschende Hose hält, gibt er ihm seinen eigenen Gürtel:

*Es war erniedrigend: hinter ihm, mit ungezügelter Neugier, standen die Deutschen, schnauften, husteten und stampften mit ihren Stiefeln. Alle haben auf ihn geschaut und er hat in völliger Hilflosigkeit seine Fassung verloren. Dann hakte der junge Maschinengewehrschütze, dessen Zelle sie besetzten, die Schnalle seines Gürtels ein, zog ihn von dem langen Mantel aus und reichte ihn Klimčenko. Gequält von der Scham und der Demütigung, konnte der Leutnant ihn gar nicht anschauen, mechanisch zog er die Hose hoch und straffte sie.<sup>152</sup>*

Es gibt in dem Buch noch mehr von diesen ungewöhnlichen Momenten, die dem sowjetischen Leser das menschliches Wesen der Deutschen beweisen, und nicht ihre monsterähnliche Blutrünstigkeit unterstreicht, die für die stalinistische Zeit charakteristisch war. Man sieht das von Müdigkeit nachlässig-neutrale Verhältnis der deutschen Soldaten zum gefangenen sowjetischen Leutnant in einigen Szenen. Nichtsdestotrotz hat der Autor nicht das Ziel, die Deutschen im besseren Licht zu zeigen oder Mitgefühl für sie zu erzwingen, sondern sein Ziel ist, die Entrüstung und den Schmerz beim Anblick der Kälte und Irreversibilität der Bestrafung seitens der „Eigenen“ zu verstärken. Der Film zeigt ein Schema, laut dem das Ziel der nationalsozialistischen Ideologie ist, das Subjekt zu *brechen* und es gegen die ehemalige (kommunistische) Ordnung zu drehen und einzusetzen, was der Dialog Klimčenko mit Schwarz belegen kann. Das sowjetische System versucht nicht einmal, das unzuverlässige Subjekt wieder zu überzeugen, sondern will es gleich *vernichten*, direkt oder indirekt. Hier arbeitet wieder die Magie der Berührung, die es ebenfalls im Film *Čerez kladbišče* gibt: Nach dem

Kontakt mit dem fremden großen Anderen ist das Subjekt „verzaubert“ und verdammt zur Hinrichtung durch den symbolischen Vater, dem es diente.

Es gibt noch ein Bindeglied, das viele weißrussische Filme eint. Das Subjekt versteht und akzeptiert die Verantwortlichkeit vor seinem „eigenen“ großen Anderen für sein Entgegenstellen gegen Ihn, seinen Ungehorsam, seinen Unwillen und die Nichtanerkennung seiner symbolischen Kastration. In *Zapadnja* wird die Verantwortung, Klimčenko vor der symbolischen Kastration des großen Anderen gerettet zu haben, von Kommandeur Orlovec übernommen. Tatsächlich rettet er Klimčenko, indem er ihm der Gefahr des Todes durch Kampf aussetzt anstatt der Todesgefahr durch Arrest.

*- Oh, also! - Petuchov drehte sich abrupt zu ihm um. - Bedeckst du? Wen bedeckst du? Du bist dafür verantwortlich! ..*

*- Nun, ich antworte! - über die Schulter warf es Orlovec. Es war sichtbar: Er hielt sich kaum zurück. Zu anderen Zeiten hätte er für keine Einmischung in die Sache der Kompanie ertragen. Doch jetzt handelte es sich um das besondere Vorkommnis in der Kompanie und er fühlte sich in vielem befangen.<sup>153</sup>*

Ein ähnlicher Gedanke über die Verantwortung hat der Protagonist Loznjak aus dem Film *Tret'ja raketa* nach dem begangenen Mord seines Feiglings und Waffenbruders geäußert. Der Doppelagent Sazon Ivanovič aus *Čerez kladbišče* nahm die Ausweglosigkeit seiner Situation und die Unvermeidbarkeit einer Todesstrafe nüchtern hin, sowohl von der einen (sowjetische System), als auch von der anderen Seite (die Deutschen). Das beweist, dass sich der weißrussische Held seiner Situation zwischen den zwei politischen Bestrafungssystemen, „zwischen zwei Feuern“, die ihm gleich rachsüchtig erschienen, durchaus bewusst ist.

Obgleich das Subjekt aus den beiden symbolischen Ordnungen, die ihm jetzt beide gleich feindselig gegenüberstehen, ausgeschlossen wurde, trennt der Regisseur des *Zapadnja* das angenommene Gute und das Böse im Film ganz klar mittels visueller Verfahren, die ihm die Filmkunst bietet. Die Differenzierung in „Gute“ und „Schlechte“ ist sehr eindeutig und wird mithilfe des Spiels von Farben und Räumlichkeiten umgesetzt.

So ist der Bunker der Nationalsozialisten einem Verlies oder der Hölle ähnlich, in der schwarze Menschen wohnen, im buchstäblichen (in schwarzen Uniformen) und

übertragenen Sinn: Schwarz ist schließlich Černov, gekleidet in der schwarzen deutschen Uniform, und er wohnt in einer kleinen dunklen Hütte, wohin kaum ein Strahl Tageslicht eindringt. Die Welt des „fremden“ großen Anderen ist immer dunkel, verschlossen und räumlich sehr begrenzt, egal ob es der Wohnbunker von Černov ist, der Schutzengraben, in den Klimčenko fiel, oder die Ladefläche vom Lastwagen, auf der er von den Deutschen vor seiner Befreiung transportiert wurde. In räumlicher Hinsicht sind die Subjekte des deutschen großen Anderen eingesperrt, sie können sich nirgendwohin bewegen. Außerdem gibt es in der Komposition der deutschen ‚*Realität*‘ keine Landschaften oder andere Naturphänomene, die eine äußerst bedeutende Rolle in der weißrussischen Kinoästhetik haben. Mithilfe dieses Verfahrens der farblichen und kompositorischen Indikation markiert der Regisseur die Deutschen als Böse. Er verweist auf ihre Isoliertheit, Verschlossenheit und räumliche Begrenztheit, die Perspektivlosigkeit der Entwicklung und als Folge, die Verdammnis und der Untergang der nationalsozialistischen symbolischen ‚*Realität*‘. (Abb. 66, 67, 68)

Die Seite der sowjetischen ‚*Realität*‘ ist dagegen hell und weit. Die sowjetischen Soldaten befinden sich direkt auf der Erde, eingewickelt in helle Schaffellmäntel. Sie sind von unendlich weiten schneebedeckten Ebenen und jungen Nadelwäldern umgeben. Sie befinden sich nicht nur auf der hellen Seite, sie werden direkt vom Leben begleitet. Auch nur sie werden im Film in unmittelbarer Bewegung dargestellt, beispielsweise beim Laufen zu Beginn des Angriffs. Die Deutschen haben sich im Film nur ein einziges Mal bewegt, und zwar mit dem Auto. (Abb. 69, 70, 71, 72)

Die eindeutige farbliche Aufteilung in ein binäres System der symbolischen Ordnungen, wo eines unzweifelhaft als positiv vorgestellt wird und kann als ideologisch prosowjetischer Subtext angesehen werden. Andererseits kann es als durchdachte Wahl des Subjekts (des Helden Klimčenko) auf der Ebene des Imaginären interpretiert werden: Er war schon auf halben Weg von den Deutschen zu den „Eigenen“, als er zweifelte und schon umkehren wollte, am Ende aber doch die Seite gewählt hat, die er subjektiv für die richtige erachtete. Seine Rückkehr zu den Genossen ist klar dem Lebenstrieb und der lebendigen, wenn auch nur minimalen Hoffnung auf einen guten Ausgang zuzuschreiben:

*- Wahrlich, das wäre schrecklich, absurd – sich selbst zu töten, wenn man sogar von Deutschen nicht getötet wurde!*<sup>154</sup>

Die Möglichkeit einer solchen Interpretation der Finale mit der Erkenntnis des früher erwähnten fiktiven Todestriebes von Klimčenko (sein vergeblicher Versuch, sich mit dem PPSch-Maschinengewehr zu erschießen, auf Vergebung hoffend) verstärkt auch die Bedeutung des sowjetischen großen Anderen im Leben des Subjekts, während gleichzeitig die Autorität ernsthaft untergraben wird.

#### **4.3.3. Die Abwesenheit des großen Anderen (Čerez kladbišče, 1964, Vostočnyj koridor, 1966)**

Im letzten und sehr provokativen Teil der Analyse der weißrussischen Kriegsfilme werden Filme betrachtet, in denen die symbolische Ordnung praktisch gar nicht explizit wird: Die Existenz des großen Anderen wird entweder ignoriert (wie im Fall von *Čerez kladbišče*) oder ist nur impliziert und hat keinen Platz in der diegetischen Welt des Films.

Bei konzentrierter Betrachtung wird offensichtlich, dass die Ideologie in diesen Filmen fehlt. Genauer ausgedrückt ist jede beliebige Erscheinung der Ideologie sofort zweifelhaft und wird unterhöhlt. Dieses Phänomen der Abwesenheit des Symbolischen ist insofern interessant, weil so eine Konstruktion, Reproduktion und Wahrnehmung der (filmischen) Realität der Theorie Lacans zufolge gar nicht möglich sein kann. Gemäß der lacanschen Psychoanalyse müssen für eine natürliche und adäquate Funktion eines jeden Sujets alle drei strukturellen Dimensionen, die die menschliche Psyche formen, vertreten sein: das Symbolische, Imaginäre und Reale.

Die genannten Filme widersprechen eigentlich dieser These von Lacan und demonstrieren ein System, das auch gut ohne die Teilnahme des großen Anderen funktionieren kann. Es entsteht eine sehr spezifische Wirklichkeit, die sich in Teilen nicht mehr an den allgemeinen *Gesetzten des Vaters* orientiert, sondern an einem sehr spontanen System von Bildern, Gestalten und Assoziationen, die ihre spezielle Bedeutung im Kontext des konkreten Films erfahren.

Was passiert mit einer Struktur, in der es keine symbolische Ordnung mehr gibt?

Sowohl im ersten als auch im zweiten Film findet ein religiöses Thema – das Thema Gottes als großer Anderer – Erwähnung. Doch in beiden Fällen steht das Verhältnis zu

Gott nicht für das Vertrauen auf seine Hilfe oder für den Appell an seine Barmherzigkeit. Im Gegenteil erscheint er wie ein hilfloses und sinnloses Wesen. Im Ergebnis, wenn der Gott nicht als unnütz abgelehnt wird, dann wird er objektiviert - also wird als Objekt dargestellt, zu dem der Protagonist (das Subjekt) ein Gefühl des Mitleids entwickelt oder ihn sogar völlig ignoriert.

Im Film *Vostočnyj koridor* gibt es eine Szene, in der die Anwesenheit Gottes eindeutig angezeigt wird. Es ist die Szene, in der ein sehr junges Mädchen in eine Kirche gelockt wird, die in einen Getreidespeicher umgewandelt wurde, und dort vergewaltigt wird. Es sieht so aus, als ob Gott die Szene mit stillschweigendem Einverständnis beobachtet. Wie ein stummer, unfähiger und *kastrierter* Zeuge lässt er diese empörende Gräueltat mit Straflosigkeit geschehen und in ihrer ganzen Ungerechtigkeit stehen. Auch die „Guten“, die sowjetischen Untergrundkämpfer, schützen ein unschuldiges und unbeteiligtes Kind nicht vor perverser, männlicher Lüsterheit. Sie zwingen ein Mädchen sogar zu Verabredungen mit dem Täter, um ihn zu überführen und gefangen zu nehmen. Diese Szene zeigt dem Zuschauer, dass es keine „Gute Seite“ gibt, auf die sich der Zuschauer stellen könnte.

Der Regisseur zeigt die totale Unfähigkeit des einzigen im Partisanenfilm anwesenden großen Anderen, Gottes. Der Gott aus *Vostočnyj koridor* ist *kastriert*, er ist tot im symbolischen Sinn. Dennoch gibt es ein Subjekt, das in der symbolischen Ordnung die Position *über* Gott einnimmt. Zu solchem Subjekt wird das kleine, gerade vergewaltigte Mädchen. Sie übernimmt die Funktion des Trösters gegenüber dem gestürzten Gott, als sie noch geschockt von den Geschehnissen vor dem im Getreide versunkenen Kreuzifix steht und mit kindlicher Hingabe das Korn in die ausgestreckte Hand des gekreuzigten Christi rieseln lässt, als gäbe sie ihm das Almosen. (Abb. 73, 74, 75)

Eine ähnliche Offenbarung des Unvermögens des christlichen Gottes gibt es im Film *Čerez kladbišče* von Regisseur Viktor Turov. In der Episode, in der die Helden Sprengstoff in die Kirchengruft herstellen, prallen zwei symbolische Ordnungen aufeinander: die christliche und die heidnische. Der christliche große Andere findet seinen Ausdruck im Bild von Felix, dem „glückseligen“ Sohn von Vassilij Egorovič, einem Sprengstoffattentäter aus dem Untergrund. Als Felix seine humanistischen Einwände in einer mildtätigen Art vorträgt, zeigt der Regisseur hinter seinem Rücken Bilder von

Christus und orthodoxen Heiligen in Form der alten Fresken an den Kirchenmauern.  
(Abb. 76, 77, 78, 79, 80)

Wie auch in vielen weißrussischen Filmen, die in ihrem Sujet das System der Doppelung aufweisen, ist Felix ein Doppelgänger des Haupthelden Michas', der im Gegensatz zu Felix für die Welt der Magie und den traditionellen weißrussischen heidnischen Glauben steht. In der Kirche sieht man Michas inmitten von Feuer und Nebel stehen. Kompositionell befindet er sich unter Felix, da er im kirchlichen Kellergewölbe steht, neben dem Ofen, in dem die Sprengstoffe geschmolzen werden. Das Kirchengewölbe ist mit Feuer und Qualm angefüllt, was ein offensichtlicher Verweis auf Bilder der Unterwelt ist: Michas' hat Zugang zum Jenseits, das in der christlichen Anschauung gleichbedeutend mit dem Bösen ist. Für die Partisanen existieren diese Grenzen zwischen Gut und Böse nicht. Sie verfolgen ihre konkreten Ziele und nutzen jedes Mittel, um sie zu erreichen. Michas' kennt keine Barmherzigkeit und kein Mitgefühl mit den deutschen Soldaten. Auf seiner Seite weiß er die Magie und die heidnische Weisheit, die ihn vor dem Tod bewahren, während Felix ein zufälliges und unschuldiges Opfer der Deutschen wird, die er bedauerte.

Ein solcher Dualismus wie der folgende Tod von Felix kann mit Folgendem interpretiert werden: Aus Sicht der volkstümlichen Weisheit und des ursprünglichen Verständnisses der Natur der Dinge ist der Partisanenkrieg gegen die Nationalsozialisten nicht die geeignete Zeit für christliche Barmherzigkeit und allseitige Vergebung. Das Christentum mit seiner streng patriarchalischen Struktur ist eine der Formen der Verkörperung der symbolischen Ordnung, in der Gott die Rolle des großen Anderen innehat. Der Regisseur verdrängt ihn aber mithilfe des Imaginären und der Magie und unterminiert dadurch die Autorität Gottes. Das Christentum hält der Kritik seitens des heidnischen volkstümlichen Glaubens nicht stand. Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass der christliche Glaube den Menschen passiv macht, zur Demut aufruft und den Frieden und das Paradies erst nach dem Tod des Subjektes verspricht. Das Christentum ist in einer Welt, die von der erbarmungslosen und traumatisierenden Macht des Realen beherrscht wird, nutzlos und überflüssig.

Auf der einen Seite verstärkt die Figur von Felix die Hoffnung, dass Gott, wenn er denn so barmherzig wie Felix ist, den Menschen (Michas' und allen Partisanen) all ihre Morde, Sabotagen und die Unfrömmigkeit nach ihrem Tod vergibt. Auf der anderen Seite zeigt

die Religion ihr Unvermögen und ihre Unanwendbarkeit in der realen Welt, wo die Menschen trotz seinen großen Lebenshunger umorientiert werden, sich an einem Leben nach dem Tod (die Welt der Toten) zu konzentrieren. Der volkstümliche Glaube und seine Moral dulden im Gegensatz dazu den Totschlag und erlauben den Kontakt mit der „dunklen Seite“, der „Welt des Bösen“, also mit den Nationalsozialisten. Dies begünstigt die Partisanen (in erster Linie Eva und Sazon Ivanovič) durch magische Vorteile im Kampf gegen das Böse in der Welt der Lebenden. Das heißt, dass der heidnische Glaube dem Subjekt einige Vorteile verspricht, den es nutzen kann, um für sein Glück auf der Welt zu kämpfen: Hier und jetzt, und nicht wie im Christentum, nach dem Tod *in der Welt der Toten*. Die Magie hilft ganz praktisch bei den Bestrebungen zu Frieden und Harmonie, die jedem Menschen im Leben standartmäßig erreichbar sein sollte. Dennoch ist dieser volkstümliche Glaube weniger mit der symbolischen Ordnung verbunden als vergleichsweise die traditionelle Religion.

Der ursprüngliche Glaube und die volkstümlichen (heidnischen, primitiven, instinktiv-tierischen) Methoden des Kampfes unterliegen mehr der Ordnung des Imaginären und entsprechen eher der Selbstidentifikation durch die Gesetze der Natur. Außerdem impliziert das Heidentum nicht diese strenge Ordnung und starre Hierarchie, wie sie dem Christentum eigen ist.

*Vostočnyj koridor* ist bekannt für seine düstere Szene mit dem betenden jüdischen Mädchen während der Massenmorde an den Juden durch die Deutschen. Diese Episode unterscheidet sich durch den Symbolismus und die Allegorie, in der die frei fliegende Kamera zeigt, wie die Menschen versuchen, sich gegen große Wasserfluten zu stemmen. In dieser höllischen, sprudelnden Grube unter dem Rauschen des Wassers und dem anhaltenden Gesang der Rabbiner sind die Mütter, ihre Kinder an den Händen haltend; die Menschen, die versuchen, auf allen Vieren die Fluten zu überwinden; im Gebet versunken und sich ständig wie in Trance befindliche und sich wieder und wieder verneigende Priester. Inmitten dieses Chaos und der Vorahnung des Todes erscheint plötzlich aus der Menge der Rabbiner ein nacktes blondes Mädchen, erhebt ihre Hände gen Himmel und wendet sich auf Hebräisch an Gott. Sie bittet Gott, „seine Söhne und Töchter“ nicht zu verlassen, ruft ihn an, herbeizukommen und die Feinde des jüdischen Volkes zu verdammen. (Abb. 81, 82, 83)

Die nackte Frau, die aus der Menge der Männer, die einem Kult dienen, kommt, ist eine Art Gesandte an Gott, eine Mediatorin und Vertraute, die als Stimme der Menschheit um Errettung bittet. Die Vereinigung der Elemente Feuer, Wasser und Luft (durch die fliegende Kamera), auf deren Hintergrund die Figur der vollkommen nackten Frauen-Gesandten, die sich ihrer demonstrierten sexuellen Anziehungskraft nicht schämt, den Rabbinern erscheint, trägt Züge von Okkultismus und Merkmale von rituellen Bräuchen, die an Opferbringungen an den großen Anderen erinnern. Ihr Appell an Gott aber bleibt unbeantwortet. In Off erklingen die Gewehrschüsse.

Derart also entmachten beide Filme, *Vostočnyj koridor* und *Čerez kladbišče*, den Kult des einzig möglichen symbolischen Vaters, des christlichen Gottes, der den Partisanen in Weißrussland, die abgetrennt von der zentralen Regierung Moskaus und dem „Festland“ sind, zur Seite hätte stehen können.

Die semantische Doppelung im Film ist nicht nur für die Protagonisten charakteristisch, sondern auch in der Bedeutung der sakralen Orte, die in der traditionellen Kultur eigentlich unantastbar sind, gibt es wesentliche Veränderungen. Die Kirche im Film stellt nicht weiter einen Ort der Barmherzigkeit und Absolution der Sünden dar. Im kirchlichen Kellergewölbe demontiert der Held die Bomben und produziert Sprengstoffe für neue Sabotagen. Offener Hass, Rache und Massenmord sind Themen, die offen ausgesprochen werden, vor dem Auge Gottes, der in Form von Ikonen und Fresken an der Kirchenwand das Geschehene beobachtet. Der Friedhof ist ebenfalls kein Ort der ewigen Ruhe für die Verstorbenen mehr. Vassilij Egorovič benutzt die Grabhügel als Lagerort, um dort die nicht explodierten Bomben zu verstecken. In diesem Fall wird nicht allein das Recht der Verstorbenen auf ihre Ruhe ignoriert, ganz umgekehrt, es ist darüber hinaus eine magische Bitte an das Jenseits, zu helfen, die Waffen vor dem Feind zu verstecken. Im Film wird nicht nur einmal daran erinnert, dass die Deutschen prinzipiell keine Kirchen und Friedhöfe einnehmen. Es sind magische Orte, und die Deutschen haben diese magischen Räume nicht „angerührt“ und belassen sich als nicht „initiiert“, nicht verzaubert. Ihre Kasernen und Offizierskasinos liegen hinter den Friedhöfen und grenzen lediglich an sie. Das bringt sie mit den Dämonen zusammen, die von Zeit zu Zeit ihre dunkle Seite verlassen, um zu den Menschen zu gelangen, um ihnen zu schaden. Diese Dämonen können von den Menschen nur mithilfe der Magie bewältigt werden.

*Čerez kladbišče* zerstört das ursprüngliche Wertesystem der offiziellen, christlichen symbolischen Ordnung. Dabei kann man nicht behaupten, dass es durch eine andere Ordnung ersetzt wird, beispielsweise eine heidnische, da die Magie und der heidnische Glaube keinen analogen bzw. alternativen großen Anderen anbieten. Darüber hinaus findet auch der politisch-ideologische große Andere in keiner Weise Ausdruck. Seine Anwesenheit wird durch die Subjekte in jeglicher Hinsicht ignoriert oder geleugnet. Die Ablehnung der offiziellen Ideologie und des großen Anderen manifestieren sich so zum Beispiel im unverblühten Dialog zwischen Michas' und Sazon Ivanovič:

*Michas': Es ist nicht unser Kopfzerbrechen, Bürger. Nicht unsere Sache.*

*Sazon Ivanovič: Und das ist unsere Sache?! Und das soll unsere Sache sein, zu kämpfen, wo wir doch hier alleine zurückgelassen werden? Und unsere Armee zieht ab mit allen Panzern und Kanonen, die wir von unserem Geld und unseren Krediten erworben haben. Und ich? Eine meine Hand und der Rücken schon seit dem letzten Krieg immer noch nicht ganz normal funktionieren! Und du, du schweigst?*<sup>155</sup>

Die These, dass der sowjetische große Andere abwesend ist, und der deutsch-nationalistische als Element des traumatischen Realen dargestellt und von den Subjekten verzweifelt abgelehnt wird, wird durch eine bedeutende Episode über die Massenmedien verstärkt. In der Kirche, während des Herstellens des Sprengstoffs (als der Held im buchstäblichen Sinn die symbolischen „Phallen“ (die Bomben) zerstört, um aus denen seine individuellen Waffen wieder zu bauen), befragt Vassilij Egorovič Michas' über die tatsächliche Situation an der Front und will wissen, ob die Partisanen „Moskau hören“.<sup>156</sup> Vassilij Egorovič bittet ihn, offen und ehrlich zu sprechen, also den ideologischen Subtext und Agitation des großen Anderen wegzulassen. Michas' erzählt ihm, dass nur der Kommandeur „Moskau hört“ und für alle anderen Partisanen „leichte Musik“ einschaltet, um die Kämpfer nicht missmutig zu stimmen. Daraus wird deutlich, dass die Partisanen keine objektiven Informationen haben, aber durchaus spüren, dass die Lage katastrophal ist. Ausgehend von der eigenen Lage und durch die Gespräche mit den Gefangenen können sie selbst vorstellen, wie die Situation wirklich ist. Sie erfahren dies also nicht über die Informationskanäle des großen Anderen. Die nationalsozialistischen Zeitungen und weitere deutsche Kanäle der Informationsverbreitung des *fremden* großen Anderen sind frei zugänglich. Man muss nur an das starke Interesse Evas an der deutschen Kultur

erinnern, und auch an die deutsche Zeitung, die Michas' im Haus des Mechanikers anschaut. Während der Moskauer große Andere seine Relevanz für Untergrundkämpfer verliert, verbindet sich die neue nationalsozialistische Ideologie im Bewusstsein der Weißrussen eng mit dem Realen. So, im Versuch, sprachliche Elemente der symbolischen Ordnung der deutschen Macht zu benutzen, fand das deutsche Wort „schrecklich“ aktiv Eingang in die Sprache der Partisanen, um besonders traumatische Ereignisse und auch den gesamten Albtraum des Krieges aus der Ordnung des Realen zu charakterisieren.

Der symbolische Vater (Stalin, die kommunistische Partei) ist nicht in der Lage, das Subjekt vor dem traumatischen Einfluss des Realen zu schützen. Im Film von Turov fehlt der große Andere komplett – Er ist aus dem besetzten Weißrussland geflohen, weil das Reale stärker war, als Er vermutete. Hierüber hat sich eigentlich Sazon Ivanovič beklagt, als er sagte, dass man sie zurückgelassen hat, wie dem Feind zum Fraß vorgeworfen.<sup>157</sup> In diesem Fall hat das Imaginäre die diegetische Wirklichkeit in eine magische, postapokalyptische Welt verwandelt.

Wenn man die Okkupation Weißrusslands als Krieg zwischen zwei symbolischen Ordnungen – zwei großen Anderen: dem sowjetischen und dem nazideutschen – betrachtet, muss man die Szene mit der Beerdigung ins Gedächtnis rufen, in der Sofja Kazimirovna aus dem Gestapo-Büro rauskommt und, zusammen mit Sazon Ivanovič über die Straße gehend, in eine deutsche Begräbnisprozession gerät.<sup>158</sup> Sie sind umgeben von lauter eindeutigen Anzeichen der Herrschaft der neuen Ordnung: Flaggen mit Hakenkreuzen, Hitlerporträts, deutschen Automobilen, bewaffneten Soldaten, die sich gegenseitig mit „Heil!“ begrüßen, Trommelwirbeln, deutschen Reden, den Aufschriften „Arbeit macht frei“ auf Gebäuden. Die Helden gehen bis zur Kreuzung und mischen sich zwängend in die Menschenmenge, die von dort den nationalistischen Trauerzug gezwungenermaßen beobachten muss. Beerdigung der deutschen Soldaten ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die Elemente der symbolischen Ordnung für einen anderen Zweck genutzt werden können, wie auch im Fall des Friedhofs, der Kirche usw. Das deutsche Begräbnis-Ritual ist für Zivilisten nur der Anlass, um sich offen und frei unter der „Freunden“ unterhalten zu können, wobei gerade die Verherrlichung der Partisanen, die die gerade in Sargen getragenen deutschen Soldaten ermordet haben, stattfindet. Die Menschen in der Menge unterhalten sich über die Gefallenen, doch in dem mitfühlenden Gespräch geht es eher nicht um die toten deutschen Soldaten, die hier beerdigt werden,

sondern darum, wie sie von „Partisanen reingelegt“ wurden. Die Kamera bewegt sich sehr schnell durch die Menge, sodass nicht ganz klar wird, wer genau was sagt. Alle Stimmen fließen zu einer Geschichte zusammen, die von der Explosion in einem großen Partisanen-Lagerhaus in der Kirche, hinter dem Friedhofshügel, das von den Deutschen entdeckt wurde, berichtet. Trotzdem es sich hier um das Begräbnis der Deutschen handelt, hindert es die Leute nicht daran, über den Tod des Mechanikers und seines Sohnes zu sprechen und offen ihr Mitgefühl mit ihnen zu bekunden. Die neue symbolische Ordnung ist gegenstandslos, was auch in der folgenden Szene offenkundig wird: Das Volk, das umgeben ist von faschistischen Symbolen, diskutiert nicht das, was es sieht oder was ihm aufgezwungen ist. Sie reflektieren die Geschehnisse ganz anders und drücken eine komplett gegensätzliche Position aus. Dies tun sie mittels der Sprache, offen und laut, ohne Furcht, sich gegenseitig zu verraten, oder Partisanengeheimnisse preis zu geben. Somit mithilfe der Sprache, die dem Symbolischen eigentlich als Instrument dient, kann die Macht des großen Anderen in diesem Fall nicht legitimiert werden und wird sogar im Gegensatz unterminiert. Die Polyphonie der *aus dem Off* erklingenden Stimmen entspricht nach Žižek dem Begriff des Über-Ichs oder der symbolischen Ordnung. Insofern erhebt der Regisseur das Volk auf die Ebene des großen Anderen, während die offiziell gültige nationalsozialistische Ideologie gleichzeitig unterwandert oder sogar völlig ignoriert wird. Die Menschen in der Menge bewahren die Freiheit ihrer Gedanken, und diese Freiheit zeigt sich nicht allein in der Solidarität zur sowjetischen Macht, sondern gleichermaßen in der Kritik an ihr, wie in der Rede von Sazon Ivanovič über den Krieg.<sup>159</sup>

Beachtenswert ist an dem Film, dass Michas' als Repräsentant der jungen Generation der Kommunisten eher keine Affinität zur Šestidesjatniki (Tauwetter-Intelligenzia aus der Generation der 60er) aufweist. Es ist eher der Alte Sazon Ivanovič, der noch für das alte zaristische Regime und den Ersten Weltkrieg steht, sowie auch die pragmatische Eva, die in erster Linie an ihrem individuellen Glück interessiert ist. Das entspricht so überhaupt nicht dem traditionellen Konflikt der Generationen, wie er sonst seinen Ausdruck in der Mehrheit der Tauwetterfilme findet, wenn die Väter ideologische und zielstrebige Patrioten sind und ihre Kinder, gemäß der Definition von Lev Anninskij, nur „stillschweigende und gleichgültige Rationalisten“ sind.<sup>160</sup>

Wenn man über den Film von Turov *Čerez kladbišče* spricht, kann man davon ausgehen, dass die Subjekte sowohl den deutschen als auch den sowjetischen großen Anderen ignorieren, wobei der sowjetische große Andere vor allem wegen der falschen und unzureichenden Informationen im Radio ignoriert wird. Im Fall des Films *Vostočnyj koridor* ist für den großen Anderen ganz einfach kein Platz mehr. Die Subjekte sind erschöpfend mit ihren zwischenmenschlichen Problemen beschäftigt, die zwar objektiv betrachtet auch mit dem Schicksal des Staates verbunden sind. Doch für jeden Einzelnen sind seine eigenen Angelegenheiten von primärer Bedeutung: In der ersten Linie die Frage, ob man einander noch vertrauen kann oder nicht. Zu Beginn des Films *Vostočnyj koridor*, während noch die Eingangstitel laufen, erscheint im Hintergrund die Stimme des großen Anderen, der eine Erklärung zur aktuellen Situation abgibt, mit der er beide Seiten des Konfliktes, die deutsche wie auch die der Partisanen, charakterisiert:

*Der Feind nutzt für seinen Partisanenkampf Fanatiker mit kommunistischer Ausbildung, die vor keiner Gewalttat zurückschrecken. Hier stellt sich mehr als anderswo die Frage über Leben und Tod. Dieser Kampf hat nichts gemeinsam mit der Ritterlichkeit des Kampfes eines Soldaten oder den Vorgaben der Genfer Konvention. Aus diesem Grund sind die Truppen autorisiert und verpflichtet, beliebige Mittel einzusetzen, auch gegen Frauen und Kinder. Feldmarschall Keitel.<sup>161</sup>*

Der Sinn solcher Zitate des großen Anderen (der ist auf keinen Fall der Feldmarschall Keitel selbst ist), die der Regisseur dem nationalsozialistischen Kriegsverbrecher Keitel in den Mund legt, besteht darin, zu zeigen, dass beide Seiten sich davon losgesagt haben, den Regeln der Kriegsführung oder den Gesetzen der Ehre und Moral zu folgen, und so den Weg in den Teufelskreis aus Gewalt und Gesetzlosigkeit ebnen. Eine moralische Orientierung (Soldatenehre) sowie Gesetzestreue (die Genfer Konvention), auf denen sich die symbolische Ordnung gründet, werden von den Subjekten beider Seiten abgelehnt und haben für sie ihre Bedeutung verloren.

Als Gegenpart zu Feldmarschall Keitel gibt es im Film den sowjetischen Radiosprecher Jurij Levitan, dessen Stimme die Ereignisse in einigen Szenen des Films zu resümieren scheint. Levitan liest kurze Nachrichten von der Front aus den sogenannten „Frontberichten“ und bezeugt mit ihnen die Existenz einer Kontrolle über das Schicksal der Subjekte *seitens ihres eigenen* symbolischen Vaters: Stalin. Im Gegensatz dazu steht

die deutsch-nazistische, *feindliche* der Figur von Keitel. Die Neuigkeiten, die Levitan berichtet, hören sich jedoch etwa abstrahiert an und haben nur eine periphere, indirekte Beziehung zu den individuellen Tragödien der Filmfiguren, als beträfen diese Neuigkeiten nicht sie, sondern andere Teilnehmer des Krieges. Außerdem sind alle Helden dem Sujet entsprechend in der einen oder anderen Weise mit der deutschen Macht verbunden. Lena lebt mit einem deutschen Offizier wegen der Sicherheit Ihres Kindes, Ljuda und Egor bemalen und formen Skulpturen für die Okkupanten, die übrigen Filmfiguren sind Doppelagenten oder Polizisten. Das bedeutet, dass die beginnende Befreiung Weißrusslands durch die sowjetische Armee für ausnahmslos alle Protagonisten durchaus folgenreich sein wird. Zu dieser Zeit gibt es immer noch keine einheitliche Gruppe von Untergrundkämpfer, sondern alle werden als Kollaborateure betrachtet: jeder misstraut jedem und man beschuldigt einander.

So haben also die Partisanenfilme in der Regel ein Sujet, das die Isolation und die Abgetrenntheit vom großen Anderen thematisiert. Gerade durch die signifikante Abwesenheit der Ideologie unterscheiden sie sich von den „russischen“ Filmen, wie beispielsweise *Na dorogah vojny* (1958) oder *Bessmertnyj garnizon* (1957), in denen die Ideologie vorherrschend ist und das Sujet auf Ideologie basiert. Allerdings muss man bedenken, dass es sich um sehr frühe Filme der Tauwetterperiode handelt. *Bessmertnyj garnizon* hat ein ganz klares Isolations-Sujet und erzählt von den Ereignissen zu Beginn des Krieges in Weißrussland (im Besonderen von der Verteidigung der Brester Festung gegen die Deutschen). In der Ästhetik folgt der Film ganz klar dem stalinistischen Sozrealismus, selbstverständlich ohne Stalin als Wahrzeichen. Die Geschichte, die im Film geschaffen wird, ist mythologisiert, ihre Helden sind stalinistische Schablonen. Die ganze ideologische Idee des Films ist mit einem Lied aus der Zeit des Bürgerkriegs ausgedrückt, welches die erschöpften Widerstandskämpfer und ihre Angehörigen singen: *Tapfer sind wir in den Kampf gezogen // für die sowjetische Macht // und wir sterben gemeinsam // im Kampf für die gerechte Sache*. Es gibt vielleicht einen einzigen sehr berührenden Moment im Sujet, der nicht direkt etwas mit dem Schicksal der Heimat zu tun hat und der vom tiefen persönlichen Gefühl der Helden erzählt, als die ausgezehrte und kranke Heldin, die von Valentina Serova gespielt wurde, sich erinnert, wie ihr Mann sie aus dem Geburtshaus abholte.<sup>162</sup>

Geht man weg von der stalinistischen Filmtradition, in der das Sujet durch die Ideologie und das Pflichtgefühl gesteuert wird, so beginnt der sowjetische Tauwetterfilm mehr Modelle zu schaffen, bei denen die Handlung des Subjekts stärker von seinem libidinösen Interesse am Objekt *a* motiviert wird. Wie im weißrussischen Partisanenfilm zu sehen ist, ist das Objekt *a* für den Haupthelden nicht immer ein weibliches Objekt. Selbst eine attraktive und sexuell anziehende Schauspielerin kann nicht unbedingt als Objekt *a* des sowjetischen Protagonisten (und auch nicht des Zuschauers) dargestellt werden. Doch zugleich wird sie ausdrücklich zum Objekt des Begehrens des feindlichen männlichen Subjekts – des Polizisten oder des deutschen Soldaten. Wenn man über die Sexualität spricht, dann muss man anmerken, dass hübsche Frauenkörper in den weißrussischen Filmen eine sehr wichtige Bedeutung haben. Nichtsdestotrotz sind die positiven sowjetischen Subjekte in *Čerez kladbišče* sowie auch in *Vostočnyj koridor* (insoweit der Zuschauer diese Filmfiguren als positive definieren kann) *asexuell*. Dabei gibt es an ihrer Seite immer eine Frau, die sie liebt und bewahrt und dadurch ihr eigenes sexuelles Interesse offenbart. Mit anderen Worten, die Kausalität des Films gründet sich nicht unbedingt auf das männliche Begehren zu einem Objekt weiblichen Geschlechts, sondern auch umgekehrt auf die Subjektivierung der Frau bei der Wahl des Objekts ihres eigenen Begehrens (und manchmal auch dessen symbolischen Kastration). Wie auch immer richtet sich das Sujet nach der Ordnung des Imaginären mit einer allmählichen Verdrängung des großen Anderen, da es jetzt die Frau ist, die ihrerseits ihr Objekt *a* wählt. In *Čerez kladbišče* wurde Michas' also von dem Mädchen Klava ausgewählt, zugleich hatte ihn auch Eva wesentlich unterstützt. *Vostočnyj koridor* zeigt den herablassenden Einfluss der Untergrundkämpferin Ljuda auf ihren Mann Egor, der ständig mit den Besatzern in Konflikt gerät. Daher kann man nicht behaupten, dass die Männer kastriert sind, und das ist aus zwei Gründen so:

1. Die Frau entfaltet neben dem auf den ersten Blick gleichgültig scheinenden und uninteressierten Mann ihre Sexualität und befreit sich mental.
2. Der Mann demonstriert seine Sexualität nicht offen, weil darin keine symbolische Notwendigkeit liegt – er muss seine sexuelle Potenz vor dem großen Anderen nicht beweisen, denn der große Andere ist unter dargestellten Umständen nicht anwesend. So kann der weißrussische Mann von niemandem kastriert werden, außer durch die Frau selbst. Das männliche Subjekt ist autark und identifiziert sich

nicht über seinen Sexualtrieb zur Frau, sondern durch andere Objekte, wie beispielsweise den Partisanenkrieg im Film *Čerez kladbišče*, wo dann wiederum die Deutschen zum Objekt *a* werden. Die offene sexuelle männliche Aktivität wird eher als Perversion wahrgenommen: Der Mann bleibt keusch bei der Göttlichkeit einer anziehenden Frau. Dabei ist übrigens über die Deutschen zu sagen: die nationalsozialistischen Soldaten, die Hilfspolizei und weitere Feinde der Partisanen haben ein ausdrückliches sexuelles Interesse, das sich ganz selbstverständlich auf die Frauen des „positiven“ Subjekts richtet (die Szene mit der Vergewaltigung und der Ermordung Ljudas, der Missbrauch an dem Mädchen in der Kirche).

Obwohl im Sujet von *Čerez kladbišče* keine kastrierende symbolische Ordnung impliziert ist, und die gesamte diegetische Struktur durch das Imaginäre und die Magie gesteuert wird, zeigen die männlichen Protagonisten des Films nicht den geringsten libidinösen Instinkt: Wie bereits weiter oben erwähnt, sind sie völlig asexuell, obwohl sie nicht kastriert sind, denn es fehlt der kastrierende phallische Signifikant. Die Männer sind ausschließlich durch das Bestreben auf Freiheit und die Befreiung von den Besetzern motiviert. Sie haben ihr großes Ziel vor Augen, das allerdings nicht mehr in erster Linie mit dem großen Anderen verbunden ist, sondern eher ihrer persönlichen und bewussten Wahl entspricht, da sie die unmittelbare Verbindung zwischen dem feindlichen großen Anderen (der nationalsozialistischen Armee) und dem traumatisierenden Realen erkennen können. Die Frauenfiguren hat der Regisseur im größeren Maße mit der Fähigkeit zur Selbstidentifikation ausgestattet, darunter auch die Fähigkeit, das eigene libidinöse Begehren auszudrücken. Deshalb sind die Frauen ganz und gar keine Objekte der männlichen Begierde im Imaginären. Ganz im Gegenteil positionieren sich die Frauen als vollwertiges Subjekt der Imaginären Ordnung.

Wie bereits weiter oben erwähnt, werden die Deutschen im Film *Čerez kladbišče* zum Objekt *a* für das Subjekt: Die Protagonisten dürstet danach, so viele deutsche Soldaten wie möglich zu töten. *Vostočnyj koridor* lehnt ein solches Schema ab und schlägt ein komplexeres und nicht auflösbares System der Suche des Objekts *a* vor.

Die Doppelung im Film *Vostočnyj koridor* basiert darauf, dass absolut alle Filmfiguren ambivalent sind und gleichzeitig als positive und negative Subjekte erscheinen. Das

Problem für die Charaktere (sowie auch für den Zuschauer) ist besteht darin, dass sie selbst einander nicht als *Freund* oder *Feind* identifizieren können. Der Regisseur Valentin Vinogradov baut das Sujet als chronologische Geschichten eines jeden einzelnen Charakters auf, in denen sie ihre eigene Geschichte darüber erzählen, warum ihre Untergrundoperationen misslungen sind. Sie versuchen herauszufinden, wer sie verraten hat. Jeder von ihnen verdächtigt den anderen, sie lügen und sind aufrichtig, sie prangern an und verurteilen, peinigen, entlarven, vereiteln und weinen. Solange Männer für „das Recht“ kämpfen, anders gesagt für das symbolische Recht, einen Einfluss auf den Sachverhalt zu haben, bleiben sie kastriert und ohnmächtig. Das Objekt *a* für die männlichen Subjekte ist ein eventueller Provokateur, der theoretisch unter ihnen anwesend sein sollte. Anders ausgedrückt, durch das Objekt *a* wird der Wunsch des Subjekts ausgedrückt, die Wahrheit über das Misslingen der Operation zu erfahren. Jedoch wird alles, was jeder von den Zellengenossen erzählt, bezweifelt. Die Subjekte streben an sein Objekt *a* – die objektive Wahrheit, doch lehnen sie jede wahre Geschichte sogleich ab, sobald sie diese erfahren haben. Der Unglaube untereinander und der dadurch beginnende Teufelskreis der Verdächtigungen sind nicht nur hervorgerufen und in Gang gesetzt, weil jedes der Subjekte selbst mit dem Feind und damit der feindlichen Ideologie in Berührung steht. Durch die Zusammenarbeit mit den Deutschen scheint man irgendwie *infiziert* zu werden, und das Subjekt versteht, dass es ihm schwerfallen wird, sich vor dem großen Anderen und den freundlichen Subjekten zu rechtfertigen). Misstrauen und Verdächtigungen sind Folgen der fehlenden Ideologie, die sehr deutlich, wenn auch rein symbolisch und nicht immer richtig, *Freunde* und *Verräter* des Subjekts schablonenhaft einordnet. Das könnte aus Sicht der Subjekte nicht immer gerecht sein (wie im Fall des ehemaligen Gefangenen Lukjanov aus dem Film *Tret'ja raketa*), doch erlaubt es dem Protagonisten eine bestimmte Position zu besetzen, die „für“ oder „gegen“ die Ideologie sein kann, allerdings was ihn dann aus dem Teufelskreis des Zweifels befreit.

Die Fragmentierung des Sujets im *Vostočnyj koridor* macht die Wahrnehmung der Ereignisse als ein einheitliches Ganzes kompliziert. Die einende und verbindende Rolle im Sujet sollte in der Regel die Ideologie erfüllen, die hier jedoch fehlt.<sup>163</sup> Die mosaikartige Komposition im Fall von *Vostočnyj koridor* stellt die Rolle der symbolischen Ordnung ebenfalls infrage, denn sie verbindet die Fragmente der Geschichte nicht mehr durch ihre

ideell-moralischen Fäden. Der Zuschauer wird dadurch angeregt, selbst die Details zu erraten, die alle handelnden Personen und die ganze Handlung miteinander verbinden, um die Kausalität und Motivation einer jeden Episode eigens zu erfassen. Umsomehr, weil von Anfang an nicht ersichtlich ist, wer von den Protagonisten Provokateur oder Patriot ist, wer Verräter und wer Opfer der Umstände ist, bleibt ein großer Teil dieser Fragen ohne Antwort. Die Funktion der filmischen Fragmentierung des Sujets und im Besonderen auch die fehlende Ideologie zeigen sich in den weißrussischen Filmen derart, dass die Erzählung und die visualisierte Entwicklung des Sujets in den Rahmen der imaginären Ordnung übergehen. Im Wesentlichen sind die Verschiebung der symbolischen Ordnung und die Aktivierung der traumatisierenden Kräfte des Realen die grundlegenden Bedingungen für das *Verfremdungsverfahren*, dem man sehr häufig in den Tauwetterfilmen über den weißrussischen Widerstand begegnet.

So mittels der „reinen“ Verfremdung rollt der Regisseur das Thema der jüdischen Frage in *Vostočnyj koridor* auf, oder korrekter gesagt, der jüdischen Tragödie. Er visualisiert sie figurativ in der apokalyptischen Szene, in der die Deutschen den Staudamm einreißen wollen, um den Ort zu fluten, an den sie die gefangenen deutschen Juden gebracht haben, die sie aus Deutschland ins weißrussische Ghetto deportiert hatten. Vinogradov nutzt genau diese Methoden, weil es nicht üblich war, über die nationale Tragödie der Juden im sowjetischen Film dieser Jahre im Rahmen der Ideologie (symbolischen Ordnung) offen zu sprechen. Die offizielle sowjetische Ideologie, der zufolge Juden nach wie vor unerwünscht waren, erlaubte nicht annähernd, dieses Problem in dieser Form und in diesem Umfang, in dem es Vinogradov zeigt, zu benennen.

Der weißrussische Tauwetter-Film über den Krieg zerstört die klassische Vorstellung über die Funktion und Wahrnehmung des Sujets, wie es in der psychoanalytischen Theorie vertreten wird. Dieser Theorie zufolge ist die symbolische Ordnung ein inhärenter Teil jeglicher sprachlichen oder visuellen Handlungsstruktur, die unabdingbar für ein wahres und adäquates Wahrnehmen der Wirklichkeit (die Fabel, engl. plot) ist. Die weißrussischen Regisseure haben die historischen und kulturellen Veränderungen ihres Landes, die mit der Okkupation Weißrusslands durch die deutschen Soldaten während des Krieges verbunden waren, selbst erlebt. Daher haben sie diese historischen Phänomene wie beispielsweise die Isolation und die Kollaboration anders wahrgenommen, was dann auch Ausdruck im nationalen weißrussischen Film

fand. Die Unterwanderung der symbolischen Struktur in der kulturell-psychischen Dimension des Subjekts zeigt sich in der Verdoppelung des großen Anderen und dem Erkennen der nationalsozialistischen und sowjetischen Ideologie als Zwillings-System. Die weißrussischen Regisseure begannen Verfahren des deutschen Expressionismus einzusetzen, um eine verfallene, postapokalyptische Welt zu gestalten, in der das traumatisierende Reale sichtbar wird und der große Andere komplett fehlt. Außerdem überdenken die Regisseure die Rolle der Frau zur Zeit der Okkupation und verleihen ihr neue Gestalter und Eigenschaften, einschließlich der Fähigkeiten eines großen Anderen. Ergänzt verfügt sie durch ihre flammende und offene Sexualität über die Fähigkeit, ein doppeltes Spiel mit den Besatzern zu spielen, was sie über den Mann erhebt.

## **5. Das nationale Trauma und die Trauerarbeit im nationalen Film der europäischen sozialistischen Republiken**

Stalins Tod und das Ende des Stalinismus markierten den Beginn des langwierigen Prozesses der Trauer über die Tausende von Opfern dieser Epoche. Bis zum Jahr 1955, als man mit der Rehabilitation der politisch Gefangenen begann, kehrten die Totgeglaubten nach Hause zurück. Die Rede von Chruschtschow im Jahr 1956 war möglicherweise der erste offizielle, politische Versuch, die Trauerarbeit über die Millionen von Opfern des stalinistischen Terrors zu beginnen, einschließlich der Repressalien und Kriegsverbrechen. Nach dem Tod des Diktators erlaubte die Ideologie sich und dem Volk, die Opfer des Regimes zu betrauern, das bedeutet, dass der Massenmord und das Auslöschen von Millionen von Menschenleben als Tatsache offiziell anerkannt wurden. Dennoch besteht die Trauerarbeit nicht allein aus dem Wunsch zu wissen, wer die Opfer waren und unter welchen Umständen sie umgekommen sind, sondern auch darin, den Namen eines jeden Opfers symbolisch bekannt zu machen, damit sie unter den Lebenden nicht als „unbegrabene Leichen“ verbleiben, die sich quasi wie Gespenster im ungünstigen Moment zu erkennen geben. Ein solches lebende Gespenst war eine Zeit lang auch Stalin selbst: Ein erster Schritt war die Bekanntmachung seiner Verbrechen, ein weiterer – das Entfernen seines Körpers aus dem Mausoleum und die folgende traditionelle Beisetzung im Jahr 1961.

Die Stalinära war ein lang andauerndes Trauma für seine Zeitgenossen, die dieses Trauma niemandem anvertrauen und nicht bewältigen konnten. Bis zum Ende der 50er Jahre waren offiziell keine Versammlungen von Kriegsveteranen erlaubt. Jegliche Konsolidierungen des Volkes basierend auf einer sozial-mnemonischen Grundlage, waren von der kommunistischen Partei unerwünscht und sollten verhindert werden. Das Trauma, das durch den Krieg und die stalinistischen Repressalien erlitten wurde, hatte nirgends einen Platz und lebte in der Tauwetter-Periode in der Generation, die das Trauma überlebt hatte, fort. Dann folgte die nächste Generation, die aus den Kindern der Traumatisierten und von den Repressalien Betroffenen bestand. Sie erlitten das Trauma indirekt beziehungsweise abgemildert als unmittelbare Opfer oder erlebten nur einen Teil der Ereignisse. Die Traumatisierten konnten über ihr Trauma nicht sprechen, zum

einen aufgrund des Schmerzes, den die Ereignisse hinterlassen hatten, zum anderen, weil sie sich nicht detailliert erinnern konnten, wie ihnen das Trauma zugefügt wurde. Aleksander Etkind vergleicht das mit einer Prellung beziehungsweise dem, was man im Englischen mit dem Terminus „shell shock“ bezeichnet.

Die Tauwetter-Periode förderte viele Phänomene der russischen und sowjetischen Kultur zutage. Alle hingen irgendwie mit dem Prozess der Umdeutung der Vergangenheit und einer sich entwickelnden Kultur der Reflexion des sowjetischen Menschen über die Tragödie, die sich im 20. Jahrhundert abspielte, zusammen. Mit anderen Worten, sie waren mit der Trauerarbeit verbunden. Bezüglich der Frage, wann die Tauwetter-Periode begonnen hatte, sind sich die Wissenschaftler relativ einig, dass das Tauwetter durch Chruschtschows Vortrag auf dem 20. Parteitag, in dem er Stalin entthronte und seinen Personenkult entlarvte, begann. Wann aber genau das Ende des Tauwetters zu benennen ist, gehen die Meinungen weit auseinander. Wahrscheinlich legt die plausibelste Version über das Ende dieser Periode, in der die Ketten gelockert wurden, dar, dass das Verständnis des Tauwetters für die Innen- und Außenpolitik der UdSSR unterschiedlich ist. Für die Innenpolitik endete das Tauwetter definitiv mit dem Abtreten Chruschtschows im Jahr 1964. Der Prozess der Entstalinisierung wandelte sich dann unter Breschnew in eine Restalinisierung. Die Ketten wurden wieder enger gezogen und eine wachsende Stagnation war zu beobachten. Was sich zunächst nur innenpolitisch zeigte, offenbarte sich 1968 mit dem Einmarsch der sowjetischen Panzer in Prag auch nach außen hin. Die Niederwerfung des „Prager Frühlings“ markierte endgültig das Ende des Tauwetters mitsamt allen Facetten der Idee eines „Kommunismus mit menschlichem Antlitz“.

Pierre Nora schreibt, dass die Formierung des kulturellen Gedächtnisses in Osteuropa mit der Entstehung der Nationalstaaten nach dem Zerfall der Sowjetunion verbunden ist.<sup>164</sup> Offensichtlich sollte der Entstehung der Erinnerungskultur die Trauerarbeit vorangehen, da diese die Grundlage für die Formierung eines nationalen, kulturellen Gedächtnisses ist. Das kulturelle Gedächtnis (oder Erinnerungskultur) ist nicht mit dem Begriff des Traumas, sondern mit dem Begriff der Trauerarbeit, des Leids und der Trauer um die Gefallenen verbunden, denn das traumatisierte Subjekt ist nicht imstande, das Trauma „zu erinnern“. Mit anderen Worten, diejenigen, die das Trauma überlebt haben, *durchleben* es ständig, spüren seine schmerzhaften Folgen, aber können sich in der Regel

nicht an Einzelheiten der traumatisierenden Situation erinnern. Man kann behaupten, und zu diesem Schluss kommt auch Aleksander Etkind in seinem Buch *Krivoje gore* (engl. *Warped mourning*), dass der Begriff „Gedächtnis an das Trauma“ ein Oxymoron ist.

Die Trauerarbeit begann in allen Republiken gleichermaßen mit dem Tod Stalins und war in der einen oder anderen Weise durch den Krieg oder den Widerspruch von Nationalismus und Kommunismus beeinflusst. Sie zeigte sich vor allem in der Kunst oder Kultur. Es war ein Boom des nationalen Films der sowjetischen und angrenzenden sozialistischen Republiken zu beobachten. Hier stimme ich mit Pierre Nora überein, dass die Arbeit des Gedächtnisses und demnach auch die Trauerarbeit unter anderem eng mit der nationalen Selbstidentifikation verbunden sind. Die rasante Entwicklung des nationalen Films der sozialistischen Republiken (ganz zu schweigen von den östlichen sowjetischen Republiken wie Georgien, Armenien, Kasachstan etc.) dient dem als Beweis.

Im vorliegenden Kapitel werden Filme über den Krieg und die Nachkriegszeit erörtert, die in den Staaten des sozialistischen Lagers in den 60er Jahre, insbesondere in Polen, der Tschechoslowakei und den baltischen Ländern gedreht wurden. Auf der Grundlage dieser Filme wird der Charakter des Traumas für jedes dieser osteuropäischen Völker betrachtet: Welcher Art ist das Kriegstrauma, wie wird es im nationalen Film einer jeden Republik dargestellt? Wie wird es mit den historischen Ereignissen verknüpft? Welche Funktion kommt der Trauerarbeit zu, mit welchen Traditionen wird sie in den Filmen wiedergegeben und für die Entwicklung des nationalen kulturellen Gedächtnisses etabliert?

Zu einem bedeutenden Teil ist die eine oder andere Darstellung des Traumas mit der nationalen Selbstidentifikation des Filmemachers verbunden, die sich während der Okkupation und der „Befreiung“ des Territoriums vom NS-Regime geformt hat. Befreiung ist hier in Anführungszeichen gesetzt, weil es nur ein Beispiel ist, wie das nationale Gedächtnis einzelner Republiken, beispielsweise der baltischen, die Befreiung ihres Territoriums von den deutschen Besatzern als neue Okkupation durch die Sowjetunion betrachten kann. Diese Fragen sind vordringlich, auch wenn sie im Nachkriegsfilm nicht direkt thematisiert werden.

Mit dem Kriegsfilm der 60er Jahre besteht die Möglichkeit, die Geschichte des Krieges mit Rücksicht auf Schmerz und Leid zu erzählen, besser gesagt zu visualisieren: durch

Nachbildung der traumatisierenden Situation mittels filmischer Techniken, Verfahren und Methoden, wie zum Beispiel durch mimetische und gleichzeitig metaphorische Darstellung des Traumas. Die *Verfremdung* des Traumas ist eine notwendige Voraussetzung für die Trauerarbeit. Wie wir im Verlaufe der Analyse sehen werden, interpretiert der jeweilige nationale Film seinen eigenen Blick mit einzigartigen Bildern auf das Kriegstrauma. Worin unterscheiden sich die Traditionen der Trauer? Der Charakter des Traumas in diesem oder jenem Film bestimmt die Beziehung zu ihm seitens Moskauer Regierung und seiner Popularität auf den sozialistischen Bildschirmen, besonders in der RSFSR.

Der nationale Film ist einer der wichtigsten Äußerungsformen der Trauerarbeit und auch ein grundlegender Mechanismus für die Formierung der Erinnerungskultur. Er soll dem Wunsch des Betrachters nachkommen, zu ergründen, was die Ursachen des Traumas oder die Gründe für das Leiden und Verderben derjenigen sind, um die man bis zum heutigen Tag trauert. Die Rede ist vom „*eigenen*“ und „*fremden*“ Betrachter, der sich durch die Nationalität und vielleicht durch prinzipiell wichtige Details seiner Erinnerungskultur unterscheidet, wie zum Beispiel Russen und Polen, Russen und Litauer usw. Viele Themen, die für den osteuropäischen nationalen Film charakteristisch sind, hatte man im russischen Film nicht thematisiert (Juden, Waldbrüder, Kollaboration), aber die Ästhetik des sogenannten sowjetischen Films hat seine Besonderheiten. Im folgenden Kapitel wird das Phänomen der Abwesenheit des „russischen nationalen Films“ und die Besonderheiten des russischen nationalen Traumas und der Trauerarbeit thematisiert.

## **5.1. Die Prinzipien der Trauerarbeit. Der Film als Psychoanalytiker**

Die grundlegende Aufgabe und der Sinn des Kriegsfilms der Tauwetter-Periode ist die *Re-*Präsentation des Traumas, das die Generation (oder besser gesagt die Generationen) im Laufe der Kriegsgeschehnisse erlitten haben. Die Tauwetter-Filme zielen dabei auf zwei Kategorien von Betrachtern ab: zum einen auf die, die das Trauma unmittelbar durchlebt haben, darunter die Veteranen, die Bewohner der besetzten Gebiete, die Gefangenen und von Repressalien Betroffenen (1), und zum anderen auf die, die das Trauma nicht unmittelbar oder gar nicht

erlitten haben, wie die Verwandten und Angehörige (2). Je nach Betrachter erfüllt der Kriegsfilm der Tauwetter-Periode gleichzeitig zwei Funktionen:

1) Dem Betrachter der ersten Kategorie hilft der Kriegsfilm, das Trauma zu erkennen und es durch die repräsentative *Wiederholung*, die *Wiedererinnerung* und sein „*Aussprechen*“ zu bewältigen. Für viele Kriegsteilnehmer waren die Ereignisse derart schrecklich, dass es ihnen sehr schwer fällt, die Ereignisse erneut zu durchleben und über sie zu sprechen. Das Kriegstrauma äußert sich, Freud folgend, besonders durch „zwanghafte Wiederholungen“<sup>165</sup>: Episoden, Elemente, Flashbacks der traumatischen Erlebnisse in der Vergangenheit hindern die Veteranen daran, ein normales Leben in der Gegenwart zu führen. So findet das Kriegstrauma aus der Vergangenheit seinen Ausdruck in der Zukunft, wenn gefallene Genossen, Angehörige oder Freunde auf das Leben des Subjekts einwirken, beispielsweise ihnen im Traum begegnen oder Erinnerungen beim Betrachten eines Gegenstandes, bei Geräuschen, Musik etc. geweckt werden.

Filme halfen den Veteranen, sich von ihrem Trauma distanzieren zu können, indem sie es durch Andere hörten. Mit anderen Worten, das Trauma zu *verfremden*. Dadurch konnten sie zu dem Verständnis und der Überzeugung gelangen, dass sie mit ihren Erinnerungen nicht alleine sind, und dass ihre Umgebung eine Vorstellung davon hat, *was* ihnen geschehen ist und was sie durchlebt haben. Mit anderen Worten, der Kriegsfilm war für die Betrachter eine Form von Psychotherapie, die ihnen half, sich mit dem Trauma auseinanderzusetzen. Der psychologische und psychoanalytische Effekt des Kriegsfilms bewirkt, dass das Trauma aus dem aktiven und schmerzhaften Teil der Wirklichkeit, der ständig präsent ist, in ein passives Erinnern der Vergangenheit gewandelt wird. Aus der Gegenwart (dem Unbewusstem) ins Vergangene (der Erinnerung) verlagert, ist es dann nur noch in der Erinnerung des Subjektes und kann von dem Subjekt selbst gesteuert zu werden.

Insbesondere die verfremdete Darstellung der traumatischen Ereignisse, wie sie im Kriegsfilm gezeigt wird, soll das traumatisierte Subjekt unterstützen, die verdrängten und schmerzlichen Erlebnisse zu artikulieren und die permanente Orientierung auf die Vergangenheit zu unterbinden. Genauer gesagt, die Spirale des wechselseitigen Eindringens von Vergangenen und Gegenwärtigen verhindert eine Orientierung auf die Zukunft. Etkind schreibt über die Rolle der Psychoanalyse bei Freud: „Der Arzt muss die zyklischen Wiederholungen des Vergangenen unterbrechen und dem Patienten helfen, 'erneut einen Teil dieses vergessenen Lebens zu durchleben', damit es ihm möglich ist, diese nicht nur zu reproduzieren, sondern

damit er erinnern und verstehen kann, dass das eine imaginäre Wirklichkeit ist".<sup>166</sup> Vornehmlich diese Rolle der Psychoanalyse soll der Kriegsfilm des Tauwettters einnehmen.

2) Die zweite Kategorie der Betrachter besteht aus denjenigen, die das Trauma nicht direkt erlitten haben oder aus einer nachfolgenden Generation stammen. Für sie spielt der Kriegsfilm eine wichtige Rolle in der Formierung der mimetischen Grundlage für die Trauerarbeit und bildet die Basis der Erinnerungskultur hinsichtlich der tragischen Kriegereignisse.

Worin aber besteht der grundlegende Unterschied zwischen Trauma und Trauer? Alexander Etkind benennt das Trauma sehr genau als „Antwort auf den Zustand, in dem das Ich sich befindet“. Die Trauer an sich ist „die Antwort auf den Zustand des Anderen“.<sup>167</sup> Etkind merkt darüber hinaus an, dass das Subjekt, wenn es sich im traumatisierten Zustand befindet, keine *Kenntnis* darüber hat, unter welchen Bedingungen und aus welchen konkreten Gründen das Trauma erlitten wurde (der Effekt „shell shock“)<sup>168</sup>. Ohne dieses Wissen ist es unmöglich, adäquate Trauerarbeit zu leisten.

Was kann man nun unter Trauerarbeit verstehen und worin manifestieren sich ihre Grundsätze? Die Trauerarbeit ist ein selbstverständlicher, kulturell-psychologischer Prozess, der Reflexion, Empathie und Erkenntnis der Gegenwart mit der Vergangenheit vereint, der dabei zugleich eine moralisch-sittliche oder moralisch-erzieherische Funktion hat. Nichtsdestotrotz ist hier nicht die ideologisch-moralische, erzieherische Funktion, gemäß der Losung „das Land soll seine *Helden* kennen, die ihr Leben für unser Wohl gaben“ gemeint. Im Gegenteil, die Trauer ist die Selbstidentifikation des Subjektes mit den *Opfern* und eben nicht mit den Helden. Im sowjetischen ideologischen Polit-Diskurs wurden aber traditionell die gefallenen Helden genannt, nicht aber die Opfer. Das betrifft nicht nur die Opfer des sowjetischen Regimes selbst, was selbstverständlich ist, sondern ebenfalls die Opfer, die durch Feindeshand gefallen sind und nichts Heldenhaftes im Sinne des sowjetischen Großen Anderen vollbracht haben.

Somit kann man als maßgebliche Voraussetzung einer effektiven Trauerarbeit und demnach auch einer Formierung des kulturellen Gedächtnisses (Erinnerungskultur) folgende Bedingungen schrittweise hervorheben:

1. Die Akzeptanz (das Annehmen) der Tatsache des Verlustes. Die Massen-Rehabilitation der politisch Gefangenen im Jahr 1955 kann man dahingehend deuten, dass das System den Fehler zwar akzeptiert hat und den Verlust eingestanden hat, aber nicht zugelassen hat, dass dieser Fehler anerkannt wurde, und es blieb unerwünscht, über die Bedingungen der Rückkehr oder

die Rehabilitation der Gefallenen zu sprechen. Etkind hat diese Zeit die Wiederkehr der „lebenden Leichen“ genannt, die an der Grenze zwischen ‚*Realität*‘ und Verdrängung als verkörpertes Trauma und leibhaftige Realität existierten. In der globalen, gesamtsowjetischen Bedeutung war die Rede Chruschtschows auf dem 20. Parteitag ein erster Schritt, die Tatsache dieses Verlusts, anzuerkennen. Hier wurden nicht nur die Massen-Repressalien gegen unbescholtene Bürger, sondern auch die kriminellen Methoden und Strafen an den eigenen Leuten während des Krieges<sup>169</sup> und die Millionen nicht zu rechtfertigender Opfer in den eigenen Armeeereihen, eingestanden.

2. Der Wunsch, Einzelheiten über die Tatsache des Verlustes zu erfahren, bedeutet, die Umstände des erlittenen Traumas der Opfer, das Wissen über die erlittenen Qualen und die Vorstellung über die zu ertragenen Schmerzen auszuhalten. Etkind schreibt:

*«В основе горя лежит не боль, которую приносит знание, но в желании знать, «что с ним "там" делают или уже сделали». Желание знать – это одновременно и желание разделить бремя этого знания, выразить его в ясных словах или символах, рассказать, что с ним «там» сделали, вначале закрытому сообществу равных, а потом и остальным»<sup>170</sup>*

3. Mimesis und Verfremdung. Die Idee der "Verfremdung" findet bei Etkind seinen Ausdruck im Begriff der mimetischen Trauer, die „den Verlust imitiert, aber nicht reproduziert“.<sup>171</sup> Die verfremdete mimetische *Re*-Präsentation des Traumas ermöglicht die Trauerarbeit, ohne dass das Subjekt direkt den traumatischen Einflüssen der schrecklichen Ereignisse ausgesetzt ist. Etkind bestätigt, dass Trauer niemals direkt ist, dass die Trauerarbeit „immer Umwege und kulturelle Metaphern sucht“. Trauer arbeitet mimetisch, d. h. der Moment des erlittenen Traumas eines Anderen wird reproduziert, gibt dem emotionalen Zustand des Rezipienten eine Stimme und versucht, gleichzeitig die Gründe und Umstände der Tragödie aufzuzeigen.

Die mimetische Verfremdung ist ein sehr wichtiger Marker, der das vollständige Eintauchen des Betrachters in die Welt der traumatischen Vergangenheit verhindert. Etkind führt als Beispiel Monumente und Denkmäler an, die auf dem Museumsgelände ehemaliger Konzentrationslager stehen. Diese Monumente oder Gedenktafeln dienen als Zeitmarker, die den Betrachter permanent daran erinnern, dass dies nicht die gegenwärtige Realität, sondern ein Teil der Geschichte ist.<sup>172</sup> Mit dem Film verhält es sich einfacher, denn der Film (und die Kunst insgesamt) sind selber schon Instrument der mimetischen *Re*-Präsentation der Vergangenheit, und seine künstlerischen Verfahren sind Techniken der Verfremdung.

4. Die Trauerarbeit ist die ständige, rituelle Wiederholung des Leides. Etkind nennt die Rituale der Leidensmimesis allgemein „Opferbälle“, in Anlehnung an die Versammlungen der Jugend, wie sie in Paris an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nach der Französische Revolution populär waren. Die jungen Leute schnitten sich die Haare auf Kinnlänge ab, genauso, wie es den zur Guillotine Verurteilten gekürzt wurde, außerdem trugen sie rote Bänder um den Hals, um die Blutspur der Klinge zu symbolisieren.

Das Trauma äußert sich als permanente oder spontane, sich ständig wiederholende schreckliche Erinnerung an die traumatischen Ereignisse. Dem gegenüber steht das Ritual der Trauer, das nicht nur ein Tribut an die Opfer der Gewalt ist, sondern auch eine Möglichkeit, die historischen Fakten im Bewusstsein der Masse zu verankern. Es ist ebenfalls eine Methode der Nivellierung des Traumas (des Schmerzes des Verlustes), indem man regelmäßig und *kontrolliert* die mimetisch verfremdeten Momente wiederholt, in denen das Trauma erlitten wurde. Mit anderen Worten, die regulierte und verfremdete Mimesis ermöglicht eine *Gewöhnung* an das Trauma und seine Bewusstwerdung.

5. Eine angemessene Trauerarbeit wird Teil der Erinnerungskultur der Gesellschaft. Gleichmaßen wandelt sich das Ritual der Trauermimesis in eine Tradition. Was geschieht mit der Kultur der Trauer, wenn das Subjekt um sein Recht auf Erinnerung und Trauer gebracht wird?

Es ist wohlbekannt, dass nach dem Ende des Krieges, im Jahr 1945, eine Siegesparade abgehalten wurde. Eine zweite Siegesparade gab es jedoch erst zwei Jahrzehnte später, nach dem Tod Stalins und sogar erst nach dem Abtritt Chruschtschows – im Jahr 1965. Der Grund dafür ist, dass Stalin in derartigen Ritualen des Gedenkens eine Bedrohung sah. Darüber hinaus waren sämtliche „Opferbälle“ und auch Versammlungen und Vereinigungen von Kriegsveteranen untersagt. Und die unverkennbaren Opfer des Krieges, die Invaliden, wurden von der Gesellschaft isoliert und verbannt, zum Beispiel auf die Insel Walaam.

Den Menschen wurde das Recht genommen, um die Opfer zu trauern. Die Möglichkeiten, unmittelbar mit zu trauern und mitzufühlen, am Schicksal teilzuhaben, waren begrenzt. Anders ausgedrückt gab es keine Plattform, sich mit den Opfern zu identifizieren. Stattdessen wurde in der sowjetischen Filmkunst, besonders in den russischen Produktionen, die Tradition der Selbstidentifikation des Betrachters mit dem Helden (oder heldenhaftem Opfer) kultiviert. *Ivanovo detstvo* von Tarkovskij („Ivans Kindheit“) zeigt uns das Bild eines Kindes mit einer

geschädigten Psyche das trotzdem ein Held ist. Ständig geht es um das hart erkämpfte Heldentum, um das gerechtfertigte Opfer des Protagonisten.

Doch wie war das Verhältnis zu den unnützen Opfern, die ungerechtfertigt und unbemerkt blieben? Auf diese Frage gibt uns der russische Film in seiner sowjetischen Periode keine Antwort. Eindeutige Hinweise werden vermieden, oft sind diese nur den Traumatisierten (Veteranen) oder vorbereiteten Betrachtern (z. B. unabhängigen Historikern) verständlich. Hierin besteht der entscheidende Unterschied zwischen dem Film des sowjetischen Russlands und dem Film der sowjetischen Peripherie (z. B. Weißrussland) und in noch größerem Maße dem Film der Länder des östlichen Blocks. Im russischen Film werden vornehmlich Helden gezeigt, die man psychotypologisch als Masochist bezeichnet. So herrscht in der russischen Filmtradition anstelle einer Leidens- und Trauerkultur eine Kultur beziehungsweise ein Kult vor, der die Beteiligung an das Trauma des Anderen feiert, was aus Sicht der Psychoanalyse unlogisch, wenn nicht sogar absurd ist. Hierin lassen sich einige Symptome der Schizophrenie erkennen. In den russischen Ritualen der Erinnerung stützt man sich nicht auf eine *Verfremdung* des Traumas, sondern auf eine indirekte Beteiligung an den traumatischen Ereignissen.

Die prinzipielle Losung für den Sieg des 9. Mai ist heute „Wir haben gesiegt!“. So lässt sich eine Romantisierung der traumatischen Ereignisse, aber nicht des Traumas selbst, beobachten. Die russische Romantisierung der traumatisierenden Umstände ruft bei dem Subjekt den Wunsch hervor, sie selbst zu erleben, das Trauma dabei aber zu vergessen, in der Hoffnung auf die Anerkennung des Großen Anderen. Der Fakt des Traumas selbst und seine Folgen werden sorgfältig aus der Erinnerung verdrängt. Im Gegensatz dazu tendierten die kleinen nationalen Staaten des Osteuropas zu einer *Re*-Präsentation des Traumas und bekräftigten dies mit dem Bild der Sinnlosigkeit und Nutzlosigkeit der Opfer. So wurden die Trauerarbeit und die grundlegenden Motive des kulturellen Gedächtnisses der kleinen Nationen geprägt: der Tschechen, Letten und Litauer (eine etwas andere Sicht auf die Opfer haben die Polen mit ihrer Neigung zu dem eigenen Messianismus in der Erinnerungskultur.)

Über die verfremdete Wahrnehmung der Opfer geht es in diesem Kapitel weiter.

## 5.2. Die Trauer der Nation

Alexander Etkind unterscheidet in seinem Buch *Krivoje gore* das kollektive und kulturelle Gedächtnis.<sup>173</sup> Darüber hinaus kritisiert er Dan Diners Theorie über das kollektive Gedächtnis und „mnemonische Kollektive“. Diner's Meinung nach, können ausschließlich ethnische (nationale) Gruppen über ein Gedächtnis verfügen, nicht aber soziologische Gemeinschaften wie Klassen.<sup>174</sup> Etkind lehnt überhaupt die Existenz eines solchen *kollektiven* Gedächtnisses ab. Er ist der Meinung, dass jedes einzelne Subjekt oder Individuum mit einem Gedächtnis ausgestattet ist, das seine Erfahrungen mittels der Kultur überträgt. Nichtsdestotrotz, das Phänomen des nationalen Films der sozialistischen Republiken Osteuropas aus der Tauwetter-Zeit bezeugt die These Diners, dass die historisch-ethnische Gemeinschaft und das kollektive Gedächtnis nicht einfach nur verbunden sind. Im vorliegenden Kapitel wird aufgezeigt, wie gerade der nationale Film an der Bildung der Erinnerungskultur einer Nation, hauptsächlich ihrer Gedächtnisbildung in Bezug auf ihr nationales Trauma, Anteil hatte.

Der französische Historiker Pierre Nora hat die nationale Selbstbestimmung ebenfalls als wichtigste Grundvoraussetzung für die „Formierung des Gedenkens“ in Osteuropa benannt.<sup>175</sup> Nora verbindet das mit dem Zerfall der Sowjetunion und dem darauf folgenden Prozess der Dekolonialisierung der ehemaligen sozialistischen Republiken. Allerdings spiegeln sich die ersten Anzeichen eines Erinnerens oder die ersten Belege einer Trauerarbeit<sup>176</sup> auf ethnischer Ebene in der nationalen Filmästhetik wider und dienen vor allem in den Kriegsfilmern als Grundlage für die Formierung der nationalen Erinnerungskultur. Sie sind in ganz natürlicher Weise mit der Bildung des nationalen Selbstverständnisses verbunden, das sich in erster Linie aus der Gegenüberstellung von sich und dem imperialistischen Großen Bruder, der RSFSR oder Russland, generiert.

Etkind zufolge existieren für die *verfremdete* Darstellung der Vergangenheit, auch im Film, drei grundlegende Methoden, die gleichzeitig als genau die Verfahren der Verfremdung des Zuschauers zu den Ereignissen dienen, die er auf dem Bildschirm sieht: die Kunst (das Schauen des Films an sich ist für den Zuschauer eine bewusste Aktion, und der Film ist für ihn nicht Realität an sich, sondern die Nachbildung der Wirklichkeit), die Magie und der Humor.<sup>177</sup> Darüber hinaus hierzu gehören Denkmäler, Flashbacks und alle Erscheinungen zeitlicher Nichtlinearität, sowie auch die Alpträume und das Unheimliche.

Gemäß psychoanalytischer Definition steht das Letztere für das im Kino verkörperte Reale, das die bewussten und unbewussten Ängste des Subjektes zeigt. Alle diese Marker finden mehr oder weniger ihren Ausdruck im nationalen Film. So wurde bereits in einem vorangegangenen Kapitel darüber erzählt, dass die Magie eines der grundlegenden Instrumente der Verfremdung im weißrussischen Film ist.

Im *Krivoje gore* schreibt Alexander Etkind, dass „die Trauerarbeit, die sich, aus der Politik verbannt, in die Kultur flüchtete, ein besonders heikles, ideologisches Problem der späten sowjetischen Periode war“.<sup>178</sup> Doch wie man anhand von Nationalfilmkunst der Tauwetterzeit sieht, begann die Trauerarbeit in den „kolonialen“, sozialistischen Republiken praktisch direkt nach dem Tod Stalins. Sie war Tropfen um Tropfen bis zu diesem Zeitpunkt aufgeladen wie eine Gewitterwolke kurz vor dem Sturm.

### **5.3. Die polnische Apokalypse im nationalen Film: Ein affektiv-depressiver Typ des Subjekts**

Der polnische Kriegsfilm geht über das gewohnte Verständnis des historischen Spielfilms hinaus. Im nationalen polnischen Film wird eine jenseitige Welt dargestellt, die mit der symbolischen ‚*Realität*‘ im unmittelbaren, doch zugleich höchst verfremdeten, Zusammenhang steht. Die polnischen Regisseure gestalten das Sujet mittels direkten physischen Kontakts mit dem traumatischen Realen. Dabei ist das nicht nur das traumatisierende, gefährliche und grausame Reale, sondern das in hohem Maße abstoßende, ekelhafte, krankhaft widerliche Reale, die sorgfältig aus der Psyche ins Unbewusste verdrängt wurde und wodurch noch unheimlicher wird: Plötzliche Ausbrüche von Flashbacks katapultieren die Monster der Vergangenheit in das Jetzt und Hier. Die vage Erkennung in der ‚*Realität*‘ der Elemente des „Unheimlichen“, die sorgsam in den Tiefen des Bewusstseins versteckt sind, können die Psyche des Subjektes erschüttern und sein ursprüngliches Ich zerbrechen.

Die Visualisierung und *Re*-Präsentation des ins Unbewusste verdrängten Traumas ist ein grundlegendes Motiv des polnischen Tauwetter-Kriegsfilms. Der Film der Regisseurin Wanda Jakubowska *Konec nashego mira* (pln. *Koniec naszego świata*, dt. *Das Ende unserer Welt*, 1963) erzählt über das Trauma, das das Subjekt ausdrücken möchte. Es scheint,

dass ihm das ohne größere Schwierigkeiten gelingt, deshalb aber ist seine Erzählung nicht weniger schrecklich. Thematisch und in seiner Komposition ist der Film für den Betrachter wie eine Exkursion in ein Lager-Museum, während der er von einem ehemaligen Gefangenen begleitet wird, aufgebaut. „Das Ende unserer Welt“ illustriert sehr gut die Trauerarbeit in ihrer einfachsten und verbreitetsten Art. Dies ist auch ein Beispiel von Trauerarbeit, wie es Etkind beschreibt: Das Museum am Ort des Märtyrerlebens und -todes von mehr als einer Millionen Menschen erzeugt eine Atmosphäre der lebenden Toten bis in die Gegenwart hinein. Doch gleichzeitig sorgen die Marköre der Verfremdung (Museumsführer, Statistiken, Gedenktafeln usw.) dafür, dass der Besucher und Zuschauer sich mit der erdrückenden Wirklichkeit nicht vollends belasten muss und beschützen ihn vor der Bedrohung, das Trauma selbst zu erleiden.

Neben diesen typischen Museums-Marker gibt es aber auch filmische Verfahren der Verfremdung. Zunächst einmal ist der ganze Film auf Flashbacks des Hauptprotagonisten aufgebaut. Der Held erzählt, zwar gezwungenermaßen, aber dennoch mit Verantwortungsgefühl amerikanischen Touristen, einem jungen Brautpaar, wie die Lagerarbeit und das Lagerleben der Gefangenen organisiert waren. Kompositorisch ist der Film auf visuellen Parallelen von Bildern des Lagers aus der Vergangenheit, der Kriegszeit, und Bilder seiner traurigen Stille im Jahr 1963 aufgebaut. So gibt es im Film eine Episode über die Erschießung von Smolik, einem Mitglied des polnischen Untergrundes, vor der Mauer des Lagers. Im folgenden Bild hängt der Museumsführer an diese Stelle der Mauer einen Trauerkranz.<sup>179</sup> (Abb. 84, 85)

Das Trauma, das der Regisseur im Film *Konec nashego mira* darstellt, ist nicht personifiziert. Man muss hervorheben, dass der Hauptprotagonist Henrik Bednarek sich an sein Leben im Lager und seine Genossen mit einer gewissen Leichtigkeit erinnert. Der Zuschauer sieht keine quälenden oder schwierigen Momente, in denen es Henrik die Sprache verschlägt aufgrund der Schwere der durchlebten Ereignisse. Ein Text oder ein sprachliches Narrativ fehlen, es gibt nur Videobilder. Man kann auch nicht genau sagen, ob Henrik seine Geschichte den amerikanischen Touristen vollständig erzählt, oder plötzliche Erinnerungen des Helden aufblitzen, die durch den Regisseur nur für den Zuschauer visualisiert werden. Wie dem auch sei, im Film gibt es keinen einzigen Hinweis auf die Existenz von Ereignissen, die von der Psyche in den Schatten des Henrik's Unbewussten eventuell verdrängt wurden. Gemeint ist, dass Henrik nicht über sein

persönliches Trauma erzählt, sondern über das kollektive, allgemeine Trauma aller Lagerinsassen. Mit anderen Worten, er erzählt über das Trauma einer gewissen kollektiven Gestalt des Anderen. Das bezeugt auch die Tatsache, dass der Hauptprotagonist im Laufe des Sujets seine Persönlichkeit verliert, besser gesagt eine zweite bekommt: um den durch Krankheit geschwächten Henrik vor der Gaskammer zu retten, inszenierten die Genossen seinen Tod und gaben Henrik selbst als einen Kriminellen namens Motul'a aus. So vereint das einzelne Subjekt in sich die Persönlichkeit des Lebenden und des Toten.

Der Hauptprotagonist zeichnet sich nicht durch ausgeprägte Persönlichkeitsmerkmale aus, er ist eher eine Schablone, ein Modell, ein Individuum, aber keine Persönlichkeit. Dieses Verfahren erlaubt es dem Film den Anspruch auf eine signifikante Dokumentarität zu erheben und erschreckende Aufnahmen von Folter und Hinrichtungen mit neutralem Schweigen oder mit konstatierendem, trockenem Kommentar des Fremdenführers zu zeigen. (Abb. 86, 87, 88, 89, 90, 91)

Die intensive Bemühung um Dokumentarität sowie die fehlende Persönlichkeit bei den Subjekten lassen den Film wie Geschichte erscheinen, so wie sie auf einer der Gedenktafeln niedergeschrieben sein könnte. Die dokumentarische Abstraktheit und die kollektiv-allgemeine Darstellung des Traumas dieser Generation stellen das primäre Interesse in diesem Film dar. Die Trauerarbeit wird durch sachliche Feststellungen der faktischen „*Lagerwirklichkeit*“ verkörpert und funktioniert so, wie sie im Film von Wanda Jakubowska am Beispiel des amerikanischen Brautpaars gezeigt wird: Die junge Jüdin, deren Eltern in diesem Lager ums Leben kamen, und die somit indirekte Trägerin des Traumas ist, ist so sehr an den Henriks Erzählungen interessiert, weil sie direkt von einem Zeitzeugen erfahren möchte, wie die Umstände des Todes ihrer Eltern waren. Mit den Worten Etkinds gesprochen, dürstet sie nach dem Wissen, „was genau sie dort mit ihnen gemacht haben“. Höchstwahrscheinlich sie hat ihren Bräutigam zu dieser Exkursion mitgenommen und legt sie Blumen an einem der Denkmäler nieder, d. h. sie erlebt bewusst die Trauer und möchte freiwillig das Trauerritual des Gedenkens wiederholen. Doch ihr Bräutigam - in der Handlung ein markant negativer Charakter - ist ein zynischer und hämischer Amerikaner, der scharfzüngige Kommentare voller Skepsis von sich gibt, was die Zahl der Opfer, die Spannung im Drahtzaun usw. betrifft. Trotzdem auch er nimmt teil an der Trauerarbeit, auch wenn das nicht jeder Zuschauer vermutet.

Die Funktion des zynischen Amerikaners besteht darin, durch skeptische Äußerungen und Anmerkungen bezüglich des Ausmaßes und des Schreckens die historischen Fakten anzuzweifeln. Mit anderen Worten, der Amerikaner, der nicht zum Kreis der traumatisierten Subjekte gehört, ist ein Katalysator des Störens und Protestieren im Zuschauer, dessen kulturelles Gedächtnis ihn zwingt, Henrik und dem Fremdenführer zu glauben. Gedanken darüber, dass die gegebenen Ereignisse „zu schrecklich sind, um wahr zu sein“, „zu unglaublich, um sie zu glauben“, verstärkt nur den Schrecken und die Empörung über die Tatsache, dass an der Wahrheit nicht zu zweifeln ist. Der Schock, dass das Unglaubliche geschehen ist, ist eine wichtige Voraussetzung und Element der Trauer.

Im Film hört man aus dem Mund des Helden den Satz „Unsere Regierung in London“, woraus sich schließen lässt, dass der Held kein Kommunist ist. Nichtkommunisten sind sie auch in „Der Kanal“, dennoch sah die sowjetische Zensur in dem Film keine antisowjetischen Subtexte. In dem Film von Andrzej Wajda „Der Kanal“ aus dem Jahr 1957 wurde ebenfalls das gesamte Volkstrauma Polens während des Zweiten Weltkrieges illustriert.

Als bedeutender Chronist des polnischen Volkstraumas minimierte Wajda die Marker der Verfremdung des Traumas so sehr, dass der Zuschauer beim Betrachten des Films im wahrsten Sinne physiologische Empfindungen hat. Der Schock, den die Bilder Wajdas auslösen, ermöglicht das Gefühl einer Mitschuld an dem Trauma. Dem Zuschauer ist, als ob er den Geruch wahrnimmt und die physische Schwere spürt, als ob er selber „knietief durch die Scheiße geht“ (das Wort wird mehrfach in der polnischen Version des Filmes benutzt, in der sowjetischen Version wird es nicht verwendet, bis auf ein Mal, und da wird es durch das Wort „Dreck“ abgemildert). Der Betrachter verspürt den Geschmack des Abwassers, mit dem Jacek verschmiert ist, als Margaritka (im polnischen Stokrotka – „Gänseblümchen“) ihn verzweifelt küsst. „In den dunklen Gedärmen knietief in der Scheiße stecken“ ist die Metapher, die den Kern der Wahrnehmung der allgemeinen sozialpolitischen Situation der Polen im Jahr 1944 wiedergibt. Körperlichkeit, Vulgarisierung, Naturalisierung, ekelerregende Details verwässern einerseits die Marker der Verfremdung und verstärken sie aber zugleich andererseits so, dass die widerwärtige Hoffnungslosigkeit nicht die Situation in der Kanalisation, sondern die Gesamtsituation betrifft, in der die unglücklichen Aufständischen sind. Sie können nur warten und haben keine Aussicht auf Unterstützung.

Das Sujet erzählt von den 43 überlebenden Kriegern der Polnischen Heimatarmee, die nach der Niederwerfung des Warschauer Aufstandes 1944, gezwungen war, die von den Deutschen eingenommene Stadt zu verlassen. Der einzige Weg für den Rückzug war durch die städtische Kanalisation. Die Aufständischen hofften, durch die Abwasserkanäle das Ufer der Weichsel zu erreichen, wo sich allerdings den Gerüchten zufolge schon die sowjetischen Truppen zum Einmarsch aufgestellt und vorbereitet hatten. Dunkelheit, Gestank, Dreck, giftige Gase, Rattenfallen, Sackgassen, Klaustrophobie, Hysterie und Irrsinn begleiten die Helden des Films, die weiter und weiter gehen und nach und nach einander im Kanal verlieren. Die Atmosphäre der Verzweiflung ist vom Regisseur mithilfe des Verfahrens „Hoffnung geben –Enttäuschung auslösen“ vermittelt. Wajda teilt dem Zuschauer gleich zu Anfang mit, dass er diese Helden zum letzten Mal sieht, beziehungsweise, dass das der letzte Kampf in ihrem Leben sein wird. Trotzdem und ungeachtet dessen konstruiert er regelmäßig Situationen, in denen den Helden (und dem Zuschauer) suggeriert wird, dass es Hoffnung auf einen guten Ausgang gibt.

Das Licht am Ende des Tunnels der Kanalisation erweist sich jedes Mal entweder als ein Ausgang, der geradewegs auf den Platz führt, auf dem die Deutschen schon die Aufständischen erschießen, und selbst Gott scheint sich auf die Seite der Nazis gestellt zu haben, wenn er sie von der Not befreit, die Aufständischen durch die stinkende Kanalisation verfolgen zu müssen. Oder das Licht am Ende des Tunnels erweist sich als ein mit Gittern versperrter Ausgang, der den erschöpften Helden nichts Anderes verheißt als die Erwartung eines langsamen und qualvollen Todes, verursacht durch ihre Wunden und Infektionen. (Abb. 92, 93, 94, 95)

Die Möglichkeit mit dem Abscheulichen, Tabuisierten, Traumatisierten in Kontakt zu kommen, ist nur im Zustand des *Affektes* gegeben, wenn die Kraft des Symbolischen, die die Gefühle kontrolliert, ihren Einfluss verliert. Die Abwesenheit des symbolischen Vaters verstärkt die Anfälligkeit des Subjektes, seine Psyche und seine Gefühle zu entblößen. Die Unfähigkeit der menschlichen Psyche, sich mit dem Realen auseinanderzusetzen, führt wie im Falle des polnischen Films zum Ausdruck einer manisch-depressiven Psychose seiner Figuren, die sich in Enttäuschung, Depression und Zornesausbrüchen, Todestrieb und dem Ausdruck unangemessener Emotionen offenbart. Im Fall des Komponisten Michal, ein intelligenter und intellektueller Feingeist, endet der Affekt in der totalen

Unzurechnungsfähigkeit: Michal verliert den Verstand und wandelt, auf einer selbst gebastelten Panflöte spielend, durch den Kanal wie ein Geist.

Das Kanalnetz lässt sich mit Fäkalien angefüllten Gedärmen vergleichen und die Ausgänge hinaus sind vergleichbar mit der Žižek'schen „Analmontage“: Eine auf Parallelen aufgebaute Montage (Parallelmontage), wenn die Kamera antonymisch das „innere“ dem „äußeren“ Leben gegenüberstellt. Das Leben außerhalb ist entgegen aller Logik noch schrecklicher als der Aufenthalt in den Gedärmen „knietief in der Scheiße“. So schließt Wajda den Kreis der Apokalypse mit Hilfe von Bedeutungswechseln des Begriffes Ausgang: Der Ausgang aus dem Kanal durch die Kanalisationsluken bedeutet nicht das Ende des Problems, sondern die Erlösung von dem „qualvollen Leben“ durch den Tod. Die Filmhelden von Wajda sind lebende Tote, die sich im Zustand eines „qualvollen Lebens“ befinden, ähnlich den Gefangenen der deutschen und sowjetischen Konzentrationslager, über die Etkind in seinem Buch *Krivoje gore* spricht. (Abb. 95,96)

Der Film von Wajda kam in die sowjetischen Kinos, trotz seines offenkundigen antisowjetischen Subtextes.<sup>180</sup> Der Regisseur hat sich bei der Produktion des Films von einem todessehnsüchtigen Gedicht des Offiziers Józef Szczepański,<sup>181</sup> der der polnischen Armee der Aufständischen angehörte, inspirieren lassen. Es handelt von den sowjetischen Truppen, die das Ufer der Weichsel bereits erreicht hatten und trotzdem beabsichtigten, die polnischen Soldaten und Zivilisten von Nazi-Deutschen vernichten zu lassen. Andrzej Wajda hat diese Idee des Gedichtes als Grundlage für die *Re*-Präsentation und Veranschaulichung des Traumas genutzt. Die sowjetischen Zuschauer der 50er und 60er Jahre kannten das Gedicht von Szczepański nicht und interpretierten das Trauma des polnischen Volkes daher anders. Daran vielleicht kann es gelegen haben, dass der Spielfilm in der UdSSR nicht verboten war und einige Zeit im Verleih war.

Es ist nicht einfach, Filme zu finden, die grausamer sind als diese polnischen. Die Mehrdeutigkeit in der Lesart der primären Gründe und Umstände des Traumas bringt der Regisseur durch die Schwere des Traumas selbst ins Gleichgewicht. Das ist nicht nur die Inkarnation der Monster des Unbewussten, sondern das traumatisierende Reale in seiner unverfälschten Form. Dabei, insofern es überhaupt möglich ist, dies zu visualisieren, bleibt es im Rahmen des Realismus und Naturalismus. Der polnische Film (mit Andrzej Wajda zuvorderst) hat eine Tradition der Trauerarbeit erschaffen, die auf

dem Versuch gründet, eine genau vergleichbare Angst zu zeigen, wie sie auch von den Opfern durchlebt wurde. Und die auf dem Versuch gründet, dass Ritual der Erinnerung an diese Angst den folgenden Generationen zu übermitteln. Anders ausgedrückt, es geht weder um die Qual der Wahl, noch um die Kollaboration, vielmehr geht es um die generelle Atmosphäre der Apokalypse und die Schrecken dieser Zeit, als Polen nicht länger als Staat existierte und, zwischen Hitler und Stalin hin- und hergerissen, nur noch eine brennende Front war.

Die Frage nach der Kausalität und der Motivation der Entwicklung der Handlung in den Filmen Wajdas ist sehr wichtig, vielschichtig und häufig offen: Was lenkt die Helden des Films, die sich selbst als verlorene lebende Tote wahrnehmen? Ein letzter Hoffnungsschimmer auf Rettung? Patriotismus? Protest? Einfach nur Beharrlichkeit? Jede dieser Versionen hat ein Recht auf Legitimierung. Die Frage bleibt zur Diskussion offen, weil welche Motive könnten die zur Hölle Verdammten haben? Insbesondere mit der Hölle, darunter auch Dantes Hölle, wird die polnische Realität häufig verglichen: „Bis zum Rand des Abgrunds ging ich und ich sehe: Menschen, die sich in schrecklicher Niedertracht und in widerlichem Dreck und ekelhafter Kloake gegenseitig zerfleischen.“<sup>182</sup>

Die polnische Apokalypse und die lebenden Toten – das ist Trauerarbeit. Leutnant Zadra kehrt in den Kanal zurück, nicht, weil er verlorene Leute finden möchte, oder aus seinem Pflicht- oder Schuldgefühl heraus, sondern vielleicht deshalb, weil es für ihn der Ausweg aus der Apokalypse ist wie das Lacansche „Absetzen des Subjektes“. (Abb. 98, 99)

Der symbolische Vater fehlt in polnischen Kriegsfilmern, besonders in den Filmen von Wajda. Die Ideologie wird bei Wajda durch den polnischen Messianismus ersetzt (s. das Kreuz in der letzten Szene im „Kanal“). Andrzej Wajda, der als bedeutender Chronist und Schöpfer der nationalen polnischen Trauertradition angesehen werden kann, zeigt im Film *Der Kanal* die lebenden Toten. Die Trauerarbeit im polnischen Film basiert auf einer hyperbolisierenden Darstellung des traumatischen Realen und auf Darstellungen von Zombie-Figuren, die es der folgenden Generation nicht erlaubt, die besonders grausamen Momente der Vergangenheit ins Unbewusste zu verdrängen. Aus dem Mund eines der Helden hört man den Satz: „Dumme Leute, sie waren niemals im Kanal.“<sup>183</sup> Man kann ihn wie folgt entschlüsseln: „Dumm ist der, der niemals mit dem traumatischen Realen in

Berührung gekommen ist.“ Der Film Wajdas zwingt den Zuschauer mit dem Realen in Berührung zu kommen, als ob er dadurch gegen Dummheit geimpft werden könnte. Nach dieser Logik sieht der Wahnsinn des intelligenten Komponisten Michal aus, wie die Findung einer universellen Weisheit und Gelassenheit (oder vielleicht Besänftigung?).<sup>184</sup> Dieser Logik zufolge kann man auch die Rückkehr Zadras in den Kanal im letzten Teil des Films erklären: als „Absetzen des Subjektes“ in das Nichtsein, in die Unterwelt, in das Reale. Das ist die einzig richtige Entscheidung in der apokalyptischen Welt, in der die Deutschen sowie die sowjetischen Kommunisten die Wahnsinnigen sind. Die freiwillige Fortsetzung der ausweglosen Gegenwehr erweist sich als die bessere Lösung im Vergleich zur sinnlosen Kapitulation. Als Auszeichnung dafür erlangt der Held ewiges Leben im kulturellen Gedächtnis, wenn auch nur als Zombie.

Die extrem traumatische Darstellung des Realen erfolgt auf der Basis einer historisch fundierten Grundlage. Nicht nur die Protagonisten kommen mit den Elementen der jenseitigen Welt, den Exkrementen, Leichen, Friedhöfen, verdrängten Details des Unbewussten in Berührung, auch der Zuschauer ist gefährdet, das Trauma zu erleiden, sich an ihm zu „infizieren“. Seinen Status als Staat zu verlieren, bedeutet so viel wie den symbolischen Vater zu verlieren. Polen hat als Staat in den ersten Jahren des Krieges nicht mehr existiert, den Polen drohte die komplette Auslöschung als Volk und Nation. Das Fehlen der symbolischen Ordnung erzeugt diese Bedrohung des anwachsenden Realen und der Verstärkung seiner traumatischen Kräfte, wie wir es am Beispiel der polnischen Geschichte und wie sie im nationalen Film reflektiert wird, sehen.

Die Situation Polens ist dabei nicht vergleichbar mit der Situation Weißrusslands. In Weißrussland hatten das Imaginäre und eine schwache Orientierung auf den symbolischen Vater Bestand, egal ob deutsch oder sowjetisch. Der polnische symbolische Vater saß in Großbritannien, weshalb wurde das Thema Kollaboration bei den Polen eher unklar dargestellt. Für die Weißrussen und Ukrainer bedeutete Kollaboration die Kooperation mit den Deutschen, für die Polen aber – mal mit denen, mal mit jenen. Für die Balten war die Situation ähnlich der polnischen. Doch bei ihnen gab es keine so starke innere Widerstandsbewegung wie in Polen, wie die polnische Heimatarmee, die noch dem eigentlichen, ursprünglichen und unabhängigen symbolischen Vater folgte, der polnischen Regierung im Exil, die die Aufständischen aus London heraus koordinierte.

Des Weiteren, wenn es für die Selbstidentifikation des Subjektes im weißrussischen oder sonstigen sowjetischen Film der Tauwetter-Periode das Imaginäre war, wie sexuelle Beziehungen, die Kunst, der Lebenstrieb, so liegt für den polnischen Helden die grundlegende Selbstidentifikation in der Gegenüberstellung von sich und dem Realen und die dadurch erzeugte Angst. Wajda hat in seinen Filmen nichts anderes gezeigt, als das, was die menschliche Vorstellungskraft sich als Apokalypse oder Hölle vorstellt: eine kontinuierliche Angst und permanente unmittelbare Berührungen mit dem Realen. Die so rekonstruierte Apokalypse und die Zombie-Figuren existieren auch in den anderen Kriegsfilm von Andrzej Wajda, wie zum Beispiel im Film *Samson* (1961). Das Sujet handelt von dem wachsenden Antisemitismus unter den Polen in den 30er Jahren. Der junge Student Jakob wird gehetzt, weil er Jude ist. Gehässig bedrohen die Studenten Jakob mit einem Stein und lassen die Situation eskalieren, bis einer ihrer Genossen stirbt. Die Schuld wird allein Jakob zugeschrieben und er bekommt eine Strafe von zehn Jahren Gefängnis. Dort schikaniert man ihn ebenfalls wegen seiner nationalen Herkunft. Im Gefängnis macht er die Bekanntschaft mit dem Untergrund, darunter auch den Kommunisten. Die Gefängnistore öffneten sich mit Beginn des Krieges 1939, als die Situation schon chaotisch war. Allerdings der Befreiung aus dem Gefängnis folgte eine neue Gefangenschaft, diesmal im Warschauer Ghetto. Der Flucht aus dem Ghetto folgte ein Hausgefängnis bei einer jungen Jüdin, die erfolgreich ihre Herkunft verstecken konnte und Verbindungen zu einflussreichen Leuten in der Stadt hatte. Von Gewissensbissen gegenüber den anderen Juden, die im Ghetto leiden, geplagt, flieht Jakob zu seinem ehemaligen Mithäftling Malinka und bleibt bei dessen Nichte, die ihn für einige Monate bei sich im Keller versteckt. Neben anderen Parallelen zum biblischen Samson ist hier elementar, dass die Pläne Jakobs jedes Mal dann scheitern, wenn er unter dem Einfluss von Frauen gerät, die wiederum ihre eigenen Pläne mit ihm haben. Der junge Mann findet die vollständige Befreiung durch das klassische Lacansche „Absetzung des Subjektes“. Jakob schließt sich einer der Untergrundgruppen an und sprengt eine Druckerei mitsamt der Gestapo, die die Druckerei gerade unangemeldet durchsuchte, in die Luft. Als Resultat dieser Aktion stirbt er selber und wiederholt so nicht nur das Schicksal des biblischen Samson, der die Kirche einreißt und seine Feinde, die Philister, darunter begräbt, sondern er erlangt die Wiedervereinigung mit seinem gequälten Volk, wovon er ja den ganzen Film über geträumt hat. Wajda zeigt bildlich die Erleuchtung des Helden nach dem Tod,

indem er in der letzten Einstellung das Gesicht Jakobs entsprechend ausleuchtet. (Abb. 100, 101, 102)

Erzogen durch die Mutter (der Vater von Jakob wird im Film nicht erwähnt) und ausgeschlossen aus der symbolischen Ordnung, überlebt Jakob in dieser Welt des Realen, solange er ihm nichts entgegensteht und sich mit ihr in einer Symbiose befindet, genauso wie die Frauen aus Jakobs Umgebung. Das funktioniert so lange, wie er in Berührung mit ihr ist und bis die Frauen anfangen, ihn zu manipulieren. Mit anderen Worten, er sollte nach den Regeln der Apokalypse spielen. In diesem Zustand wird seine Angst zum Lebenstrieb. Seinerzeit tendierte die klassische Psychoanalyse dazu, Angst und Furcht separat zu betrachten und sogar einer ganz anderen Kategorie zuzuordnen, nämlich dem Prinzip der Lust.<sup>185</sup> Der unmittelbare Kontakt mit dem Realen entsteht in dem Moment, als Jakob den Ermahnungen der Mutter folgt, dass die Lebenden dazu da sind, den Toten die Erde zu bereiten, um so das Gewissen zu reinigen. Also geht Jakob freiwillig zur Beerdigungsgarde des Ghettos. Seine Hauptaufgabe bestand darin, die Leichen der Gefallenen zu sammeln und zu bestatten.

Das Problem des Spiels, das den Regeln des Realen folgt, besteht darin, dass es das Subjekt in eine Art Zombie, einen lebenden Toten verwandelt, der nach Agambens Definition ein „*nacktes*“, nach Etkinds ein „*gequältes*“ Leben führt. Eben diese lebenden Toten, die das lebende gequälte Leben leben, zeigt Wajda in „Der Kanal“. Solche Subjekte sind nicht in der Lage, ein anderes Gefühl als Angst wahrzunehmen. Eben diese Angst und das Leiden sind für einen Zombie die primären und selbstverständlichen Merkmale eines Lebens. Wichtig dabei ist die Tatsache, dass die Angst und das Leiden im polnischen Film mit seiner apokalyptischen Handlung und den Zombie-Parallelen eine positive Konnotation erfahren. So unterhält sich Jakob in seinem letzten Gefängnis, als ihm Malinkas Nichte die Haare schneidet, mit den Leichen, die er begraben hatte und besonders mit seiner Mutter, die ihm den Schlüsselsatz: „Deine Kraft liegt in der Angst, denn du willst leben“ sagte.<sup>186</sup> (Abb. 103, 104, 105, 106)

Die Trauerarbeit in der polnischen Erinnerungskultur der Tauwetter-Periode, die selber fast traumatische Züge trägt, wird aus zwei Gründen mit diesen Verfahren abgebildet:

1. **Die Abwesenheit** der Ideologie und der symbolischen Ordnung während des Krieges. Sie hätte dabei helfen können, das traumatisierende Reale zu bewältigen und sich davon zu distanzieren.
2. **Die Notwendigkeit der detaillierten Wiederholung** und des *Aussprechens* des Traumas. Aufgrund dem ersten Aspekt ist das Trauma derart stark geworden, dass es seinen Ausdruck in der Erinnerungskultur bis heute so augenfällig hat (das bildet auch den sogenannten nationalen Charakter; für die Psychoanalyse – das s.g. kollektive Unbewusste). Weil der Rezipient so oft wie möglich die Umstände des Traumas realistisch wiederholen muss, es gründlich *re-präsentieren* muss, damit er letztendlich fähig ist, das Trauma zu erkennen, sich mit ihm abzufinden und zu verstehen, dass es keine direkte (physische) traumatisierende Wirkung mehr hat.

Man kann durchaus behaupten, dass sich Polen zur Zeit des Tauwetters in einem traumatischen Zustand befand, und zwar in einem größeren Ausmaß als zum Beispiel die Tschechoslowakei, die zu Beginn der Tauwetter-Periode einen Schritt voraus war und das erste Stadium der Formierung der Trauerarbeit und Trauerkultur bereits durchlaufen hatte (vor allem dank tschechischer Selbstironie). Am Beispiel der Filme Wajdas sieht man, dass Polen noch mit der Wiederholung und dem Erkennen des Traumas beschäftigt war und noch nicht mit dem Überdenken des Traumas und der Trauerarbeit an sich begonnen hatte. In den Filmen findet man noch einen großen Anteil des visualisierten Realen, aber noch wenig verfremdete, metaphorische *Re-Präsentation* des Realen. Die Nachkriegszeit war für Polen fast ebenso traumatisch wie die Kriegszeit selbst: Das Land musste die verlorene Staatlichkeit wiederaufbauen und die von Moskau vorgegebene sozialistische Ideologie annehmen.

Andrzej Wajda probiert das kreative Interesse am verbotenen Realen (die Kanalisation, der Friedhof, die jenseitige Welt der Toten) und empfindet bei der Berührung mit ihm keinen Widerwillen, obwohl es abstoßend ist. Wajda wandelt das Tabuisierte und das ins Unbewusste Verdrängte (das, was Žižek als schockierend *Exkrement*<sup>187</sup> bezeichnet, die aus dem Bewusstsein von unserer Psyche spurlos verschwinden sollen) in das Wesen des eigentlichen Ich seiner Helden um. Stokrotka (Margaritka) aus *Der Kanal* lebt davon, dass sie das System der Kanalisation kennt und als Führer (Stalker) dient. Sie ist die einzige, die die Katastrophe des Sujets überlebt, was sie der Mariengestalt nähert. Gold-Samson

hält es für seine Pflicht, die Leichen einzusammeln und zu bestatten. Als Dank geben ihm die von ihm Begrabenen die Ratschläge und helfen, erneut an sich zu glauben. Die Motivation und das Handeln des Subjekts im polnischen Film kann man durch den Zustand des Affektes erklären, der an eine manisch-depressive Psychose grenzt, die durch die Situation der absoluten Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit hervorgerufen wurde.

In „Samson“ prangert Wajda auch die Sünden des polnischen Volkes, den Antisemitismus, an. Damit hebt er das Apokalyptische aller Ereignisse hervor und stellt die Angst nicht nur als primäres Merkmal des Lebens heraus, sondern auch als Grundlage des kulturellen Gedächtnisses. Darunter auch die Angst davor, dass die Vergangenheit sich wiederholen könnte, wenn die Leute dieses Gefühl der Angst vergessen. Und Ängste davor, dass die Möglichkeit einer Wiederholung der Vergangenheit real ist und in der polnischen Tradition der Trauerarbeit so bewirkt, dass man die Erinnerungskultur auf die Angst vor dem Vergangenen orientiert, was als eine Garantie auf eine gefahrlose Zukunft gelten kann.

#### **5.4. Die Bilder des Unheimlichen im nationalen Film Litauens und Lettlands: der paranoide Typ des Subjekts.**

Die Filme der sowjetischen Satelliten-Staaten, die ins Russische übersetzt wurden, haben eine bedeutende Rolle in der Bildung des kulturellen Gedächtnisses der verbleibenden Mitglieder des Ostblocks gespielt, insbesondere bei den sowjetischen Zuschauern auf dem Territorium der RSFSR. Das grundlegende Interesse am litauischen und lettischen (und auch estnischen) Film ist damit verbunden, dass er in erster Linie, wie auch alle anderen nationalen Filme, seinen einzigartigen Blick auf das Kriegstrauma (das Trauma des kleinen Volkes) zeigt. Weiterhin stellt er auch die Sowjetunion klar als eine der Seiten dar, von der die Bedrohung ausging, und sie so als unmittelbare Quelle des Traumas mit dem nationalsozialistischen Deutschland gleichgesetzt werden konnte.

Auf die Schlussfolgerung Etkinds zurückgreifend, dass das Trauma eine Antwort auf den Zustand ist, in dem sich das Ich befindet, kann man die Trauer als antwortende Reaktion des Subjektes auf den Zustand des Anderen<sup>188</sup> bezeichnen, mit dem das Subjekt sich

mittels künstlerischer Verfahren (Verfremdung) mehr oder weniger identifizieren kann. Ungeachtet dessen ist der baltische Film für die sowjetisch-russischen Zuschauer eine Trauer-Reaktion auf den Zustand des *anderen* Anderen, mit dem er [ein Russe] sich vor allem aus ideologischen Gründen nicht identifizieren kann oder darf.

Das grundlegende Thema des baltischen Kriegsfilms ist der Verlust des Rechts auf Erinnerung der Generation, die das Trauma erlitten hat. Die sowjetische Ideologie sah das Recht auf Erinnerung als bedeutenden, verbindenden Faktor für den sozial aktiven Teil der Ethnie an. Manchmal aber wird das Recht auf Erinnerung vom Subjekt selber verwehrt, da es zu traumatisierend ist und hemmt einen stabilen Zustand und einen annehmbaren Hergang der Ereignisse.

Das fehlende Recht auf Erinnern und das erzwungene Schweigen über die Umstände des erlittenen Traumas führen dazu, dass die für die Psyche notwendige Trauerarbeit nicht erfolgen kann. Genauer gesagt wird die Trauerarbeit nur in Verbindung mit den Gefallenen auf der Seite der Sieger zugelassen. Im Film *Ich erinnere mich an alles, Richard* (1966, Lettland) gibt es eine Szene mit einer Trauerzeremonie für die Gefallenen auf dem verbrüdernten litauischen Friedhof, wo man den prosowjetischen Soldaten ehrt, mit allen ihm charakteristischen Attributen wie rote Sterne, rote Flaggen und Musik. Die Soldaten, die auf der Seite des Hitler-Deutschlands gekämpft haben, sind unsichtbar, als würden sie nicht existieren. Nirgends gibt es eine Liste mit ihren Namen und niemand möchte, oder wagt es, über sie zu sprechen.

Die Toten, über die man das Trauerritual des Erinnerns nicht vollenden kann, sind Elemente des traumatisierenden Realen, sie sind noch keine Toten im Rahmen unseres Unbewussten. Daher ist der einst nach Riga kommende Richard, ein ehemaliger Offizier, der in der Armee der deutschen Nazis gekämpft hat und den man für gefallen hielt, wie ein lebender Toter direkt vom Friedhof zu seinen ehemaligen Freunden gegangen, die ihn begrüßten, als wäre er ein Gespenst der Vergangenheit. Da während der Gedenkzeremonie nur den gefallenen Kommunisten gedacht wurde, richtet Richard eine schmerzliche Anklage an die resignierten und „vergessenen“ Genossen: „Wisst ihr überhaupt, was heute auf dem brüderlichen Friedhof passiert ist? Als ich dort die roten Flaggen und Sterne sah, da wollte ich heulen. Wer hat denn unsere Kompanie aus den Wolchow-Sümpfen gezogen und sie auf dem brüderlichen Friedhof begraben?“<sup>189</sup>

Das Subjekt, das das Recht auf Erinnerung und Trauer verloren hat, ist nicht fähig zu einer Existenzgrundlage:

- *Rič, lebst du?*

- *Nein, ich bin tot. Nun, bittest du einen Geist nicht in dein Zimmer?*<sup>190</sup>

In den baltischen Republiken hat man das Recht auf Trauer über die ideologisch falschen, nicht „zuverlässigen“ Angehörigen und Freunde entzogen und daraus resultierend auch für sich selbst. Dabei geht es nicht nur um das Erinnern, sondern auch um das Recht auf eine Beisetzung der eigenen Gefallenen im buchstäblichen wie auch im symbolischen Sinn. Die Helden der baltischen Filme leiden, sie sind gezwungen, über die Vergangenheit zu schweigen und folglich haben sie keine Möglichkeit, ihr Trauma auszusprechen, mit ihm zu leben. Das Schweigen ruft neurotische Symptome hervor, wie etwa zwanghafte Wiederholungen, die sich zum Beispiel in den Flashbacks Richards zeigen: die Erschießung eines gefangenen litauischen Kommunisten, die Episode der Initiation in der deutschen Armee und die automatisierte Wiederholung der Beschwörungsformeln der Nazis „Ich bin Soldat, ich bin es gern“, während er gleichzeitig mit dem Birkenkreuz in den Händen davor sitzt. Diese Birkenkreuze auf den Hügeln der Gefallenen sieht Richard immer wieder in seinen Flashbacks. (Abb. 107)

Wie bereits weiter oben erwähnt, kann der Aufruf zu vergessen nicht nur vom Großen Anderen (der Ideologie), sondern auch von anderen Subjekten ausgehen:

- *Lass uns nicht von Vergangem reden, Richard, lass uns vergessen.*

- *Vergessen? Und ein verstümmeltes Leben kann man vergessen?*<sup>191</sup>

Das verstümmelte Leben des Subjektes wird begleitet von manisch-depressiven Erscheinungen und zwanghaft paranoiden Ideen. Die zwanghafte Wiederholung, die das erlittene Trauma immer wiederkehrend simuliert, bedeutet die Annäherung an das Reale und verstärkt das Gefühl der ansteigenden Unruhe, bis sie sich auf die Umgebenden in unangemessener Form auswirkt. Richard denkt, dass er seinen Freunden nicht vertrauen kann, dass sie nur auf den passenden Moment warten, um ihn zu verraten. Diese Paranoia führt Richard bis zu dem Punkt, an dem er seinen Freund erschlägt. Die finale Szene akzentuiert den krankhaft manisch-depressiven Zustand des Helden, seine buchstäbliche Spaltung der Persönlichkeit: Richard aus der Vergangenheit, der einen litauischen jungen

Kommunisten erschießt, erschießt jetzt Richard aus der Gegenwart. Das heißt, die Gespenster der Vergangenheit erstehen wieder auf und halten Gericht über die Lebenden. Mit einfachen Worten ausgedrückt, der Verlust des kulturellen Gedächtnisses kann zu einer soziokulturellen Schizophrenie des Subjektes führen. (Abb. 108, 109)

Alexander Etkind benutzt immer wieder den Begriff der „harten“ Erinnerung<sup>192</sup>, was ihm zufolge Denkmäler, Monumente, Gedenktafeln usw. sind. Einer ähnlichen Idee folgen die Filmemacher, die dem Film den Namen „Steine und Splitter“ gaben. Der große Steinbrocken ist im Grunde eine verkörperte Erscheinung des Großen Anderen, aus dem die Grabsteine und Kriegsgedenktafeln auf dem Friedhof gefertigt werden. Somit verbreitet der Große Andere seine ideologisch richtigen Erinnerungen über die Ereignisse und Gedenken an „richtigen“ Namen. Mit Hilfe der fertigen Gegenstände formt er wiederum seine erwünschte (ideologische) Erinnerungskultur, die die Macht über das Subjekt beansprucht. Den Titel kann man sinngemäß wie folgt interpretieren: Das ganze Steindenkmal ist die Erinnerungskultur, die durch die Ideologie des Siegers (des Großen Anderen) geformt wurde, gerade deshalb steht ein besonders großes Denkmal für die Gefallenen kommunistischen Soldaten auf dem lettischen Friedhof. Die Splitter des Steins, die beim Meißeln des Denkmals durch die Sieger entstanden sind, sind Episoden des Erinnerns, Menschen, Ereignisse, die sich nicht in das Szenarium des Großen Anderen und der vorherrschenden Ideologie einfügen und deshalb dem Vergessen unterliegen. Die Splitter der Erinnerung im Film sind vergleichbar mit Etkinds „weichen“ Erinnerungen. Gemeint sind damit Ideen, gespensterhafte Bilder, Andenken, Archetypen. Hierzu zählen auch die Fotografien: das Thema der Vernichtung von Beweisen, worum es im Film häufiger geht, wie etwa die Fotos der Soldaten, die eindrucksvolle Szenen von Enthauptungen und Gewalt an Gefangenen und der Zivilbevölkerung zeigen. (Abb. 110)

Eine Äußerungsform der Erinnerungssplitter ist das Zombie-Motiv, wie es sich zum Beispiel zwischen Richard, seinem ehemaligen Freund und der Braut zeigt:

*- Was denkst du, wenn all diese Toten wieder auferstehen würden, würde dann zwischen ihnen nicht wieder der Kampf ausbrechen, nicht um das Leben, sondern um den Tod?*

*- Ja, sie würden kämpfen, für die Heimat. Denn jeder von ihnen versteht das Wort Heimat auf seine Weise.<sup>193</sup>*

Die obsessive Paranoia und die zombieähnlichen Auswanderer aus der Vergangenheit, die sogar nach dem Krieg den Menschen der Gegenwart keine Ruhe lassen, kommen aus dem Wald, um zu töten und rekonstruieren und beleben wieder und wieder die Umstände des erlittenen Traumas der einzelnen Subjekte und des ganzen Volkes. Das sind die zentralen Motive des litauischen Films „Niemand wollte sterben“ (1966, Litauen).

Ähnlich wie die Protagonisten im weißrussischen Film *Zapadnja - Die Falle* (mit dem Unterschied, dass der Krieg im litauischen Film bereits zwei Jahre beendet war) befindet sich der Held Vajtkus zwischen Hammer und Amboss: der einstige Waldbruder wird von der prosowjetischen Familie Lokis zum Vorsitzenden des Sel'sowjets (kommunistisches Dorfrats) ernannt. Er ist der sechste in einem Jahr (die fünf vorher wurden von den Waldbrüdern wegen der Zusammenarbeit mit den Kommunisten hingerichtet). Die obsessive Wiederholung der ‚*Realität*‘ des Vergangenen ist angefüllt mit gespenstischen, jenseitigen Elementen, die auf den fatalen Ausgang für alle hinweisen. (Abb. 111, 112, 113, 114, 115)

Die Ausweglosigkeit der Situation für das Subjekt, das sich nicht an eine Seite stellen möchte, und dem damit verbundenen paranoiden Zustand, das den verzweifelten Wunsch zu leben hervorruft, sind die Eigenschaften, die den Hauptprotagonisten Vajtkus und viele andere litauische Bauern im Film mit dem besagten Namen „Niemand wollte sterben“ charakterisieren. Der Name schon bringt den Zuschauer auf den Gedanken, dass im Ergebnis alle Helden sterben müssen, sodass wir von Anfang an über lebende Tote sprechen.

Besonders deutlich wird diese paranoide Lage durch den Dialog von Vajtkus mit einem Dorfbewohner, den er versucht zu „enteignen“ (raskulačit'), veranschaulicht:

- *Die Banditen (die Waldbrüder) haben mein Vieh im letzten Frühjahr mitgenommen.*
- *Letztes Frühjahr waren wir bei dir. Du hast gesagt, die Sowjets haben deine Kühe mitgenommen.*
- *Ihr wolltet mich töten, meinen Speck habt ihr genommen.*
- *Du hast ihn selbst angeboten.*

- *Und wie könnte man nur nicht anbieten!*<sup>194</sup>

Der Dorfbewohner, der dazu verurteilt ist, dasselbe Wort und dieselbe Tat andauernd zu wiederholen, vor den Sowjets wie vor den Waldbrüdern, vertraut keinem mehr und dreht sich immer wieder im Kreis seines Traumas. Dafür hat er seine guten Gründe. Es bleibt zu betonen, dass sich das Trauma entweder durch Schweigen wie in „Steine und Splitter“ zeigen kann, oder aber durch Wiederholungen wie im Fall der litauischen Bauern und auch bei Vajtkus, der nun das Schicksal der fünf vorangegangenen Vorsitzenden wiederholen soll. Vajtkus wiederholt genau die gleichen Kollaborateur-Tricks, die die einheimischen Bewohner während des Krieges perfektioniert hatten, um weder von den Nazis, noch von den Kommunisten getötet zu werden.

Die Ästhetik des *Unheimlichen* manifestiert sich besonders deutlich in den Momenten, in denen die baltischen Regisseure ein Gleichzeichen zwischen dem deutschen und sowjetischen Regime setzen. Etkind definiert das Unheimliche bei Freud als etwas Vertrautes, das aus dem einen oder anderen Grund fremd und Furcht einflößend werden kann. Wenn es im Film um Verfolgung und Rache geht, um Hinrichtungen und Repressalien, Nötigungen und Vertreibungen, zieht der sowjetische Betrachter automatisch assoziative Parallelen zum deutschen Naziregime. Das Verfahren der Entautomatisierung und der Verfremdung erfolgt, wenn die logische Schlussfolgerung oder die eindeutige Feststellung der Fakten den sowjetischen Zuschauer zu dem Ergebnis führt, dass Aggression und Feindseligkeit nicht den Deutschen oder den Waldbrüdern zugeschrieben werden können, sondern den sogenannten „Unsrigen“ und denen, die den Kommunisten sympathisieren. So wird der Kommunist Donatas Lokis zum neuen frischgebackenen Vorsitzenden ernannt: „Falls du ans Fliehen in den Wald denkst – ich schieße auf alle, ob schuldig oder unschuldig.“<sup>195</sup>

Unheimlich erscheint auch die Umwandlung der Bedeutung einiger geläufiger Worte oder auf den ersten Blick harmloser Wortverbindungen: Waldbrüder, Kobold (‘Domovoj’, der Anführer einer Gruppe, die die einheimischen Bewohner terrorisiert). Allerdings sind die Zombies ebenfalls mit der Kategorie des Unheimlichen verbunden, und im Film „Niemand wollte sterben“ werden sie auch erwähnt:

- *Man kann sie nicht schutzlos zurücklassen!*

- *Wen? Die Toten?*

*-Ja. Und die Lebenden auch nicht.*<sup>196</sup>

Der Höhepunkt der Handlung tritt ein, als alle drei Seiten, die Waldbrüder, die prosowjetische Obrigkeit mit den Brüdern Lokis an der Spitze und die einheimischen Bewohner, aufeinanderstoßen. Im Moment der Auflösung, der durch die Regisseure mithilfe des Verfahrens des eigentümlichen surrealistischen Karnevals gelöst wird, brechen alle in Gelächter aus, ohne dass es dafür einen ersichtlichen Grund gäbe. Der ältere Lokis-Bruder verliert zeitweilig das Gehör und die Fähigkeit zu reagieren, die Kinder krähen (kikerikien), die Kamera bewegt sich unkontrolliert und unnatürlich und erzeugt die Empfindung von Hysterie im Affektzustand. Die Pferde werden aus unerfindlichen Gründen in den Lastwagen angespannt und, begleitet von den heidnischen Gesängen der litauischen Greise aus dem Off-Ton, werden die Gebrüder Lokis auf diesem Lastwagen stehend von den Pferden langsam weggebracht.

Der Entzug des Rechtes auf Erinnerung verurteilt auch die Sieger zur Paranoia. Als es so scheint, dass alle Klassenfeinde vernichtet sind, und die Brüder Lokis durch den dunklen Wald (die Welt des Realen, von der die Gefahr ausgeht) fahren, rufen Sie mehrfach zu Anteilnahme und Schutz des symbolischen Vaters auf. Der symbolische Vater im Film ist in erster Linie ein traditionelles litauisches, mythisches oder christliches, hölzernes Bild. Zu Beginn bittet Donatas im Wald, das Lied des toten Vaters zu singen, denn er fürchtet, dass ihm der Mörder entwischt und frei im Wald herumläuft und nichts Gutes im Schilde führt. Anschließend, in der letzten Szene, fahren die am Leben gebliebene Brüder Lokis stehend an der Rückseite des Lastwagens unbewegt und schweigend. Dies ist noch ein Beleg für die Hysterie oder das Trauma. In diesem Moment zeigt die Kamera wieder das weiße Kaninchen als Symbol des Imaginären, ein Omen der Katastrophe. Man hört den lang gezogenen, eindringlichen Gesang der Greise und erneut erscheint die hölzerne Darstellung des Schutzpatrons, des symbolischen Vaters als Beschützer. Die paranoide Angst zwingt die Brüder Beistand zu suchen und sie flüchten sich in Bilder des symbolischen (transzendenten) Beschützers, des gefallen Vaters, Gottes. (Abb. 116, 117)

Die Toten zu schützen bedeutet, das Recht auf Erinnerung und auf Formierung einer Kultur der Trauer zu schützen, die sich auf spezielle, charakteristisch festgelegte ethno-soziale Gruppen von Archetypen gründet: die Waldbrüder, die Vorsitzenden des

Sel'sowjets, die Großbauern (Kulaken), die mittleren Bauern (Serednjaki), die Kleinbauern, die Sowjets usw. Die Quintessenz vieler baltischer (besonders litauischer und lettischer Kriegsfilme) liegt in dem Satz: „Gebt uns das Recht auf Trauer“. Das Problem der Menschheit besteht darin, so formuliert es Etkind, „dass verschiedene Gruppierungen, ethnische Gruppen, die Generationen und sogar Berufsgruppen ihre eigene Version der Vergangenheit kultivieren, anstatt die Erfahrung der Trauer und der Befreiung miteinander zu teilen.“<sup>197</sup>

Die sich wiederholenden Elemente des Schrecklichen oder Unheimlichen (nach Freud), die an das Trauma erinnern, bringen das traumatisierende Reale näher und machen es so greifbar, dass die Basis für ein neues Trauma entsteht. So entsteht ein Teufelskreis, aus dem es nur zwei Auswege gibt: 1. Das Trauma *auszusprechen*, es zu erkennen und es aus dem Verzeichnis des Unbewussten in die Kategorie der erkannten und kontrollierbaren Erinnerung zu verlegen, um es so zu bewältigen. 2. Die symbolische „Absetzung des Subjektes“ aus der ‚*Realität*‘, mit anderen Worten den Selbstmord.

Die zweite Variante wählt der Held des litauischen Films *Lestnica v nebo* (*Leiter in den Himmel*, 1966, Litauen), der von der Konfrontation der Waldbrüder mit Sowjets handelt. Zum Selbstmord des Jungen Jurgis führen tragische Ereignisse, die sich in einem litauischen Dorf im Jahr 1948 abspielen: die neue sowjetische Macht verdächtigt und vernichtet jeden, der nur irgendwie mit den Waldbrüdern in Verbindung war, freiwillig oder gezwungen – ist egal. Die Waldbrüder planen ihrerseits Widerstand gegen den Sowjet und vereinen ihre Kräfte, indem sie jeden im Wald einsammeln, der noch in der Lage ist, eine Waffe zu tragen. Der Vater von Jurgis, der darauf hofft, die schlimme Zeit durchzustehen, versteckt seinen Sohn im Wald und bringt ihm heimlich Essen. Selbst die Mutter und die Schwestern wissen davon nichts, da man keinem mehr traut: Die eine Tochter ist mit einem ehemaligen Offizier der Wehrmacht verheiratet, die andere ist die Braut eines Komsomolzen, der Sohn eines bolschewistischen Helden ist. Jeder Protagonist, ob Frau oder Mann, findet sich zwischen Hammer und Amboss wieder. Die einzige Reaktion des Subjekts auf die Gefahr, die aus seiner Sicht angemessen ist, ist das Aushalten, verdrängen und Verschweigen des Traumas. Die allumfassende Angst und das Verbot des Vergangenen führt zum totalen Schweigen und demzufolge zur Paranoia, d. h. man weiß nicht mehr, mit wem und was man noch sprechen kann. Sogar Ramune, die jüngere Schwester von Jurgis, entschließt sich, ihrem Bräutigam Jaunūs nicht von dem

Bruder zu erzählen, der eine Verbindung zur kommunistischen Partei in Vilnius hat. Das Schweigen ist ein Zeugnis des Traumas: wie auch die Lokis in *Niemand wollte sterben* als Sieger hervorgehen, aber zu Stillschweigen und Verdrängen des Traumas verurteilt sind.

Das Schweigen von Jurgis und die Ungewissheit über seinen physischen Aufenthaltsort sind gleichbedeutend mit seinem symbolischen und späteren tatsächlichen Tod. Das Subjekt kann im Rahmen der symbolischen Ordnung ausschließlich durch die Sprache, mit der er seine Existenz und Anwesenheit feststellt, leben und funktionieren. Gleich zu Anfang hat der Vater seinen Sohn Jurgis bereits symbolisch getötet. Der Zuschauer sieht Jurgis während des Films nie, erst am Ende wird auf einem Wagen die Leiche eines jungen Mannes aus dem Wald gebracht. Jurgis ist passiv, seiner Stimme beraubt und nicht repräsentativ. So wie sich die lebenden (symbolischen) Toten in echte Tote verwandeln, hatte Jurgis einen Selbstmord begangen, d. h. er hat den Akt des symbolischen Absetzens des Subjekts aus der feindseligen, traumatisierenden ‚*Realität*‘ vollzogen.

Nur Verstorbene oder Zombies schweigen, und auch in diesem litauischen Film verfolgt man das Thema des Schweigens und des Todes sehr anschaulich. Man kann vom Leitmotiv der lebenden Toten als charakteristisch für den baltischen Film sprechen. Besonders unheimlich und unheilvoll sind die Aussagen des Vaters von Jurgis über den Tod, denn er weist darauf hin, dass die Bestrafungsmethoden gegen Zivilisten durch die Sowjetrussen ebenso grausam waren, wie die Taten der Nationalsozialisten während des Krieges, und die Sowjets haben diese eigentlich nur wiederholt:

*„Du liegst auf der Angst, und du wirst überzogen mit Angst.“<sup>198</sup>*

*„Schweigt! Sonst werdet ihr euch blitzschnell im Gefangenenwaggon wiederfinden.“<sup>199</sup>*

*„Was soll man tun, wenn man lebendig begraben wird?“<sup>200</sup>*

*„Jetzt ist es schon vorbei, sie werden uns verhaften und deportieren. Wozu hast du nur diesen unheilvollen Judas angelockt!“<sup>201</sup>*

Die Zitate von Jurgis Vater können dahingehend interpretiert werden, dass er sich selbst ebenfalls für einen lebenden Toten hält. Das Verbot der Bestattung und Trauer, obwohl alle mehr oder weniger an der Beibringung des Traumas beteiligt waren, die innere Spaltung des kleinen Volkes und jedes einzelnen Subjekts oder der Kampf mit sich selber:

Das alles löscht langsam die Persönlichkeit aus und ruft paranoide und schizophrene Symptome hervor. Gleichzeitig ist die Angst aber auch das, was die Integrität der Persönlichkeit bewahrt. Das wird am Beispiel des baltischen Kriegsfilms deutlich. Ein ähnliches Verhältnis zur Angst gibt es auch im polnischen Film: Als sich die gestorbene Mutter von Jakob Gold an ihn wendet und ihm die unumstößliche, existentielle Wahrheit übermittelt: „Deine Kraft liegt in der Angst, denn du leben willst.“<sup>202</sup>

Im baltischen Film gibt es die Begriffe „der Unsre“ („Freund“) oder „der Fremde“, wie es sie in den russischen oder polnischen Filmen gibt, nicht. Für das Subjekt im litauischen oder lettischen Kriegsfilm existieren gleich zwei feindlichen Andere: die Sowjetrussen und die Waldbrüder. Beide Instanzen sind gleichstark traumatisierend und unakzeptabel. In diesem Paradigma ist das existierende Ich eine dritte, unabhängige Instanz. Die komplexe Analyse dieser Auffassung von Angst und der Positionierung des Ich, entspricht den Grundlagen der Existentialphilosophie mit ihrer Überzeugung, dass die Angst, das Leid und der Tod dazu beitragen, das wahre, menschliche Wesen zu zeigen, „es zu entblößen“. Dabei wird das Subjekt von den alltäglichen Problemen abstrahiert und sein Gewissen und seine Verantwortung in vollem Umfang offenbart.

## **5.5. Der Existentialismus des tschechischen Films: der bipolar-affektive Typ des Subjekts**

Der existentialistische Ansatz mit seiner Bedeutung von Angst hat im tschechischen Kriegsfilm der „Neuen Welle“ verbreitet Anwendung gefunden. Die Angst in ihrem existentiellen Verständnis ist ein wichtiger Faktor für die Identifikation des Helden: Aufgrund der surrealistischen Visualisierung ihrer Angst können die tschechischen Charaktere schwer verallgemeinert werden. Der tschechische Protagonist ist eine Art ex nihilo, der Andere, mit dem sich der Zuschauer, insbesondere der russische Zuschauer, nur schwer identifizieren kann. Die vielfältige Identität des tschechischen Subjekts ist eine selbstverständliche Norm der westlichen Literatur- und Filmästhetik und unterscheidet sich eben dadurch entscheidend vom sowjetischen Helden mit seiner sozrealistischen „Universalität“. Der sowjetische Protagonist agiert gewissermaßen wie eine Schablone, mit der sich der Zuschauer relativ einfach identifizieren kann,

wohingegen der tschechische Held über viele feine, einmalige, individuelle Charakterzüge verfügt. Daher bleibt seine Motivation für den Zuschauer unvorhersehbar.

Die Angst des tschechischen Protagonisten ist nicht einfach eine abstrakte, natürliche Angst vor dem Krieg oder dem Tod wie die Angst im russisch-sowjetischen oder polnischen Film. Es ist auch keine generelle Angst vor Verrat, Denunziation, „Spitzelei“ oder Repressalien wie in den litauischen oder lettischen Filmen. Der tschechische Kriegsfilm der 60er Jahre arbeitet eher nicht mit Texten und Handlungen, sondern mit der Visualisierung von Bildern des Unbewussten, vor allem der Angst, wobei zur gleichen Zeit beispielsweise der polnische Film die Elemente des Realen visualisiert hat.

Die baltischen Protagonisten sind wie Kugeln in einer Waage. Sie rollen zur einen, dann zur anderen Seite, versuchen ein Gleichgewicht zu finden oder bleiben in der weniger feindseligen Ecke liegen und leben weiter. Darin liegt einiger Konformismus und zugleich zeigt sich eine Unzufriedenheit mit dem Großen Anderen, dass Er das Subjekt gezwungen hat, Seinem Willen zu folgen. Das Subjekt verliert das Recht der Wahl: Der Balte ist das „Ding an sich“. Er ist introvertiert, äußert nach außen hin keine Wünsche und Ängste. Er ist dazu verurteilt, zwischen dem jeweiligen Willen der zwei Großen Anderen, zwischen den Kräften, die die Ordnung wiederherstellen, zwischen den Waldbrüdern und den Sowjets, zu balancieren. Der Tscheche ist im Film, folgt man dieser Analogie weiter, das „Ding für sich“. Das tschechische Subjekt handelt ausschließlich seiner impulsiven, emotionalen Motivation folgend. Aufgrund dessen „verträgt sich“ der tschechische Protagonist ausgezeichnet mit sich selbst und keine globalen Konflikte mit seinem inneren Über-Ich können ihn erschüttern. Im Unterschied dazu hat man den baltischen Protagonisten das Recht auf Wahl und Kompromiss genommen. Obwohl dieser Kampf gegen und zwischen den zwei sich gegenüberstehenden Fronten, den Waldbrüdern und Sowjets, vielleicht dem eigentlichen legitimen Wunsch dieses kleinen Volkes ohne imperialistischen Anspruch entsprach. Gerade dieser besondere, widersprüchliche und binäre Zustand des Subjekts bestimmt die Selbstidentifikation der baltischen Protagonisten.

Für den tschechischen Helden spielt eigene Jouissance eine besondere Rolle. Die Haupthelden wissen in der Regel, was sie wollen. Die Binarität des Tschechen drückt sich nicht in der Zielsetzung, sondern in den Methoden, wie die persönliche Zufriedenheit

erreicht werden kann, aus. Dabei wechselt der emotionale Zustand der Helden von depressiv bis ekstatisch, von melancholisch bis manisch-grausam, von rational bis enttäuscht. Eine anschauliche Personifikation des tschechischen Filmhelden kann zum Beispiel der Prager Jude Doktor Braun aus „...der fünfte Reiter ist die Angst“ oder die Kinder ziemlich detailliert vorstellen (der Junge Honsa aus demselben Film bzw. Oldrich, der Hauptprotagonist aus „Es lebe die Republik!“).

Der baltische Film zeichnet sich dadurch aus, dass das Subjekt seitens des (Großen) Anderen einige Handlung erwartet, oder andersherum das Nichthandeln erwartet. Dieses Andere soll den Litauern oder Letten über die tatsächliche Lage der Dinge erzählen, darüber, wo die objektive Wahrheit liegt. Obwohl, wenn diese ausgesprochen wird, wird sie sofort subjektiv, was bedeutet, dass Seine Wahrheit ausgesprochen wird, die zu Seinem Zugute gelten wird. Der Schwerpunkt ist, dass der zweigespaltene baltische Held selbst Träger der objektiven Wahrheit ist, doch im Film der 60er Jahre nähert er sich nur langsam diesem Bewusstsein an und so erklärt der Film weiterhin die Motivation der Helden mit der hegelianischen „List der Vernunft“. Einfacher ausgedrückt bedeutet das, dass alle unglücklichen und fatalen Schritte vom Großen Anderen ausgedacht und gerechtfertigt sind.

Für den Zuschauer, insbesondere den ausländischen, nicht tschechoslowakischen, ist die eigene Identifikation mit dem tschechischen Kinohelden ein Versuch, sich selbst durch einen *Dritten Anderen* wahrzunehmen, mit dem er (der Zuschauer) wenig gemeinsam hat. Der Erste ist der Große Andere oder der aus ideologischer Sicht positive Held. Der zweite Andere ist der Antipode des Haupthelden, ein negativer Charakter - Antagonist. Aus der Widersprüchlichkeit der Wünsche dieser zwei Anderen entsteht ein Dritter Andere mit einem eigenen Wunsch, der sich konsequenterweise aus der Angst formt. Das tschechische Subjekt im Kriegsfilm der „Neuen Welle“ zeigt sich als ein *Dritter Andere*, der vom Zuschauer durch eine Reihe psychologischer Nuancen getrennt ist.

Die Angst des Subjekts wird im tschechischen Film mit Hilfe von konkreten, einzigartigen Details übertragen. Das Subjekt verwandelt sich für den Zuschauer in einen individuellen Typ des *Anderen*, mit dem der Zuschauer, insbesondere der russisch-sowjetische, sich nur sehr schwer identifizieren kann, aus national-historischen wie auch ideologischen Gründen. Dieser *Andere* ist ein neuer Typ Held. Für den sowjetischen Zuschauer vor allem

deshalb neu, weil, wie bereits früher erwähnt, ein Held mit einer individuellen Prägung normativ für die westliche Kultur ist, sich aber gerade dadurch von den sozialistischen Protagonisten deutlich unterscheidet.

Der tschechische Protagonist besitzt eine sehr klare, alltägliche Individualität und ist absolut autonom und autark im Vergleich zu den baltischen Helden. Außerdem versuchen die Tschechen in ihren Filmen nicht vom Großen Anderen zu verkünden oder die aktuellen Geschehnisse mit dessen Machenschaften in Verbindung zu bringen. So ist die tschechische Filmkunst auch weit von der hegelianischen „List der Vernunft“ entfernt. Die Hauptverfahren der tschechischen Regisseure sind Humor und surrealistische Verfremdung in Kombination mit der Existentialphilosophie und Elementen des klassischen absurden Theaters. Mit den surrealistischen Bildern *befreien* und interpretieren sie das Imaginäre. Dank diesem Zugang zur Repräsentation der Vergangenheit gelang es den tschechischen Kinematografen besser als den baltischen oder russischen Filmemachern, das kulturelle Gedächtnis und die Trauerarbeit zu formen.

Der tschechische Film mit dem sehr existentialistischen Namen *...der fünfte Reiter war die Angst* (1964) erzählt von einem jüdischen Arzt in Prag, dem zur Zeit der deutschen Besatzung verboten wurde zu praktizieren. Doktor Braun, ein typisch kafkaesker Held, findet Arbeit in einem Lagerhaus, in das man die Sachen von den arretierten und verbannten Juden bringt.

Die das Unheil verkündende Komplexität der Bilder, als Braun Revision in seinem Lager macht, wird in surrealistischen Szenen gezeigt. Die Episode wird durch die Komposition von Bild und Ton mit einer unheimlichen und geheimnisvollen Bedeutung angefüllt. (Abb. 118, 119)

Doktor Braun geht das Gelände des Lagers ab, begleitet von den Geräuschen tippender Schreibmaschinen und den Aufzählungen der Buchhalter, die das Eigentum der ehemaligen, vielleicht schon toten Besitzer unter fortlaufender Nummer und dem jüdischen Familiennamen registrieren. (Abb. 120, 121, 122, 123, 124)

Der Film ist reich an Szenen mit seltsam Herumlungernden, als würden sie auf irgendwelche Leute warten oder mit den Lastwagen die Möbel transportieren.

Tatsächlich aber sind sie Ladehelfer, die die Sachen aus den Wohnungen der verhafteten Juden heraustragen. Im nächsten Augenblick verschwinden die Verloader als ob sie nur eine Halluzination waren. Doktor Braun, dessen Arbeit im Lagerhaus daraus besteht, die konfiszierten Besitztümer der Juden zu registrieren, ist, so paradox das auch klingen mag, Insider und Mitbeteiligter der nationalsozialistischen Strukturen. Die Angst des jüdischen Mitarbeiters dieser nazistischen Organisation wird dadurch hervorgerufen, dass er das Bespitzeln gegen sich selbst und andere jüdische Familien ganz real beobachten muss. Surrealistisch ist hier allein die vom Regisseur visualisierte Angst. Die Angst selbst ist hier real (gegenständlich) und nicht wie in *Lestnica v nebo* paranoid.

Wie bereits erwähnt, haben die polnischen und baltischen Regisseure das Reale mit Hilfe von solchen Elementen wie Exkrementen, Leichen, abgetrennten Körperteilen, (darunter auch die Haare von Samson) und weiteren tabuisierten physiologischen Motiven dargestellt. Der tschechische Film visualisiert nicht so sehr das Reale, vielmehr interessiert er sich für das Trauma selbst, das durch das Reale erlitten wurde. Das bedeutet, dass sich die tschechische Filmkunst eher für den unmittelbaren Eindruck des traumatisierenden Realen auf die menschliche Psyche und die anschließenden, sich wiederholenden Ausdrücke des verdrängten Traumas aus dem Unbewussten heraus, interessiert.

Doktor Braun oder ein beliebiger anderer Mensch befinden sich unter dem Einfluss des Traumas im Affektzustand. Der Zustand des Affekts führt zu impulsiven, unberechenbaren, sukzessive bipolaren Verhaltensweisen. Die Stimmungen von Doktor Braun schwanken: von tief depressiv bis entschlossen in der Szene, als er einen Dialog mit sich selbst über das Selbstwertgefühl, die Pflicht und die Angst führt; von melancholisch introvertiert bis obsessiv versessen, als es darum geht, mit allen legalen oder nur halblegalen Mitteln Morphium für den unbekanntes, verwundeten Untergrundkämpfer aufzutreiben; vom Wunsch, sich zu verweigern und dem Gefühl, seiner ärztlichen Pflicht folgen zu müssen bis hin zu Selbstmordgedanken. Diese Schwankungen der Stimmungen des Helden gehen damit einher, dass der affektive Impuls des Doktor Braun nicht permanent andauert, sondern immer wieder in verschiedenen Momenten der Handlung auftaucht und sich mit dem Gefühl tiefer Enttäuschung abwechselt. Die Abwechslung von Affekt und Enttäuschung unter dem Einfluss ständiger Angst gibt dem Charakter des Helden manisch-depressive Züge.

Die existentialistische Bedeutung des Films *...der fünfte Reiter war die Angst* liegt darin, dass die diegetische Welt der Handlung den hegelschen Begriffen der „Weltnacht“ oder „abstrakten Negativität“ gegenübergestellt wird. Mit anderen Worten, alle Ereignisse, Gegenstände und Erscheinungen tragen in sich einen destruktiven oder negativen Charakter, ausgenommen die Angst. Die Angst, die auf den ersten Blick in ihrer Art unangenehm und negativ ist, erfährt eine positive Konnotation. Sie abstrahiert den Menschen von seinen alltäglichen Problemen, „entblößt“ ihn, macht ihn empfänglich und zwingt ihn, sich zwischen der instinktiv-biologischen (tierischen) oder moralisch-ethischen Seite der menschlichen Natur zu entscheiden. Wenn das Individuum die zweite Variante wählt, erhält es dank der Angst, den Konflikten, der Verfremdung der ‚*Realität*‘, der Entfremdung sich selbst gegenüber dieser ‚*Realität*‘ und der damit verbundenen (Selbst-) Analyse die Möglichkeit, seine Persönlichkeit zu entwickeln. Der amerikanische Psychotherapeut Rollo May schrieb, dass der Prozess der Menschwerdung untrennbar mit dem „potentiellen Durchleben einer Krise“ verbunden ist.<sup>203</sup>

Die hegelsche „Weltnacht“ mit ihrer Vorherrschaft des Negativen über das Positive impliziert, dass die apokalyptische Zerstörung durch den Krieg mit positiver Bedeutung belegt sein kann, was bedeuten würde, dass es einen Nullpunkt gibt, der die Entstehung von etwas prinzipiell Neuem wie einer kardinalen Veränderung des Bewusstseins vorhersagt. Damit einhergehend zeugt der Krieg im Verständnis der Existentialisten von der Machtlosigkeit und Nichtigkeit der Menschheit als Ganzes, eröffnet aber dem Individuum die Möglichkeit des persönlichen Wachstums. Die Entwicklung der Persönlichkeit kann sich im Lebenstrieb (Sexualität, Trieb, Lust, Liebe) oder Todestrieb (Patriotismus, Selbstaufopferung für Ziele, Liebe, Pflichten, das symbolische „Absetzen des Subjekts“) manifestieren. Für den tschechischen Film kann die kreative Sublimation des Todes des Subjekts als apodiktische und endgültige Treue einer höheren Wahrheit angesehen werden.

So sieht also das existenzialistische Vorhaben der tschechischen Regisseure vor, die Angst vom Standpunkt einer semantisch positiven Bedeutungsgewichtung aus darzustellen. Sie steht nicht nur für die Feigheit und Niedrigkeit der Einen, sondern ist auch Instrument des Heldentums der Anderen, obgleich beide auf den ersten Blick das gleiche Gefühl haben. In den grausamsten Szenen des Films, (die Bespitzelung von Doktor Braun, die Verwundung des antifaschistischen Untergrundkämpfers) hört man

Zirkusmusik oder ähnlich lebendige Musik, die den Zynismus der Kriegshandlungen beziehungsweise der symbolischen ‚*Realität*‘ unterstreicht. Zynisch und gemein ist auch das Verhalten aller Personen gegenüber Doktor Braun, der zum Selbstmord gezwungen wurde, obgleich er selbst am Schicksal von vielen dieser Menschen großen Anteil nahm. Vor allem die Angst erweist sich als der fünfte Reiter der christlichen Apokalypse, und zeigt das wahre menschliche Wesen der Leute, wie in der Szene, wenn die Polizei alle Bewohner des Hauses zwingt, am Leichnam von Doktor Braun vorbeizugehen. Eine menschliche, respektvolle Regung zeigt nur eine einzige Frau. Sie schließt dem Verstorbenen vorsichtig die Augen. Doktor Braun ist der *Dritte Andere*, mein Antipode, der Antipode des symbolischen Vaters, der sich Lacan zufolge genießen soll. Doktor Braun ergötzt sich daran, dass er nicht erliegt, dass er seine Pflicht erfüllt hat und aus der symbolischen Ordnung herausgetreten ist. Seine Selbsttötung ist seine Befreiung und Genießen, seine Treue der ewigen und unwiderruflichen Wahrheit.

Die Apokalypse tritt mit dem Tod von Doktor Braun ein. Er wählt den aus seiner Sicht einzig möglichen Ausweg: das lacansche „Absetzen des Subjekts“ (oder auch „Verschwinden des Subjekts“), den Akt des Abgangs aus der unzureichenden symbolischen ‚*Realität*‘ und der Befreiung. Wie die Missgünstigen von Doktor Braun wollten auch die Feinde im Film *Attentat* die Helden so lange am Leben lassen, dass sie sie noch quälen und ihre Angst sehen konnten.

*Attentat* ist einer der wenigen tschechischen Filme, wenn nicht sogar der einzige, der über heroischen Patriotismus während der Zeit des deutschen Protektorats erzählt. Dabei zeigt er eine vergleichbare Idee des Patriotismus wie ihn auch der russisch-sowjetische Film mit seinem klassischen Leitmotiv von Selbstaufopferung und Leiden für die Heimat und die Ideologie zeigt. Dennoch war der Film lange Zeit in der Sowjetunion und auch in der sozialistischen Tschechoslowakei unpopulär, denn die Helden des Films waren eine Gruppe tschechischer Saboteure, die gemeinsam von der britischen Armee und der tschechischen Regierung im Londoner Exil speziell für das Vorhaben „ausgebildet“ wurden, Reinhard Heydrich, den Stellvertreter des Protektorats Böhmen und Mähren, zu liquidieren.

Die Handlung an sich basiert auf tatsächlichen Begebenheiten aus dem Jahr 1942. Die Verfremdung besteht darin, dass der Regisseur Jiří Sequens am Anfang des Films zwei

Ereignisse gegenüberstellt: Einerseits zeigt er tragisch die Okkupation Prags durch die Nationalsozialisten, die jüdische Frage und Enthauptungen von Tschechen. Auf der anderen Seite zeigt er mit Leichtigkeit und sogar ironisch die Vorbereitung der Kriegskader, die tschechische Landung unter dem Kommando eines britischen Offiziers, der die Erschießung der Nazis unter „bang bang“-Rufen imitiert. Diese Episode wird von einer munteren, fröhlichen tschechischen Melodie begleitet, die eher zu einem volkstümlichen Fest oder zu einer fröhlichen Feier passen würde. Diese gutherzige Komik, mit der die tschechischen Soldaten im ersten Teil des Films dargestellt werden, steht der finalen Szene spiegelbildlich gegenüber, in der die Selbstverteidigung der eingekesselten und zum Tode verurteilten Saboteure in der Krypta der Prager Kathedrale des Heiligen Kyrill und Method und der folgende Selbstmord der Helden stattfindet.

Die ganze letzte Szene des Abwehrs in der Kirche baut auf der Angst auf. Einer der Teilnehmer des Widerstandes, Karel Čurda, gibt als Gefangener der Gestapo alle Namen der Teilnehmer preis und verrät den Plan und alle Örtlichkeiten. Im Gegensatz zu ihm verstecken sich die anderen Mitglieder der Rebellengruppe vor Angst in der Krypta der Kirche und geben ihre Position nicht auf, obwohl die Deutschen die Krypta bereits umzingelt haben. Einer der Tschechen ist schwer verwundet. Sie standen schon lange Zeit unter Beschuss, Granaten wurden in die Lüftung geworfen, Tränengas versprüht und zum Schluss fluteten die Deutschen die Krypta mit dem Abwasser aus der Kanalisation. Die vier letzten Überlebenden, erschöpft und erschrocken, haben ihre letzten vier Patronen, für sich selbst gelassen.

Die Binarität oder besser Bipolarität der tschechischen Filmästhetik hebt sich nicht nur auf der Ebene des Narrativen, sondern auch in der musikalischen Gestaltung ab. Als der Held noch am Leben ist, spielt im Hintergrund immer wieder leise die gleiche Musik aus dem tschechischen Wirtshaus, die die Helden in der „sorglosen“ Zeit ihrer Kampfausbildung in England begleitete. Die letzte Aufnahme ist mit dem Echo der nachfolgenden vier Schüsse versehen und das volkstümliche, tschechische Trinklied verwandelt sich in das bedrohliche „Schicksalsmotiv“ aus Beethovens *5. Symphonie*, die auch zu Beginn der Erzählung bei der Titeleinblendung mit dem nationalsozialistischen Triumphzug im besetzten Prag den Film eröffnet. Jetzt vollendet Beethoven den Film im tragischen „Absetzen des Subjekts“. (Abb. 125, 126)

Die tschechische Ästhetik impliziert die Abwesenheit der Ideologie in der Handlung bei wahrnehmbarer Präsenz des Großen Anderen (die Deutschen). Neben dem existentialistischen Surrealismus ist für den tschechischen Film auch eine abstrakte Negativität im Sinne Hegels charakteristisch. Die abstrakte Negativität wird mittels des Verfahrens der Verfremdung, das durch die Einnahme einer objektiven, neutralen Perspektive der Beobachtung auf die Position des interessierten Subjekts, das zum Beispiel ein Jude sein kann, dargestellt. Aus der Perspektive des Protagonisten, der einen Juden darstellt, kann die Zeit des Krieges und des Holocaust besonders tragisch, traumatisierend und depressiv sein.

Als Beobachter-Subjekt/Rezipienten-Subjekt wird oft die Position des Kindes benutzt, wie auch im Film *Es lebe die Republik!* (tsch. *At' zije Republika!*). Die Kriegs-, Alltags- oder Familienkonflikte werden absichtlich *verzerrt*, d. h. sie werden verfremdet dargestellt, indem sie mit den Augen des kleinen, tschechischen Jungen Oldrich gesehen werden. Oldrich ist von seinen Freunden verstoßen, wird brutal von seinem Vater geschlagen und muss die Enthauptung der einzig verwandten Seele, des „Kollaborateurs“ Zirill, mit ansehen. Und überhaupt hat er viel zu viele nicht kindgerechte Probleme. Gelegentlich ist er ziemlich grausam, besonders gegenüber den Schwächeren, aber dieses Naturell ist allen Kindern und eigentlich allen Menschen eigen. Trotzdem schaut der Junge absolut distanziert und verfremdet auf das Leben, sogar entfremdet, aber kein bisschen naiv. Die Handlung wird häufiger durch die Flashbacks und Träume Oldrichs unterbrochen: ein vom Vater unterdrückter Junge, dessen Träume von seiner Mannwerdung handeln und von seiner Selbstidentifikation durch die zwei von ihm geliebten Wesen, die Mutter und ein weißes Pferd. Die verwandeln sich in den hauptsächlichen Katalysator der Handlung, in das, was Alfred Hitchcock „MacGuffin“ nennt. In diesem fast tolstoischen Verfahren der Verfremdung, wo der Krieg durch den Blick eines kleinen Jungen mit der von Krieg und Erwachsenen verstümmelten Psyche gezeigt wird, fehlt der politische Große Andere komplett. Es ist durch den biologischen, aber grausamen, kastrierenden Vater ersetzt, der zur Entwicklung des Ödipuskomplexes seines Sohnes beiträgt. Der Junge lebt in ständiger Angst davor, dass er und die Mutter geschlagen werden. Und davor, dass jemand seinem geliebten Pferd, das für die Erwachsenen nur eine praktische Bedeutung hat, etwas Schlimmes antut. Wie können nur die Eltern sein wunderschönes weißes Fell gar nicht wahrnehmen! Das Motiv des Pferdes lenkt unvermeidlich zu einem Thema aus der

freudschen Praxis: Als ein Junge Angst bekommt, von dem weißen Pferd gebissen zu werden. Freud interpretiert dies als Angst vor dem Vater und dem Verlangen nach einer liebevollen Mutter. Dieses psychoanalytische Motiv ist in diesem Film jedoch mit dem einzigen Unterschied angewandt, dass das weiße Pferd für Oldrich das Wunschbild der Mutter verkörpert und nicht des Vaters, mit dem er um ihre Aufmerksamkeit rivalisiert und dessen Rache er befürchtet. (Abb. 127, 128, 129, 130)

Im Gegensatz zu *Es lebe die Republik!* erkennt der Zuschauer in sowjetischen Filmen, z.B. *Ivanovo detstvo*, mit Leichtigkeit die positiven und negativen Helden und weiß, mit welchem er sich identifizieren soll. *Es lebe die Republik!* steht *Ivanovo detstvo* sicherlich nach, was eine pathetische Tragik, einen Fatalismus, eine Spannung (suspense) und einen ideologischen, moralisch-erzieherischen Anspruch angeht. Allerdings erreicht der tschechische Film die dem Genre des Kriegsfilms eigene philosophische, moralisch-ethische Tiefe und besonderen Psychologismus. Außerdem bietet *Es lebe die Republik!* dem Zuschauerverständnis ein zu weites Spektrum an Symptomen und Komplexen, die die Psyche der lädierten Kriegsgeneration in sich birgt.

Wenn man über die bipolar-affektive Symptomatik der tschechischen Kinoästhetik spricht, ist es sinnvoll, die Visualisierung und das Verständnis solcher Phänomene wie Angst und Lachen zu vergleichen. Die tschechischen Kinoregisseure bieten einen positiven Blick auf die Angst als eine maßgebliche Voraussetzung für die Entwicklung der Persönlichkeit. Gleichzeitig kann man Beispiele für gemeines und vulgäres Lachen, Lachen negativen Charakters, finden. Außergewöhnlich surrealistisch ist der tschechische Kinofilm *Diamanten der Nacht* („Démanty noci“, 1964, Regie Jan Nemeč). Er enthält kaum Dialoge und erzählt mit ausschließlich visuellen und auditiv-visuellen Szenen eine Geschichte über zwei Häftlinge, die aus der Gefangenschaft durch die Nationalsozialisten fliehen. Sie springen aus dem überfüllten Gefangenenzug, der auf dem Weg ins Konzentrationslager ist. Diese zwei jungen, abgemagerten Menschen werden auf ihrer Flucht wie die Tiere gejagt und beschossen. Sie leiden unter Hunger und Durst und überwinden Angst und Erschöpfung.

Das Sujet ist nicht auf ein verbal-textliches und dialogisches Narrativ aufgebaut, sondern basiert auf Bildern (Images) und Flashbacks, in denen Wirklichkeit und Unbewusstes,

Angst und Sexualität, Enttäuschung und Lebenstrieb miteinander verwoben werden (Abb. 131 – 143).

In *Diamanten der Nacht* wird immer wieder betont, dass die flüchtenden Gefangenen eine echte tiefe tierische Angst, die Angst des Opfers vor dem Jäger, die Angst vor der Dunkelheit der Nacht, die Angst der Beute, erleben. Wenn man die Komposition und die Bildkonstruktionen des Films vom existenziellen Standpunkt aus betrachtet, dann stellt sich die Frage: Werden diese unglücklichen Menschen zu Tieren? In dieser Frage, wie auch im ganzen Film, versteckt sich die geheime Bedeutung der hegelianischen ‚abstrakten Negativität‘ und der ‚Weltnacht‘. Jedes Detail, jedes Element des Films hat eine verdeckte oder klare negative Bedeutung. Doch die Angst verändert die menschliche Persönlichkeit, selbst unter diesen absurden, höllischen, apokalyptischen Bedingungen des uneingeschränkten Hasses und der düsteren Irrationalität. Die Quintessenz liegt darin, dass die ‚Beute‘ (die Fliehenden) den Tieren weniger gleich werden als ihre Jäger. Genauer gesagt sind die Flüchtenden weit davon entfernt, die negativen Eigenschaften der Tiere zu übernehmen. Auch wenn sie unter dem Einfluss von Angst aus Sicht der Ideologie keine Heldentaten vollbracht haben, so haben diese Leute nichts Unmoralisches getan (abgesehen von ihren Gedanken an den Tod der Frau, die ihnen Brot und Milch gegeben hat). Die Angst und der Zustand der Beunruhigung, in dem sich der Held in seiner hoffnungslosen Situation befindet, eröffnet eine positive Auswahl, in der der Mensch als Persönlichkeit bestätigt wird, wenn er sich der symbolischen ‚Realität‘ und der Gesellschaft gegenüberstellt. Die von ihm getroffene Wahl wird vermutlich seine einzige schöpferische Entscheidung sein, ein positives Phänomen unter den Bedingungen der ‚Weltnacht‘, die so oder so die Nichtigkeit des menschlichen Seins bekräftigt. Die Frage ist nur, wer weniger nichtig ist: derjenige, der sich fürchtet oder derjenige, der lacht?

Die Episode, in der die Flüchtenden durch die alten deutschen Jäger eingefangen werden, enthält die Szene eines Gelages, an dem gebrechliche Alten, über denen bereits der Schatten des Todes hängt, lachen, gebrechlich tanzen und trinken. All das erinnert an ein Totenfest. Als sie mit dem Essen beginnen, wird das Verspeisen der reichhaltigen Mahlzeit von widerwärtigem, tierischem Schmatzen begleitet. Mit Absicht akzentuiert der Regisseur das Gelächter und Geschmatze, um das Gefühl des quälenden Hungers und stillen Neids und Hasses, von dem die jungen Gefangenen gequält werden, deutlich zu übermitteln.

Für den tschechischen Film ist ein ironischer und etwas kritischer Blick auf eigene Bevölkerung – auf die Tschechen, Slowaken, Juden, Deutschen, auf die Gesellschaft als Ganzes oder eine beliebige Gruppe von Menschen, mit denen der Hauptprotagonist konfrontiert ist – charakteristisch. Mit anderen Worten, das Volk als Ganze und der Große Andere sind immer negative Helden. Gleichzeitig ist das Subjekt, der Protagonist nicht immer unbedingt eindeutig positiv. Er ist vielschichtig und zu individuell, sodass der Zuschauer sich mit ihm nicht identifizieren kann. Die tschechische Ästhetik gründet auf der Entautomatisierung gängiger und klischeehafter Handlungsgewohnheiten, was besonders für den sowjetischen Zuschauer, der nach den Prinzipien des Sozialismus in der Kunst erzogen wurde, wahrnehmbar ist. Ein derartiger Ansatz an die Entautomatisierung ermöglicht die Aufdeckung von „historisch-nationalen“ Fehlern und als Folge die Erlangung eines bewussten Verständnisses der Vergangenheit wie auch einer adäquaten Trauerarbeit.

So paradox das auch klingen mag, aber die tschechische Trauerarbeit, wie sie ihren Ausdruck im Film gefunden hat, basiert weitgehend auf Selbstironie, Humor (auch schwarzer Humor) und Sexualität. Humor und Sexualität sind grundlegende Verfahren der Verfremdung im Film *Liebe nach Fahrplan* (1966, Regie Jiří Menzel). Durch ein ironisches Verhältnis zu den sexuellen Problemen des Hauptprotagonisten Miloš, eines jungen Arbeiters an der Eisenbahnstation, verlagert der Regisseur den Fokus von der globalen historisch-politischen Problematik der Okkupation der Tschechen durch die Nationalsozialisten und der näher rückenden Front auf ein aus Sicht der Ideologie niederes, vulgäres Niveau: dem Thema der männlichen Impotenz des einzelnen „kleinen Mannes“. Der Protagonist Miloš aber sieht das als Katastrophe an, die ihn bis zum versuchten Selbstmord treibt.

Die Sexualität und das Vergnügen des physischen Kontaktes sind die alleinigen motivierenden Kräfte für die sowohl männlichen als auch weiblichen Protagonisten. Auch wenn der Große Andere regelmäßig seinen Mobilisierungsaufruf für das große Dritte Reich wiederholt, reagieren alle Tschechen auf diesen Aufruf überaus phlegmatisch und gleichgültig. Besondere Aufmerksamkeit verdient die berühmte Szene mit den sexuellen Spielen zwischen einem jungen Mädchen und einem Stationsarbeiter. Als Resultat ihrer Spielchen ist das Gesäß des Mädchens mit lauter Poststempeln „verschönert“. Besonders der sexuell-moralische Aspekt des Lebens, sein Genuss und die Kritik mit den Elementen

des Voyeurismus beunruhigen die Mitmenschen am meisten, angefangen von der Mutter des Mädchens bis hin zum Vertreter der nationalsozialistischen Regierung (Abb. 144, 145, 146).

Die Entfremdung der Helden von der Politik und das Ignorieren des Großen Anderen befreit sie nicht aus der symbolischen Ordnung. Als Miloš eine Bombe von einer heißen Partisanin nimmt, erhält er den Auftrag, den deutschen Zug zu sprengen. Als Belohnung dafür verdient er sich eine wunderbare Nacht mit einer erfahrenen, blonden Rebellin, die ihn glücklicher und resoluter macht. Die Tragik der Handlung und der finalen Szene, in der Miloš von einem deutschen Soldaten bemerkt und erschossen wird, wird durch die Kombination oder besser gesagt durch die Dissonanz zweier Leitmotive erreicht: einerseits durch die für den tschechischen Film charakteristischen Motive der Selbstironie und Unbefangenheit und andererseits durch die Irrationalität des unvermeidlichen Todes, der „Weltnacht“.

Der Krieg ist für den tschechischen Helden gleichermaßen tragisch und komisch. Darin zeigt sich die bedrohliche Komplexität und Absurdität des tschechischen Films. Im Film wird keine eindeutige Wertung der Kriegereignisse oder des Todes des Hauptprotagonisten vorgenommen. Sie werden nur gefühlkalt und höhnisch als Tatsachen festgestellt. Doktor Braun aus dem Film *... der fünfte Reiter war die Angst* und Zirill aus „Es lebe die Republik!“ haben Selbstmord begangen. Ebenso starb Miloš tragisch und unnötig. Qualvoll müssen auch die Helden des Films *Attentat* sterben.

Eine prinzipiell bedeutende Signifikanz haben die Nebenfiguren in Bezug auf den Tod des Protagonisten. Eigentlich geht es sogar um das Fehlen eines Bezuges, denn es gibt keinen Hinweis darauf, dass irgendjemand trauert, den Tod realisiert oder Konsequenzen aus ihm zieht. Dieses Verfahren scheint aus Sicht des Regisseurs eine spezielle Leerstelle zu sein. Es fehlt die Aufforderung an die Zuschauer: „Trauert!“. Durch das absichtliche Weglassen dieses manipulativen Verfahrens befreit der Regisseur seinen Film von der Ideologie (im vorliegenden Fall von der Ideologie des Regisseurs bzw. von sich selbst als Großer Anderer, der zum Trauern zwingt). Wenn aber die offensichtliche Ideologie fehlt, erhöht sich die Manipulationskraft des Regisseurs um einiges:

1. Wenn der Zuschauer sich auf das visualisierte Unbewusste des Protagonisten stützt, ist er gezwungen, sich eigenständig Gedanken über das Kriegsgeschehen zu machen.
2. Die Tatsache, dass der Tod des Haupthelden den anderen Protagonisten gleichgültig ist, trägt ein großes ideologisches Potenzial in sich. Es weckt beim Zuschauer glühende Empathie, Mitleid mit den Gefallenen und Protest, der eine gewaltige Antikriegs- und Anti-Ideologie-Ladung in sich birgt.

Die tschechischen Regisseure nutzen den Humor als Instrument für die Formierung der Trauerarbeit. Die positiven und komischen Assoziationen mit dem Helden brennen sich in das Gedächtnis des Zuschauers tiefer und intensiver ein als die traumatisierenden, tragischen Details (aufgrund der Gefahr, dass sie ins Unbewusste verdrängt werden) oder als ideologische Losungen. Umso spürbarer, vielleicht sogar umso traumatischer wird der Tod des Helden vom Zuschauer empfunden. Anders gesagt, die angenehmen Erinnerungen an das Subjekt verstärken die Trauer um es. Ähnlich wie sich ein Kind an den verstorbenen Großvater erinnert, der abends beim Zubettgehen am schönsten und interessantesten die Märchen vorgelesen hat.

Die Tatsache des Todes wie auch der Umstand des erlittenen Traumas zeigen sich im letzten Teil des Films und konstruieren ein *halb offenes* Ende. Halb offen ist es, weil es bekannt ist, dass die Hauptfigur tot ist, doch über die eventuellen Konsequenzen kann der Zuschauer nur spekulieren. Faktisch liegen der Höhepunkt und die Auflösung im tschechischen Film übereinander. Das ist ein rein pragmatisches Verfahren, um mit dem neutralen, *urteilslosen* Ende eine ideologisch verifizierte Interpretation der traumatischen Ereignisse komplett auszuschließen. Darüber hinaus erlaubt es dem Zuschauer, sich in der Gegenüberstellung von sich und den Helden des Films auf der Ebene des Imaginären eigenständig zu erkennen. Der Zuschauer wird empfänglich für eine urteilslose *Re-Präsentation* des Traumas und lernt mitzufühlen und zu trauern, ohne dass er eine symbolische „Aufforderung“ zur Trauer erhält. Das ist ein grundlegender Schritt der Trauerarbeit, der durch die Filmkunst der Nachkriegszeit möglich wird. Das Verfahren des „offenen Ausgangs“ wird nicht nur im tschechischen Film genutzt, sondern auch im polnischen Film (*Der Kanal*) oder baltischen Film (*Leiter in den Himmel, Niemand wollte sterben*). Für den russisch-sowjetischen Film war dieses Verfahren des offenen Endes mit „unerklärten Toten“ eher nicht charakteristisch.



## 6. Warum sind die Russen Melancholiker, während die Europa trauert?

### 6.1. Die Sowjetfilmkunst kennt keinen russischen Nationalfilm.

Im vorhergehenden Kapitel wurden das Phänomen der nationalen Filmkunst und das darin *"ausgesprochene"* nationale Kriegstrauma betrachtet. Am Beispiel der Filme der osteuropäischen sozialistischen Staaten wurde gezeigt, dass die nationale Selbstidentifikation in Kriegszeiten zum bestimmenden Faktor für die aufkeimende Trauerarbeit wird. Im Gegensatz zu Zeiten der Revolution oder beispielsweise des Bürgerkrieges, die durch Klassenkampf oder Religionsangehörigkeit und nicht durch ethnische Zugehörigkeit der sich bekämpfenden Seiten gekennzeichnet sind. Davon ausgehend wird die Verbindung von Ursache und Wirkung zwischen dem nationalen Trauma und der nationalen Filmästhetik deutlich. Darüber hinaus entsteht die Frage, warum im Diskurs der sowjetischen Filmtheorie der Begriff der russischen Nationalfilmkunst nicht existiert? Welcher Zusammenhang besteht hierbei mit dem Verständnis des russischen nationalen Traumas, der Erinnerungskultur und der Trauerarbeit?

Jedes Lehrbuch über die sowjetische Filmtheorie beinhaltet die Kapitel über die nationale Filmkunst der sowjetischen Republiken und das sozialistische Ausland: georgische, kirgisische, kasachische, aserbaidshische, bulgarische, jugoslawische Filmkunst. Alle zusammen schaffen ein vielseitiges, kunterbuntes Mosaik, dessen jegliches Einzelement sowohl gemeinsame als auch einzigartige Merkmale, Motive und Problematiken aufweist. Doch darunter findet der Leser niemals einen Abschnitt über die russische nationale Filmkunst, obwohl die Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik (RSFSR) offiziell ein Teil (wenngleich auch der führende) der Sowjetunion war. Jene Filme, die in den Mosfilm- oder Lenfilm-Studios gedreht wurden, waren sowjetische Filme: Sie waren sowohl im mimetischen als auch im ideologischen Sinne ein Produkt der sowjetischen Kultur. Sie hatten einen universalen Charakter, was sie populär und gefragt auf dem ganzen Territorium des sowjetischen *"Imperiums"*

machen sollte. Doch inwieweit kann die sowjetische Ästhetik auch als russische Ästhetik betrachtet werden?

Die sowjetische Filmkunst war auf keinen Fall das Äquivalent zur nationalen Filmkunst, denn sie war *imperial*, das heißt, sie gab den Ton und die Rhetorik für die Filmästhetik der restlichen Republiken vor. Wegen ihrer ideologischen Orientierung war sie sozusagen übernational, alles vereinnahmend und in einem globalen Sinne "makroökonomisch". Gleichzeitig vereinigte sich ihre "*imperiale Basis*" mit der klaren nationalistischen Dominanz der russischen Nation sowohl bereits in der Stalin-Periode (trotz der georgischen Abstammung des „Vaters der Völker“) als auch in der Tauwetter-Periode, wenngleich, und dies sei hier betont, der russische Nationalismus seit Ende 1950er Jahre eine geglättete, transparente und weniger stereotype Form zeigte.<sup>204</sup> Die Völker der UdSSR kämpfen in den Filmen unumgänglich für Russland oder Moskau (seltener für das Sowjetische Vaterland). Die Hauptrolle musste gemäß dem Sujet ausschließlich durch einen Russen besetzt werden, der das typische slawische Aussehen (Vsevolod Sanaev, Boris Andreev, Sergej Bondarčuk) hatte. Eher zweitrangige Filmfiguren, falls diese keine Russen waren, zeigten klare stereotype Merkmale ihrer Nationalität, die die sowjetische Filmästhetik mit der Zeit entwickelt hat. Selbstverständlich bezeichnete der Feind (z.B. Deutsche) alle Soldaten der sowjetischen Armee sowie die Bewohner der besetzten Gebiete nicht anders *als Russen*.

Noch bemerkenswerter und wichtiger ist dabei, dass die "prima inter pares"- Nation der UdSSR, also die Russen selbst, sich in der Filmkunst gar nicht als Nation betrachteten in dem Sinne, wie es die Polen, Tschechen, Litauer und Letten taten. Der Grund dafür kann darin bestehen, dass die genannten Ethnien ihre eigene Selbstidentifikation durch die Gegenüberstellung mit dem Anderen gefunden haben: dem kommunistischen Russen oder dem nazistischen Deutschen. Die Erklärung dafür, dass der Begriff "russisches nationales Trauma" nicht existiert, zielt aber nicht darauf ab, dass ein derartiges Ereignis nicht existierte, sondern ganz im Gegenteil: von solchen Ereignissen gab es sogar viele, allein während der tragischen knappen 100 Jahre seit Ende des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Das Problem besteht eher darin, dass die nationale, oder besser gesagt, die kollektive Erinnerungskultur (da katastrophale Ereignisse zugleich mehrere Nationen berührt haben) keine gemeinsame, unantastbare und unanfechtbare Trauerarbeit über die Opfer ausgestaltet hat.

Etkind bemerkte in seinem Buch *Krivoje gore*, dass die Elemente der haptischen („harten“) Erinnerungskultur an das Trauma – Denkmäler und Skulpturen, die an Folter und Martyrium der Gefangenen in den sowjetischen Lagern erinnern – eher auf den Territorien der Ukraine und anderer ehemaligen sozialistischer Republiken als in Russland selbst zu finden sind. Der Autor erklärt dies mit der Anwesenheit des feindlichen Großen Bruders in Gestalt der Russen, eben des Anderen. Tatsächlich besteht die Besonderheit der national-ethnischen kollektiven Weltanschauung in der Tendenz, das Leid der Gefangenen als Opfer während des Widerstandes der kleinen Nation gegen das große Imperium zu verstehen. Durch diesen Widerstand und das daraus resultierende Trauma erstarkte und verfestigte sich das nationale Erinnerungskultur. Als Folge wurden auf eine bestimmte Art und Weise die Prinzipien der Trauerarbeit geschaffen. Diese beziehen sich auch auf die Opfer des Krieges.

Das Fehlen derartiger Errungenschaft wie die russische Nationalfilmkunst könnte bezeugen, dass sich die Trauerarbeit beim russischen Volk etwas anders entwickelt hat, als es in der klassischen Psychoanalyse, unter anderem von Freud beschrieben worden ist. Nicht nur zufällig verwendet Etkind in seinem Buch den Begriff der "verzerrten" Trauer bezüglich der Erinnerung an die Opfer der Repressionen und der Internierung in den Arbeitslagern.

Die Selbstidentität des filmischen Russen ist eher eine **symbolische Identität**, das bedeutet im Lacanschen Sinne erstrangig eine ideologische und sprachliche (stilistisch-linguistische) Zugehörigkeit. Erst an zweiter Stelle geht es um eine national-ethnische Kategorie. In diesem Fall kommt unmittelbar die Frage auf: Wie entsteht die Trauerarbeit in der Gemeinschaft der Menschen, die in erster Linie auf ideologischen Prinzipien beruht und nicht auf nationale, ethnokulturelle Basis, die größtenteils in der Ordnung des Imaginären, gebildet wird (zum Beispiel durch die Erziehung der Mutter)?

Könnte man theoretisch die sowjetische und die russische Filmkunst gleichsetzen? Ja, man könnte, trotzdem beantwortet das nicht die Frage der Inexistenz der russischen Nationalfilmkunst. Mehr noch, das Problem besteht ja gerade darin, dass die sowjetische Filmkunst, die die nationalistischen Merkmale der russischen Nation zugunsten beinhaltet, keinen klaren Unterschied zwischen dem russischen nationalen Trauma und dem allgemein menschlichen Trauma in seinem humanistischen Sinne bereitstellt. Der

Unterschied besteht unter anderem darin, dass sich das quälende Subjekt und das gequälte Objekt in symbolischer Hinsicht in keiner Weise unterscheiden, manchmal sogar eher übereinstimmen und sich als gleiche Person darstellen. Das nationale russische Trauma ist im gewissen Sinne ein *suizidales* Trauma, was sich aus der Igor' Smirnovs Theorie über den sozrealistischen Masochisten ergibt. Daher ist es so wichtig, das Trauma zu begreifen, es *auszusprechen*, damit das Subjekt endlich damit aufhört, sich dieses Trauma unbewusst immer wieder selbst zuzufügen.

Die Folgen des Verlustes unter den Subjekten, die die Tragödie des Krieges erleben mussten, werden in den sowjetischen Filmen emotional und manchmal in höchster Weise expressiv gezeigt. Doch die Umstände der Traumatisierung und ihre Einzigartigkeit waren oft Tabu-Themen und wurden nicht offen angesprochen. Einerseits ist der russische Protagonist mit stark ideologisch geprägten Eigenschaften wie Patriotismus, Großherzigkeit und Opferbereitschaft ausgestattet. Nichtsdestotrotz ist er den psychotypischen Merkmalen beraubt, die den Charakter des russischen nationalen Traumas hätten definieren können: Dies gilt zum Beispiel für Leutnant Keržencev im Film *Soldaty* (1956) bis hin zu Volodja Belov im Film *Do svidanija, mal'čiki!* (1964). Dabei sollte man beachten, dass in der Stereotypisierung der nicht-russischen, zweitrangigen Filmfiguren auch ein positiver Aspekt enthalten ist, der darin besteht, dass diese Figuren individuelle, wenngleich auch schablonenhafte Charakterzüge erhalten. Daneben ist ein nationaler Charakter der russischen Filmfigur, abgesehen davon, dass diese positiv und selbstlos patriotisch dargestellt wird, relativ schwer zu entdecken: Die Charakterzüge des russischen Soldaten beschränken sich hauptsächlich auf die Epitheta der symbolischen (ideologischen) Ordnung: treu, selbstlos, mutig und so weiter.

Wenn man die russische Filmkunst theoretisch als einen untrennbaren Bestandteil der sowjetischen Filmkunst betrachtet, stößt man dort natürlich auf solche großartigen Meisterwerke wie *Ein Menschenschicksal*, *Die Kraniche ziehen* und *Ivans Kindheit*. In diesen Filmen wird der russische nationale Charakter in gewisser Weise idealisiert und insgesamt auf den *sowjetischen Menschen* übertragen. Was Veronika aus dem Film *Die Kraniche ziehen* anbetrifft, könnte ihr Schicksal eine Darstellung des nationalen (weiblichen) Traumas sein. Jedoch fand keine Massenreflexion hinsichtlich des Charakters ihres Traumas in der Kultur statt und folgerichtig auch nicht in der Erinnerungskultur, denn dazu ist diese Filmfigur wahrscheinlich zu mehrdeutig.

Es gibt keine Tragödie des russischen Volkes, es gibt eine Tragödie des sowjetischen Volkes, genauer gesagt, der Völker der UdSSR. Die russische nationale Erinnerung über das Trauma hat sich verloren, ist universal geworden, floss mit dem allgemeinen menschlichen Trauma zusammen und beschränkte sich nur auf das Trauma der Kriegsverluste.

Die russische Filmfigur ist hinsichtlich des Charakters des ihr zugeführten Traumas deutlich schwerer zu beschreiben, als die litauischen Filmfiguren mit ihren paranoiden Symptomen, die im vorangegangenen Artikel dargestellt worden sind. Der sowjetische Protagonist hat auch nichts gemein mit der expressiven polnischen Filmfigur und ihrer manisch-depressiven neurotischen Merkmalen. Kaum Ähnlichkeit ist auch mit den bipolar-affektiven tschechischen Filmfiguren festzustellen. An dieser Stelle sollte man betonen, dass hier über das Fehlen einer verallgemeinerten Charakterisierung des russischen Protagonisten gesprochen wird, was auf keinen Fall die Wertigkeit der sowjetischen Filmkunst in seiner Gesamtheit reduziert: Einzelne Filmfiguren in bestimmten Filmen können äußerst vielseitige und tiefe philosophische Ideen verkörpern. Das Problem besteht in der Schwierigkeit, das verallgemeinerte Symptom festzulegen, das für den russischen Protagonisten seinen einzigartigen Charakter des Traumas darstellen würde.

Eine Psychotypisierung der russischen Filmfiguren anhand des Charakters des Traumas verkompliziert sich wegen der fehlenden Beschreibung des Traumas im Film sowie der mangelnden Details über die Umstände, in denen dieses Trauma zugefügt worden ist. Die psychotypische Charakterisierung des russischen Protagonisten könnte bei der Beschreibung und Analyse des russischen Nationaltraumas helfen, das ohne Zweifel ebenso einzigartig wäre wie das tschechische, slowakische, polnische, ukrainische und weißrussische Trauma. Der Mangel an verfremdeter Rekonstruktion der traumatischen Umstände in den Kriegsfilmern im Sinne, die von Etkind als „Re-Präsentation“ bezeichnet wird, ist hierbei das bezeichnende Symptom.

Der sowjetische Zuschauer der Stalin-Periode identifizierte sich noch bis zur zweiten Hälfte der 1950er Jahre ausschließlich mit dem Helden und dem berechtigten, heroischen Opfern. Heroik milderte den Schmerz des Verlustes, romantisierte sogar den Verlust. Unnötige, nutzlose, unbekannte, nicht-heroische Opfer erhielten dagegen keinen Platz in

der Filmkunst, niemand trauerte um ihren Verlust. Diese Lücke eines nicht ausgesprochenen Traumas macht die Trauerarbeit schwierig und charakterisiert die russische Filmfigur (folglich auch den Zuschauer) als *Melancholiker*.

## 6.2. Wenn Melancholie Trauer ersetzt

Wenn man über Wichtigkeit der Trauerarbeit spricht, sollte man den eigentlichen Sinn dieses Prozesses erläutern. In Wirklichkeit ist Trauerarbeit kein Selbstzweck, sondern nur ein Zwischenstadium im Zuge des adäquaten, gesunden Verarbeitens des Traumas bzw. des Verlustes. Das Ziel ist, das Subjekt von der quälenden Einflussnahme des Traumas der Vergangenheit zu befreien, ihm zu lehren, die Gegenwart realistisch zu betrachten und seine Zukunft zu planen, indem man sich auf die Entwicklung orientiert und nicht nur auf seine Erinnerungen fixiert. Mit anderen Worten, das Ziel der Trauerarbeit ist es, dem Subjekt, das einen Verlust, eine Tragödie oder eine Katastrophe erlitten hat, zu helfen, ein psychisches Gleichgewicht in der Gegenwart und der Zukunft zu finden.

Der Prozess zur Überwindung des Traumas sieht drei Hauptstadien vor:

1. Akzeptanz der Tatsache des Verlustes des geliebten Objekts und Anerkennung der Tatsache des Erleidens des Traumas.
2. Trauerarbeit und „Durst nach Wissen“: Streben nach jeglicher Information über die traumatisierenden Umstände. Suche nach allen Details, die erzählen können, was dem Objekt der Trauer passierte, was "mit ihm dort gemacht wurde", was zu seinem Leid und Tod führte. Zu Trauerarbeit gehören auch sich wiederholende Trauerrituale, die die Umstände der Trauer *re-präsentieren* und dem Subjekt durch die Wiederholung dabei helfen könnten, die Tatsache des Verlustes zu akzeptieren und sich daran zu gewöhnen, darüber hinaus den Schmerz über den Verlust zu reduzieren und sich von den Gedanken an den Schmerz und das Leiden, die das Objekt der Trauer erfahren musste, zu befreien. Die Trauerarbeit wird in vielen Kulturen als Pflicht der Lebenden gegenüber den Toten verstanden: Sie dient als Tribut der Erinnerung an die Opfer, eine Art Bezahlung der Lebenden für die Leiden der Opfer. In einem anthropologisch-kulturwissenschaftlichen Sinne

soll die Trauerarbeit die Seelen der Opfer des Martyriums beschwichtigen, sie davon überzeugen, dass sich die Lebenden an sie erinnern, damit die Toten nicht den "Wunsch" verspüren, an sich erinnern zu müssen, indem sie aus dem Jenseits als Geister zurückkehren. Daher strebt jede Kultur danach, ihre Toten zu begraben (auch im symbolischen, metaphorischen Sinne).

3. Das Endstadium ist die Befreiung vom Trauma, was jedoch nicht dem Vergessen gleichzusetzen ist. Dank der Trauerarbeit im dritten Stadium übergehen die Erinnerungen an das Trauma faktisch auf eine neue, stabile und konstruktive Ebene, auf eine Ebene der Erinnerungskultur. Vergangenheit und Gegenwart werden in gewisser Weise miteinander synchronisiert und das Subjekt lebt nun nicht mehr in der Vergangenheit. Der Übergang in die Erinnerungskultur ist eine logische Fortführung der Trauerarbeit. Er findet dann statt, wenn sich das trauernde Subjekt von den zudringlichen Wiederholungen aus der Vergangenheit (Flashbacks, Geister, freudsche Unheimliche) befreit. Indem es das Trauma formuliert und *ausspricht*, wird es fähig, eine positive Lehre aus der Vergangenheit zu ziehen sowie die Gegenwart und die Zukunft adäquat annehmen. Andererseits muss das Resultat der Trauerarbeit nicht nur den Schmerz des Verlustes beim Subjekt abzumildern, sondern auch entsprechende Konsequenzen für denjenigen implizieren, der das Trauma verursacht hat. Das heißt, für jenen Anderen, der dem geliebten Objekt ein Trauma zugefügt hat. Dies ist deshalb notwendig, damit das Trauma nicht wiederholt zugeführt werden kann. Die Ergebnisse der Trauerarbeit können durch Rache, Gerechtigkeit, Bestrafung oder Verzeihung ausbalanciert werden.

In den 1960er Jahren schufen die sowjetischen Filmemacher und Literaten eine prinzipiell neue Ästhetik der *Re-Präsentation* des Krieges, die mit dem Begriff "*Leutnantsprosa*" („Lejtenantskaja proza“) belegt wurde. Dies bezeichnete einen riesigen Schritt auf dem Weg vom stalinistischen Sozialismus zur Geburt einer in ihrer Art einzigartigen Tradition der Trauerarbeit. Hierbei war es vollkommen unbedeutend, ob es sich um eine sowjetische oder russische Trauerarbeit handelte. Bedauerlicherweise hat sich diese Tradition nicht gefestigt, da die Tauwetterzeit, die in der UdSSR im Grunde weniger als zehn Jahre dauerte, durch Restalinisierung in der Brežnev-Periode relativ schnell ersetzt wurde.

Desto sentimentaler wird heute wahrscheinlich der etwas vorsichtige Versuch der Regisseure der 1960er-Generation (Šestidesjatniki) betrachtet, zum Beispiel im Gegensatz zu Andrzej Wajda, das Trauma ihrer Generation zu re-präsentieren. Sie versuchten unsicher und kaum merklich den Zuschauer zu "entautomatisieren", ihn davon abzubringen, sich mit der patriotischen Filmfigur und mit dem heroischen Opfer zu identifizieren, wie es eben die frühere Ästhetik mit ihrer Idee der moralisch-ideologischen Erziehung verlangte. In den Fokus der aufgekeimten sowjetischen Trauerarbeit kamen manchmal nutzlose, unnötige, unauffällige, unschuldige und unfreiwillige Opfer. So erinnert der Regisseur Michail Kalik in seinem Film *Do svidanija, mal'čiki!* (1964) quasi nebenbei und fast zufällig, ohne vom Zuschauer eine Reflexion zu erwarten, an die Hinrichtung der „weißen“ Offiziere durch die Rote Armee, an die "Erschießung der Obersten (Polkovniki) im Jahre 1917". Über den Tod seiner Freunde spricht die Hauptfigur Volodja Belov, sowohl im Buch als auch im Film, sehr lakonisch und eher flüchtig. Nichtsdestotrotz prägt sich dieser Kommentar, der aus nur wenigen Sätzen besteht, tief ins Gedächtnis der Leser als Trauma, das nicht ausgesprochen und nicht verarbeitet blieb, ein:

*"...Ich hatte viel im Leben verloren, doch es gibt nichts Schrecklicheres als Tod der nahestehenden Menschen. Vit'ka wurde bei Novo-Ržev am achten Juli neunzehnhunderteinundvierzig getötet: Das Bataillon, das unter seiner Führung stand, ist aus dem Gegenangriff ohne seinen Kommandeur herausgekommen. Und Saška ist neunzehnhundertzweiundfünfzig verhaftet worden. Das passierte nach der Verhaftung vieler bedeutender Ärzte in Moskau. Saška war auch ein sehr guter Chirurg. Er ist im Gefängnis gestorben: Sein Herz hat es nicht ausgehalten. Ich habe die Daten in Worten ausgeschrieben, damit sie besser in Erinnerung bleiben".<sup>205</sup>*

An der Knappheit der Äußerungen erkennt man den Schmerz, den diese Erinnerungen Volodja zufügen, und dass es über Ereignisse gesprochen wurde, über die es verboten war zu reden: Über "Fleischwolf" bei Ržev und über die "Ärzteverschwörung" hatte man nicht detailliert bis in die 1980er Jahre gesprochen. Allerdings zeigt der letzte Satz auch die Angst, zu vergessen: vor allem das genaue Datum und die Umstände des Todes zu vergessen. Daher entsteht der tiefe Wunsch, auch dem Leser (und Zuschauer) die Details, unter anderem das konkrete Datum mitzuteilen, damit er sich auch immer daran

erinnern wird. Das ist die Basis, der Ausgangspunkt für eine adäquate und logische Trauerarbeit.

Volodjas Trauma besteht nicht nur in dem Verlust seiner nahen Freunde, sondern auch darin, dass ihm die Möglichkeit genommen worden war, sich ein letztes Mal von ihnen zu verabschieden, sie zu begraben, um die Trauerarbeit für seine Psyche zu erleichtern (Abb. 147, 148, 149).

Die Unmöglichkeit des Trauerrituals und der adäquaten Trauerarbeit lässt dem Subjekt nur eine einzige Chance: Sich an das verlorene geliebte Objekt so zu erinnern, als wäre es noch am Leben. Genau darauf ist der Film *Do svidanija, mal'čiki!* aufgebaut, dessen Titel ins Deutsche als „Auf Wiedersehen, Jungs!“ übersetzt wird. Eben nicht "Lebt wohl, Jungs!" oder besser vielleicht „Ich verabschiede mich von euch, Jungs!“ (russ. „Proščajte, malčiki!“ weil die Jungs eben gar nicht mehr im Leben sind<sup>206</sup>), sondern "Auf Wiedersehen", so, als ob die Hauptfigur unterbewusst auf ein baldiges Wiedersehen hofft, trotz der Tatsache, dass sie rational über den Tod des Objekts seiner Trauer informiert ist. Volodjas Bewusstsein beschreibt die Details seiner glücklichen Kindheit so lebhaft und so farbenfroh, als sei er noch nicht über vierzig und als habe er in diesen tragischen Jahrzehnten noch keinen Krieg erlebt und seine Verwandten, Freunde und das geliebte Mädchen nicht verloren. Volodja lebt in der Vergangenheit und ist davon überzeugt, dass ihn in der Gegenwart ein plötzlicher Tod in Form eines Herzinfarktes während des Schlafs erwartet.<sup>207</sup>

Etkind erklärt mehrmals in seinem Buch *Krivoe gore*, dass "die Logik des Melancholikers, im Gegensatz zur Freudschen ‚gesunden Trauer‘, die Vergangenheit und Gegenwart vermischt und verwechselt, indem sie Ersterer zudringlich wiederholt und den Kontakt zur Letzteren abbricht".<sup>208</sup>

Außerdem "findet der Melancholiker die Selbstbefriedigung in einer psychologischen Entblößung", weshalb Volodja mit sehr intimen, manchmal sogar mit sexuellen Details, über denjenigen berichtet, den er verloren hat. Der Melancholiker geht davon aus, dass er solange eine selbstgenügende Persönlichkeit war, wie lange das geliebte Objekt bei ihm war, egal, ob ihm der Verlust bewusst wird oder nicht. Das entspricht so ganz und gar der Wirklichkeit. Das Problem besteht nur darin, dass die psychologische Unfähigkeit (aus persönlichen oder objektiven Gründen) den Verlust zu akzeptieren und die „Lücken

in der Selbstidentifikation“, die durch diesen Verlust verursacht sind, aufzufüllen, führen zu einem destruktiven Zustand der Melancholie.<sup>209</sup>

Normalerweise wird Melancholie als krankhafter Zustand betrachtet, während Trauer eher als ein natürlicher, folgerichtiger und sogar konstruktiver Zustand angesehen wird. Im Gegensatz zur Trauer stört die Melancholie dem Subjekt dabei, die Gegenwart richtig wahrzunehmen und analysieren und die Zukunft adäquat zu planen. Dieses Problem thematisierte Freud in seiner Arbeit "Trauer und Melancholie": "Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person ... Die Realitätsprüfung hat gezeigt, dass das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erlässt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen."<sup>210</sup> Das bedeutet, dass das Subjekt die mit der verstorbenen Person verknüpfte Libido in die Erinnerung verdrängt und diese nur dort empfinden kann. Diese Libido ist jetzt ausschließlich auf die Vergangenheit bezogen und nicht auf die gegenwärtige ‚*Realität*‘, wo sich das Subjekt seinen narzisstischen Trieben hingibt. Kurz gesagt, Trauer ist die Akzeptanz der Abwesenheit des geliebten Menschen und das "Abschalten" der mit ihm verbundenen Libido, weil diese Libido jetzt in die Vergangenheit, also in das Register der Erinnerungen über die verstorbene Person, übertragen wird.

Volodjas Abneigung über die Gegenwart nachzudenken, sein Widerwillen gegenüber einer Annahme der aktuellen Wirklichkeit, seine tragischen und traumatisierenden Bemerkungen beim Erzählen sowie der lyrische und traurige Gesang im finalen Teil des Films, als Volodja aus dem Zug mit dem Blick verfolgt, wie auf dem Feld die dem Zug nachlaufende Inka immer kleiner wird – all das charakterisiert ihn als Melancholiker. Aus ganzer Kraft versucht er, in seinen Erinnerungen über seine glückliche Kindheit einen Status quo für die Gegenwart abzuleiten. Die Gegenwart belastet ihn, er wäre froh, in seinen Erinnerungen für immer bleiben zu können. Daher kann der Zuschauer nur vermuten, wie und inwieweit der Erzähler Volodja Belov, der in den 1960er Jahren lebt, die Gegenwart überhaupt wahrnimmt und darauf reflektiert (wenn überhaupt). Freud schrieb, "Eine ähnliche innere Arbeit wird auch der unbekannte Verlust bei der Melancholie zur Folge haben und darum für die Hemmung der Melancholie verantwortlich werden. Nur dass uns die melancholische Hemmung einen rätselhaften Eindruck macht, weil wir nicht sehen können, was die Kranken so vollständig absorbiert."<sup>211</sup>

Etkind benutzt oft die Aussage von Walter Benjamin, dass die „Allegorie ein beliebtes Instrument der Melancholiker ist“.<sup>212</sup> Volodja Belov nutzt ständig die Allegorie des weißen Segelboots und des Meeres als eine im übertragenen Sinne Beschreibung des Lebens: Er baute mit seinen Freunden zu dritt einen Segler, eine Art "erwachsenes" Schiff, um damit nach dem Schulabitur gemeinsam in See zu stechen. Das Boot konnte gerade noch am letzten Tag vor dem Abschied fertiggestellt werden, und die Jungen gerieten damit kurz vor der Zugabfahrt, die sie dann für immer voneinander und von den verwandten und geliebten Menschen trennen sollte, in einen starken Sturm. Sie glaubten, dass sie für immer zusammen sein würden und sich gegenseitig unter dem weißen Segel ihrer ewigen Freundschaft unterstützen würden. Doch Volodja endet in vollkommener Einsamkeit und ist nicht in der Lage, die Schicksalsschläge zu bewältigen. Die melancholische Allegorie des weißen Segels hat ihn für immer an die Vergangenheit gekettet.

Nichtsdestotrotz, der Film *Do svidanija, mal'čiki!* ist eigentlich ziemlich weit von der Trauer entfernt, weil das Sujet eine sich im Kreise drehende melancholische Wiederholung (*Re-Präsentation*) nicht des Traumas selbst, sondern eher der Folgen des Verlustes der geliebten Objekte darstellt.<sup>213</sup> Über das Trauma, eigentlich den Krieg selbst, spricht der Erzähler nur nebenbei, denn zu schmerzhaft sind noch seine Erinnerungen. So verdrängt das Subjekt seine Erinnerungen unbeabsichtigt aus dem aktiven Gedächtnis ins Unbewusste (der Film berichtet über die Geschehnisse aus der Vorkriegszeit).

Ein weiteres Symptom der Melancholie der Hauptfiguren ist auch das diegetische Matriarchat, das in einem vorhergehenden Abschnitt detailliert analysiert wurde. Unter diesem Matriarchat sollte man hier eine Tendenz der Regisseure verstehen, eine diegetische Welt (die Wirklichkeit des Sujets) mit einem dominierenden Einfluss der weiblichen Filmfiguren auf die Motivation der männlichen Filmfiguren und auf die Kausalität des Sujets zu schaffen. Die Melancholie sowie die matriachale Struktur des Sujets sind direkt miteinander verbunden. Die matriachale Komponente der Filme der Tauwetter-Periode erklärt die Sehnsucht des Subjekts nach einer imaginären Mutter unter der Voraussetzung des unausgesprochenen Traumas und des Überhangs des Realen, das sich sowohl in den Elementen des Unheimlichen als auch in den sich im Kreise drehenden Wiederholungen der traumatischen Erinnerungen (Flashbacks) zeigt.

Einer der melancholischsten sowjetischen Filme der 1960er Jahre, der über die verlorene Generation der Jugend der Nachkriegszeit erzählt, wurde von dem Regisseur Marlen Chuzijev gedreht und heißt *Mne dvadcatj let* (deutsch „Ich bin zwanzig Jahre alt“). Die *verlorene* Generation ist hier aber nicht ganz in Remarques Sinne gemeint. Jene jungen Menschen, die Mitte der 1940er Jahre geboren worden sind und dann in unvollständigen Familien, manchmal auch ganz ohne Eltern, aufgewachsen sind, leiden an einer Leere, die durch den Verlust der geliebten Objekte und gleichzeitig auch des symbolischen Vaters verursacht war, der ihnen einen Sinn im Leben gegeben hätte. Als symbolischen Vater sollte man in diesem Fall nicht nur die biologischen Väter der Menschen aus der Šestidesjatniki-Generation betrachten, sondern vor allem den ideologischen Vater Stalin, dessen Darstellung (vor allem eine positive) zu dieser Zeit verboten war.

Die Hauptfilmfigur Sergej leidet unter der eigenen Nichtverwirklichung. In seiner Selbstidentifikation als Mann klafft eine Lücke, die durch den Verlust des Vaters im Krieg verursacht worden ist. Nach seiner Rückkehr aus der Armee quält sich Sergej mit dem Gedanken, dass sein Leben, wenngleich es auch „normal“ und erfolgreich ist, zu standardisiert ist und daher eher sinnlos erscheint. Sergej fehlen die großen, globalen Ziele seines Vaters, der an der Front gefallen war. Chuzijev kombiniert in bemerkenswerter Weise die klassische Vater-Sohn-Problematik mit der schockierenden Idee, dass Kinder ihre toten Väter wegen ihres kurzen, aber mit Sinn erfüllten und von jener lästigen, täglichen Routine befreiten Lebens, beneiden.

Die Generation der 1960er Jahre (Šestidesjatniki), die noch mit militaristischer Ideologie des Stalinismus erzogen worden ist, erfährt ihre Midlifecrisis bereits mit 20 Jahren. Ihre Melancholie kann man allgemein mit Lacans Begriff des "Todes des symbolischen Vaters" beschreiben. Für manche, wie zum Beispiel die Filmfigur Anja, die als Sergejs Freundin einen Boheme-Lebensstil führt, zeigt sich der Verlust des symbolischen Ziels durch das Fehlen einer moralischen und ideologischen Orientierung: Ihr lebender biologischer Vater hat für sie seine Autorität verloren. Bei Sergej verstärkt der Verlust eines symbolischen sowie seines biologischen Vaters die Melancholie und beeinflusst zugleich die Entwicklung seiner Persönlichkeit. In seiner Rolle erkennt man eine Art existenzielles Element, das ihn vor dem Hintergrund der allgemeinen moralischen Dekadenz der gut betuchten Jugend ("Hegelsche Weltnacht") positiv von der Masse abhebt. Am Ende wird Sergej für die zynischen Studenten selbst eine moralische Instanz, als er einen

Trinkspruch "auf die Kartoffel!" als Erinnerung an die Hungersnot und die Lebensmittelkarten der 1940er Jahre ausbringt.

Um die erdrückende Melancholie zu überwinden, "ruft" Sergej den Geist seines Vaters an.<sup>214</sup> Möglicherweise erkannte der Vater selbst Sergejs Leiden und kam zurück, um seinen Sohn anzuhören. Die Szene mit dem Gespräch zwischen dem 21-jährigen Vater und seinem 23-jährigen Sohn im Verein mit dem ganzen Zug aus lebenden und toten Kameraden des Vaters, die sich direkt auf dem Boden in Sergejs Zimmer breitgemacht haben, ist mit gruseligen, unheimlichen und zugleich rührenden Elementen erfüllt: Unter anderem aufgrund der sofortigen gegenseitigen *Erkennung* und das sehr innige Gespräch. Die Szene mit dem Trinkspruch verweist zugleich auf ein Prost auf das gemeinsame Wiedersehen und auf das Seelenheil seines toten Vaters. Dieses Wiedersehen mit dem Vater hat für Sergej einen unmittelbaren psychotherapeutischen Wert, wenngleich es ihm ein weiteres Trauma zufügt: Zwar bekommt er seinen Vater zurück, verliert ihn aber sogleich wieder. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass Sergej die Gelegenheit bekommt, sich zu verabschieden und den Geist freizugeben, der nun seine Ruhe finden kann, und damit das Ritual des letzten Abschieds von dem Verstorbenen vorzunehmen.

Der Dialog zwischen Vater und Sohn mutet etwas traumatisch und gruselig an:

*Sergej (die verstorbenen Soldaten betrachtend): Ich wäre gern mit Euch zusammen gegangen.*

*Vater: Lieber nicht.*

*Sergej: Und was wäre besser gewesen?*

*Vater: Zu leben.*

*Sergej: Und wie?*

*Vater (kurz schweigend): Wie alt bist du?*

*Sergej: Dreiundzwanzig.*

*Vater. Und ich bin einundzwanzig.<sup>215</sup>*

Die Traumatisierung durch den Dialog besteht für Sergej in einer Enttäuschung: Er bekommt nicht die lang ersehnte Antwort der Autorität besitzenden Objekts der Liebe und bleibt mit seinem Problem allein. Die Absurdität der Situation, dass der Vater hier

zwei Jahre jünger ist als sein Sohn, stellt eine melancholische Allegorie des Todes dar. Heilend wirkt aber das ideologische Geleitwort des Vaters, der in sich sowohl die Respektsperson als auch den symbolischen Vater vereint: "Mein Vermächtnis an dich ist unser Vaterland! [...] Du sollst immer dein Gewissen rein halten!"<sup>216</sup> In diesem Augenblick passierte das, was in der Psychoanalyse die "zweite Selbstidentifikation des Subjekts" genannt wird. Ein Problem besteht aber darin, dass diese wiederholte Selbsterkennung an einem abwesenden Objekt geschieht: Das "Spiegelstadium" realisiert sich mithilfe eines Geistes, eines nichtexistenten Objekts. Oder handelt es sich um eine Selbstanalyse des Subjekts unter Nutzung des eigenen Über-Ichs? (Abb. 150).

Geister ergänzen die Funktion der Ideologie, die ihre Autorität verloren hat. Nur diejenigen jungen Menschen, die ihre Eltern verloren haben, "haben zum Krieg, zu den Revolutionen, zum Jahr 1937, zur Kartoffel" einen ernsthaften Bezug. Diese "Kinder der Geister" (Sergej oder die Rolle der Mannequins gespielt von Svetlana Svetličnaja) spüren die Anwesenheit der Geister und befinden sich an einer Schwelle zur Hysterie, was sich in ihrer Schweigsamkeit, einiger Entfremdung und Zurückgezogenheit (Lacansche Subjektlosigkeit) ausdrückt.<sup>217</sup> Für andere Mitglieder der Bohème der Tauwetter-Periode, die einerseits die künstlerischen Abende der Dichter der 1960er Jahre besuchen und andererseits infantil gegen ihre lebenden Eltern rebellieren (Anja, Sergejs Freundin), sind jegliche Ausdrucksformen des Trauerrituals wie der Trinkspruch über Kartoffeln" sowie das Schweigen in Erinnerungen mit Anjas Vater nichts Anderes als "Hurratriotismus".

Der Regisseur weist darauf hin, dass "les Bals des victimes" unmittelbar nach dem Krieg, genauer gesagt für die erste Generation der Nachkriegszeit, nicht nur durch die Ideologie verpönt waren, sondern auch unpopulär innerhalb des weniger traumatisierten Teils der Gesellschaft waren, zum Beispiel unter der wohlbehaltenden Jugend oder unter jenen, die mit ganzer Kraft ihr Trauma verdrängten. Aus diesem Grunde waren gemeinsame, sich wiederholende Trauerrituale nicht möglich. Eine mögliche Erklärung dafür liegt darin: Die Nachkommen wussten nichts über die wirklichen Umstände des Todes ihrer Eltern, und die Erinnerungen über das kollektive Trauma waren noch so frisch, dass sogar Ängste aufflammten, von diesem Kriegstrauma selbst betroffen zu sein. Insofern hatte die Generation der 1960er Jahre instinktiv eine Angst davor entwickelt, das Schicksal der Geister wiederholen zu müssen.

So, wie Andrej Sinjavskij das "Trauma durch die Gefangenschaft im sowjetischen Lager schmälerte und das Trauma der Befreiung betonte"<sup>218</sup>, so schmälerte auch die Hauptfilmfigur im Film *Ich bin zwanzig Jahre alt*, romantisierte sogar den Schweregrad des Kriegstraumas seines Vaters und betonte sein eigenes Trauma durch seine vaterlose Kindheit und die Beschwerlichkeit des sinnlosen Lebens der jungen Menschen in der Nachkriegszeit, die keinen globalen, makroökonomischen Lebenssinn mehr erkennen konnten.

Die Subjekte sind noch nicht so weit, die Verstorbenen zu betrauern, sondern empfinden sie eine tiefe Melancholie, das heißt, eine Ablehnung und zugleich die Unmöglichkeit, sich ihre Gegenwart und ihr privates Leben ohne die verstorbenen Personen vorzustellen. Sie streben stattdessen noch danach, das "Spiegelstadium" der Selbstidentifikation durch das verstorbene Objekt, das abwesende Element, zu realisieren. Der eindeutige Nachweis der Melancholie besteht darin, dass man im Film mit den Toten so umgeht wie mit den Lebenden: Man beneidet sie, man huldigt ihnen oder es wird ihnen Hurratriotismus vorgeworfen. Mit anderen Worten, man spricht direkt mit den Verstorbenen und die Toten bestätigen ihre Anwesenheit, indem sie als Geister erscheinen. Im Film existiert sogar ein direkter Hinweis auf Lenin, der bekanntlich "immer lebendig ist". Lenins Figur ist besonders aktuell für die Generation 1960er Jahre, weil der Ausklang des Stalinismus und das (tatsächliche und symbolische) Begräbnis Stalins im 1961 Lenins Auferstehung bedingte: des ursprünglichen, wahren Lehrers des Kommunismus. Man könnte die Melancholie auch als Ablehnung des Subjekts charakterisieren, Vergangenheit und Gegenwart zu unterscheiden, deshalb tut es so, als würden die Toten der Vergangenheit noch leben und in der Gegenwart in dieser oder jener Form, wenngleich auch nur als unheimliche Geister, anwesend sein (Abb. 151 - 154).

Die Geister der Toten beziehungsweise "*tote Geister*" sind hier ein einzigartiges Filmverfahren. In Sergejs Zimmer erscheinen gleichzeitig mit dem Vater die *toten Geister* seiner Kameraden: Manche schlafen nur, manche sind tödlich verwundet oder bereits tot. Es gibt sehr viele davon, sie haben sich überall auf dem Boden breitgemacht. Der Regisseur führte hierdurch eine besonders unheimliche Szene ein, denn die Toten stören das Gespräch zwischen Sergej und dem Geist des Vaters, da dies nicht der rechte Platz für sie ist: Sie verlangen ihre Beerdigung und Betrauern. Ein Problem besteht jedoch darin, dass die Hauptfilmfigur (ebenso wie der Zuschauer) keine Zeit für sie hat, Sergej muss

beim Vater nach dem Sinn des Lebens fragen, solange dieser noch nicht für immer im Jenseits verschwunden ist. So werden die Toten, an die man sich nicht so wie an die Lebenden widmen kann, ignoriert und verdrängt und ihre Anwesenheit wird bewusst verachtet (Abb. 155).

Der Mangel an Zeit für den Toten, also für die Trauer, wird auch in dem Gedicht von Ivan Dudin *Solovji* (1942, deutsch „Nachtigallen“)<sup>219</sup> reflektiert, das im Film in der Szene des Poesie-Abends an der Universität, während dessen die Dichter der 1960er-Jahre-Generation ihre Gedichte vortragen, zu hören ist<sup>220</sup>:

*О мертвых мы поговорим потом.*

*Смерть на войне обычна и сурова.*

*И все-таки мы воздух ловим ртом*

*При гибели товарищей. Ни слова*

*Не говорим. Не поднимая глаз,*

*В сырой земле выкапываем яму.*

*[...]*

*Я славлю смерть во имя нашей жизни.*

*О мертвых мы поговорим потом.*

Dieses Gedicht, das in jenem furchtbaren Jahr 1942 entstanden ist, erfährt im Film im Kontext des Poesie-Abends von Šestidesjatniki-Dichter einen etwas schemenbeziehungsweise geisterhaften Zwischenton mit einer besonderen Bedeutung. Die Analyse des Gedichts erlaubt die Schlussfolgerung, dass die aus objektiven Gründen verschobene Trauerarbeit um die Gefallenen, das auf dem Kriegsfeld nicht möglich war, auch noch 20 Jahre nach Kriegsende immer weiter stattfindet, da das Betrauern weiterhin unerwünscht und verdrängt bleibt. Die Abneigung, über die Toten zu sprechen, ist nun nicht nur mit dem unaufhörlichen Schmerz des Verlusts, der sie verursachen, verbunden. Die Verschiebung der Trauer erfolgt auch aus Angst vor der erzwungenen Akzeptanz des Verlustes als solchen, vor der eigenen Wahrnehmung sich selbst als Waise, der die praktische, alltägliche Orientierung im Leben entzogen wurde. Zudem auch aus

einer instinktiven Angst, dass in solcher Art des Todes etwas *Unheimliches*<sup>221</sup> und möglicherweise Gefährliches für die Nachkommen verborgen liegt. Die Unkenntnis über die wahren Umstände des Todes der Eltern im Krieg beeinflusste bei der Nachkriegsgeneration zusätzlich die unbewusste Abneigung der Trauer um sie. Der Tod im Krieg könnte eventuell einen alltäglichen, eben nicht heroischen und sogar antiideologischen Charakter haben. Mit anderen Worten, es bestand eine Angst, von dem möglicherweise unheroischen Tod des geliebten Objekts enttäuscht zu werden. In Sergejs Fall in *Mne dvadcatj let* findet zum Zeitpunkt des Erscheinens des Films noch die harmloseste Variante des Verlustes statt: unumkehrbarer "alltäglicher" und "routinemäßiger", dennoch aber heroischer Tod des geliebten Objekts.

In den verstorbenen Vätern findet die Generation der Waisen nur eine moralische Autorität und ideologische Orientierung vor. Nichtsdestotrotz wird die Trauer über die Verstorbenen verdrängt, oder vielleicht besser gesagt, übertönt durch die Huldigung des heroischen "Todes im Namen des Lebens". Der Tod wird in einen tragischen, aber relativ abstrakten Begriff verwandelt, den manche, unter anderen auch der Protagonist Sergej, als Hauptziel des Lebens betrachten. Es reicht hier, sich an Sergejs Aussage an den Geist des Vaters zu erinnern, dass er erfreut wäre, Seite an Seite mit ihm zu sterben.

Dudins Gedicht fasst exakt die Quintessenz des Films zusammen: Die Trauer, die Beweinung und die namentliche Erinnerung an die Toten werden auf unbestimmte Zeit verschoben. Die Zeit wird irgendwann später kommen, wenn das Subjekt die Tatsache des Verlusts akzeptiert und damit aufhört, die Toten um die klare, eindeutige Bestimmung ihres Lebens und die Art ihres Todes zu beneiden. Die Filmfiguren sind nicht bereit, über die "Toten zu sprechen", stattdessen romantisieren sie den Tod und übertönen damit den Schmerz des Verlusts.

Der Unterschied zur Stalin-Periode besteht darin, dass das Subjekt der Tauwetter-Periode zum Teil gelernt hat, den Tod als etwas Tragisches, Vergebliches und Sinnloses und nicht nur als etwas Heroisches zu verstehen. Nichtsdestotrotz befinden sich die Subjekte noch in einer melancholischen Prostration. Sie brauchen Geister, die sie auch selbst aufrufen können, um ihre Selbstidentifizierung zu vollenden. Darin zeigen sich nicht nur melancholische, sondern auch die narzisstischen Symptome des Subjekts.

Die Kombination von Melancholie und Narzissmus schließt den Eintritt der Trauer aus, weil sich das Subjekt ausschließlich auf sich selbst konzentriert: Ihm ist die Selbstidentifikation wichtig, die sich dabei nicht auf das verlorene Objekt als solches aufbaut, sondern auf die narzisstische, idealisierte Gestalt von diesem Objekt, welches das Subjekt behalten wird.<sup>222</sup> Das bedeutet, theoretisch kann der Geist das Subjekt noch enttäuschen, weil das Subjekt noch nicht alle Fakten über den Tod des nahestehenden Menschen kennt, und ihm sein subjektives idealisiertes Bild über den Verstorbenen wichtiger ist als die wahren Umstände des Verlustes. Am konkreten Beispiel des Films *Mne dvadcatj let* ist Folgendes ersichtlich: Sergej ist davon überzeugt, dass sein Vater die genaue Antwort auf die Frage kennt, wie er [Sergej] leben soll. Der Geist des Vaters fällt ihm jäh ins Wort mit dem Hinweis darauf, dass er das nicht wissen kann, weil er erst 21 Jahre alt war, während Sergej bereits 23 ist. Man kann das folgende Zitat von Freud direkt auf Sergej anwenden: "Ja, dieser Fall könnte auch dann noch vorliegen, wenn der die Melancholie veranlassende Verlust dem Kranken bekannt ist, indem er zwar weiß *wen*, aber nicht, *was* er an ihm verloren hat."<sup>223</sup> Genau das erhofft sich Sergej beim verstorbenen Vater herauszufinden: "Papa, sag mir, *was* hätte ich auf jeden Fall noch gewusst, wenn du damals nicht sterben solltest?" Irgendwo in seinem Unterbewusstsein gibt das Subjekt dem geliebten Objekt eine Mitschuld an dessen eigenen Tod, wodurch es unmöglich worden ist, dem Subjekt wichtiges Wissen mitzugeben. Ein Problem besteht nur darin, dass dieses Wissen nun mal nicht objektiv ist. Es ist lediglich das Ergebnis der narzisstischen Fantasie des Subjekts, mit anderen Worten, das Subjekt selbst kennt die Antwort auf diese Frage.

Es findet hier eine hegelianische "Negation der Negation" statt, was im Grunde eine "Rückkehr davon ist, was ins Unbewusste verdrängt wurde"<sup>224</sup>: Das Subjekt sucht Kontakt mit dem verstorbenen Vater, weil es vermutet, dass der Patriotismus doch keine Antwort ist, dass im Tod des Vaters eine objektive menschliche Tragödie liegt. Doch der Geist des Vaters (in gewissem Sinne eine Inkarnation des Über-Ichs des Subjekts) sagt: "Patriotismus ist nicht unwichtig, ich vererbe dir unser Vaterland." Und in diesem Moment erklärt die hegelianische "List der Vernunft" wieder die Fehler und Verluste mit historischer Logik und Vorsehung. Die ideologische Rechtfertigung des Opfers erspart dem Subjekt schließlich die Verantwortung für seine eigene Nichtverwirklichung im Kontext der Trauerarbeit um seinen Vater.

Die allumfassende sowjetische Filmkunst hatte keine spezielle und eigenartige *russische* nationale Filmkunst entwickelt, da sich diese große Nation nicht durch ein Trauma wie manche andere Völker identifizierte, sondern durch eine alles beherrschende ideologische Dominanz. Der traditionelle Narzissmus des russisch-sowjetischen Protagonisten, seine imperialistische Haltung und Weltanschauung, haben sich seit den 1930er Jahren im Rahmen der Ästhetik des Sozialismus gebildet. Dies führte dazu, dass die literarischen und filmischen Figuren, die ein Trauma durchlebten, für den Einfluss der Melancholie empfänglicher wurden. Das ist nämlich ein Ergebnis des plötzlichen Verlustes der symbolischen und imaginären Orientierung und der damit verbundenen Ideale, die sie aber zu ihrer endgültigen Selbstidentifikation<sup>225</sup> brauchten. Sergej aus dem Film *Mne dvadcatj let* und Volodja aus *Do svidanija, mal'čiki* illustrieren detailliert, wie ihr Narzissmus in Melancholie übergeht.

Es wäre nicht richtig zu behaupten, dass sich die Filme *Do svidanija, mal'čiki!* und *Mne dvadcatj let* gar nicht an der Entwicklung der Trauer und Trauerkultur beteiligten. In Wahrheit gibt es aber fast keine Trauerarbeit in einer diegetischen Dimension, d.h. heißt auf Sujetebene: Anstelle von sich wiederholenden und fest gefügten Ritualen des Betrauens und dem innigen *Wunsch nach der Kenntnis* "was dort mit ihnen gemacht worden ist", konnte die Filmkunst nur umstrittene, sporadische und zaghafte "Trinksprüche auf Kartoffel" darstellen. Dies aber nur auf Sujetebene. Dank der Andeutungen und Details, die der Regisseur gezielt einstreute, also eine Art Haken, der die Gedanken des interessierten Zuschauers vereinnahmte, fing die eigentliche Trauerarbeit erst in dem Moment an, als der Film bereits endete, mit anderen Worten, erst außerhalb des Sujets, auf der Ebene der Wirklichkeit des Zuschauers. Zum Beispiel könnte die kurze Erwähnung von verbotenen Begriffen wie "Novorschevs Fleischwolf" und "Ärzteverschwörung" im Film *Do svidanija, mal'čiki!* bei dem Zuschauer den *Wunsch nach der Kenntnis* veranlassen: Mehr über die wahren Todesumstände, über die es früher verboten war zu sprechen, zu erfahren, was bereits der zweiten Phase der Trauerarbeit entspräche, vorausgesetzt, dass die erste Phase, die Anerkennung des Verlustes, schon stattgefunden hat.

So besteht das Phänomen der sowjetischen Trauerkultur darin, dass die sowjetische Filmkunst auf Sujetebene die narzisstischen und melancholischen Symptome des Subjekts nachwies, während dessen sich die Trauerarbeit "außerhalb der Filmgrenzen",

innerhalb der Community der Zuschauer, die eigenständig das Trauma der Hauptfilmfigur analysieren musste, aufbauen konnte.

Das ideologische Verbot der detaillierten *Re*-Präsentation des Traumas im Film prägte die sowjetische Ästhetik des Melancholikers. Oftmals wurde dabei vorausgesetzt, dass der sowjetische Zuschauer, der wegen der einigen historischen Ereignisse eine ausreichende, empirische Basis entwickelt hatte, in der Lage ist, selbstständig die antiideologische, traumatisierende, verdeckte Deutung des Films zu verstehen. Mit dieser Basis ist gemeint, dass fast jede sowjetische Familie einen Verlust nicht nur während des Krieges, sondern während der gesamten sowjetischen Machtperiode erlitten hat: Revolution und Bürgerkrieg, Kollektivierung, stalinistische Repressionen. Nichtsdestotrotz beeinflusst der melancholische Protagonist gleichsam den Zuschauer und erzieht diesen ebenfalls zum Melancholiker. Solcher melancholische Zuschauer kann noch nach Ende des Films Trauer über die einzelnen Filmfiguren (auch über eigene verstorbene Verwandte, die an Ereignissen, die im Film vorkommen, beteiligt waren) empfinden, jedoch bleibt diese persönlich interpretierte Trauer innerhalb des Bewusstseins eines einzelnen Individuums oder einer Familie. Die individuelle Trauer kann sich wegen der Abwesenheit einer gemeinsamen Tradition nicht in ein gemeinsames Trauerritual der Erinnerungen nicht entwickeln. Darüber hinaus kann es nicht in ein kollektives Gedächtnis über das Trauma übergehen, sowohl nicht auf nationaler als auch nicht auf kultureller Ebene, die gerade mit Blick auf den sowjetischen Staat die nationale Ebene dominiert.

Bedauerlicherweise haben es die gemeinsamen sowjetischen Trauerrituale und die Erinnerungskultur nicht geschafft, sich in der kurzen Tauwetter-Periode Chruschtschews, die zuweilen durch sporadische Wellen der Zensurverstärkung unterbrochen war, nachhaltig zu entwickeln.<sup>226</sup> Zu einem großen Teil ist dies mit der veränderten Rhetorik im Rahmen der Verarbeitung des Krieges verbunden, denn die Einparteienregierung entschied sich, den Sieg für ihre Zwecke erneut zu nutzen. Unter anderem widersprechen die ab 1965 wiederbelebten (also 20 Jahre nach Kriegsende) Militärparaden zum Tag des Sieges dem eigentlichen Sinn der Trauer. Die Trauer dient dem Subjekt in erster Linie dazu, sich an die *Opfer* zu erinnern, mit ihnen mitzuleiden, ihren Schmerz mit ihnen zu teilen und, was prinzipiell wichtig ist, sich in der einen oder anderen Art, bewusst oder unbewusst mit den Opfern zu identifizieren, indem man deren Schicksal auf sich

projiziert. Die Ästhetik der Militärparade zum Tag des Sieges erfordert vornehmlich die Erinnerung an *Sieger* und die Huldigung der *Helden*. Wie bereits erwähnt, wird das Trauma der Kriegsgeneration a priori als Heldentat betrachtet und romantisiert, was bei den Nachwachsenden den Wunsch auslöst, dem Trauma anzugehören, es zu teilen, ohne dessen reale traumatische Folgen wahrzunehmen. Darin besteht der fundamentale Unterschied zwischen der Militärparade mit ihrer masochistischen Idee der Dazugehörigkeit zum Trauma sowie seiner unbedingten Romantisierung und den klassischen "Bals des victimes", deren Hauptmotiv die *Re-Präsentation* der Umstände, unter denen das Trauma erlitten wurde, als Zeichen der Solidarität und des Mitgefühls mit den Opfern, und nicht mit den Helden, ist.

Interessanterweise erschien gerade im Jahr der Wiederaufnahme der Militärparaden ein Film, der die Ästhetik des Sieges im Widerspruch zu einer Freudenfeier sieht. Der Dokumentarfilm von Michail Romm *Der gewöhnliche Faschismus* (1965) motiviert den Zuschauer zur Selbstidentifikation durch Opfer. Dabei geht es nicht um das Ritual oder die Kultivierung der "Bals des victimes", sondern um die *Re-Präsentation* des Traumas des siegesreichen Volkes in seiner schockierenden, traumatisierenden und, was noch wichtiger ist, *unheimlichen* (im Freud'schen Sinne) Erscheinung, die die neue Generation bereits vergessen hat oder gar nicht erst kannte. Das *Unheimliche* besteht gerade in den verborgenen Parallelen zwischen den beiden totalitären Regimen: dem Deutschen und dem Sowjetischen. Im Film gibt es keine Schauspieler: Romm verwendet ausschließlich Dokumentaraufnahmen aus den Filmchroniken, Fotos, Aufnahmen mit zufälligen Moskauer, Berliner oder Warschauer Bürger sowie von Kindern gemalte Bilder. Trotz der Tatsache, dass sowjetische Dokumentarkriegsfilme in der Regel kein Subjekt haben (außer vielleicht den Erzähler), mit dem sich der Zuschauer identifizieren könnte, schaffte Romm einen Film, der alle Phasen der Trauerarbeit über die Opfer der nazistischen Konzentrationslager in sich vereinigt. Dazu gehören die Feststellung des Traumas, dessen verfremdete Wiederholung sowie das Bestreben danach, die Details und Gründe des Traumas herauszufinden. Was möglicherweise noch bei Romm fehlt, ist vielleicht die Phase der Befreiung vom Trauma, aber das wird etwas später auseinandergesetzt. So ruft Romm dazu auf, sich an die Vorgeschichte des Krieges zu erinnern, wie Hitler an die Macht gelangte, daran anschließend folgen Episoden mit Quälereien der Opfer beziehungsweise der KZ-Häftlinge. Der Schluss des Films besteht in

dem Fazit, dass der Faschismus noch nicht endgültig besiegt ist, sondern immer wieder neue Erscheinungsformen ausbildet. Die Trauerarbeit wird nicht durch den Zuschauer geleistet, sondern auf Drehbuchebeane durch den Erzähler. Die Selbstidentifizierung des Zuschauers mit Opfern erreicht Romm durch ein schockierendes und wirksames Mittel, das der Regisseur zufällig entdeckte. Mittels der Annäherung der Kamera und gezielter Fokussierung zwingt Romm den Zuschauer genau in die Augen der zum Tode verurteilten Opfer zu blicken, die auf ihren letzten Fotos, welche kurz vor ihrer Hinrichtung durch den KZ-Fotografen zur Archivierung gemacht worden sind, gerade ins Kameraobjektiv hinschauen. (Abb. 156, 157, 158, 159)

Romm erinnert sich an seinen Besuch des Konzentrationslagers Auschwitz und an die Suche nach Materialien für seinen Film:

*"Der ganze Korridor war von vielen kleinen Fotos beklebt. [...] Das waren standardisierte Polizeifotos hingerichteter Häftlinge aus Auschwitz. [...] Die Gesichter und ihre Blicke waren sehr unterschiedlich und dennoch zeigten alle Augen etwas Gemeinsames. In ihren Augen stand der Tod. Er hat sie alle vereinigt. Damit war der ganze Korridor ausgekleidet. Da habe ich entschieden, sie bei langsamer Annäherung der Kamera bis an die Augen zu filmen, genau so, wie ich zum ersten Mal diese Augen sah, als ich den Bildern sehr nahe trat, um die Nummern zu erkennen. Diese Augen von Auschwitz sind vielleicht die stärkste Episode des Films geworden."<sup>227</sup>*

Was die finale Phase der Trauerarbeit, die Befreiung vom Trauma, anbetrifft, besteht für Filmkritiker ein weiter Raum für Diskussionen darüber, wie bewusst oder unbewusst, erfolgreich oder ineffizient Romm die Freuds Theorie des *Unheimlichen* für die Darstellung des deutschen Nationalsozialismus verwendete, in dem klare Parallelen zum sowjetischen Kommunismus erkennbar sind. Zur Erkennung des *Unheimlichen* sowie zum Verständnis und zur Interpretation dieses Verfahrens wird beim Zuschauer eine bestimmte, vielleicht auch besondere empirische Erfahrung vorausgesetzt, die es ihm ermöglicht, die Parallelen zu sehen und bestimmte Assoziationen zu knüpfen. Der Filmkritiker Evgenij Margolit schrieb darüber: "In allen Schuljahren wurde ich von einem Schamgefühl verfolgt. Ich konnte nicht lernen, in Formation zu marschieren. Nicht nur in einem metaphorischen, sondern auch im direkten Sinne. Ich habe den Film *Der gewöhnliche Faschismus* gesehen, und dieses Schamgefühl war verflogen."<sup>228</sup>

Das künstlerische Verfahren der "Viktimisierung" des Zuschauers, das Michail Romm im Film *Der gewöhnliche Faschismus* verwendete, bewegte den Zuschauer dazu, sich auf die Seite des Opfers zu stellen, sich mit ihm zu assoziieren, ohne es, den Krieg zu romantisieren und die siegreichen Soldaten dabei ideologisch zu heroisieren, führte die sowjetische Kriegsfilmkunst im gewissen Sinne aus dem Kreis der Melancholie heraus. Indem sich der Regisseur auf dokumentierte Beweise stützte, stellte er die Tatsache des Traumas fest und zeigte auch Details über dessen Zufügung auf. Doch auf die Bildung der russischen Erinnerungskultur und der Rituale der Trauer nahm Romms Viktimisierung des sowjetischen Volkes durch die Angleichung von Kommunismus und Nazismus nicht sofort Einfluss, denn es war lange Zeit verboten, den Film der breiten Masse vorzuführen. Die Befreiung vom Trauma besteht in der Anerkennung der Tatsache, dass das nazistische und das kommunistische System einander kopieren, was bedeutet, dass zu Füßen des sowjetischen Systems die gleichen Opfer geworfen wurden, wie es im Film *Der gewöhnliche Faschismus* zu sehen ist. Das war im Jahre 1965 ein unglaublich mutiges und potentiell geradezu selbstmörderisches Statement des Regisseurs. Allerdings bei Fortbestehen der Tauwetter-Periode wäre die russisch-sowjetische Trauerarbeit ohnehin zu dieser Schlussfolgerung gekommen, und der Film *Der gewöhnliche Faschismus* wäre zweifelsohne ein fundamentaler Ausgangspunkt für die Idee der Viktimisierung, also für die Erinnerungen an die Opfer des sowjetischen Systems, gewesen. Die Kultur bewanderte sowjetische Intelligenzija wurde in dieser Schlussfolgerung nach Veröffentlichung der Romane "Der Archipel Gulag" von Aleksandr Solženicyn (1973) und "Leben und Schicksal" von Vassilij Grossmann (1980) bestätigt.

### **6.3. Woran erinnert das russische Gedächtnis? Oder: Während Europa in Trauer liegt, leiden Russen unter Melancholie**

Das Besondere der menschlichen Psyche besteht darin, dass statistische Zahlen ohne konkrete empirische Vorstellungen, die die Ordnung des Imaginären und persönlich assoziierte Bilder, Gefühle und Emotionen des Subjekts betreffen, immer nur trockene Statistik bleiben. Gemäß der Kriegsbilanz hat die UdSSR durch den Krieg 20 Millionen Menschen verloren. Dennoch wurde schon in den 1960er Jahren der Jugend vorgeworfen,

dass sie kaum die Vergangenheit wahrnimmt, trotz der Tatsache, dass fast jede sowjetische Familie unter Kriegsfolgen zu leiden hatte. Wie ein berühmtes Zitat sagt, das viele Stalin zuschreiben, obwohl dieser Gedanke auch zu den früheren Zeiten von mehreren Schriftstellern aufgegriffen worden ist: "Der Tod eines Mannes ist eine Tragödie, aber der Tod von Millionen bleibt nur eine Statistik".<sup>229</sup>

Nur die Kunst kann die Statistik in eine Tragödie zurückzuführen, das heißt, die verfremdete *Re-Präsentation* der Geschichte: Literatur, Filmkunst, Malerei, Musik.<sup>230</sup> Iosif Brodskij sagte in seinem Vortrag vor dem Nobelkomitee: "Wenn Kunst die Menschen (die Künstler in der ersten Linie) etwas lehrt, dann ist es das Verständnis der Eigenartigkeit des menschlichen Lebens".<sup>231</sup>

Mit anderen Worten, um Statistik der Millionen zu beleben, reicht es aus, dass Kunst namentlich nur bestimmte Opfer nennt und stellvertretend deren Geschichten erzählt – dann kann der Rezipient die Statistik verstehen, wahrnehmen, spüren und auf sie reflektieren. Das Problem bei der sowjetischen Kunst besteht darin, dass es Geschichten *von Opfern* und nicht von Helden sein sollten. Die sowjetische Kriegsfilmkunst hat nicht die Aufgabe gehabt den Zuschauer zu lehren, das Mitgefühl mit Unschuldigen zu empfinden. Das Mitgefühl des sowjetischen Zuschauers verdiente allein der *Held* in der Regel durch seine Aufopferung. Diese Tatsache war einer der Gründe, warum Veronika im Film *Die Kraniche ziehen* kein Verständnis und keine positive Resonanz bei den sowjetischen Filmkritikern erntete. In der sowjetisch-russischen Filmästhetik ist es schwer, einen Film über ein *nicht*-heroisches Opfer zu finden, weil jeder Tod a priori einen Sinn gehabt haben musste bzw. im Namen des Sieges, der Zukunft oder der Geliebten erbracht wurde. So entsteht das Problem des "erlösenden Narrativs", der es nicht erlaubt, dass sich Trauer und Trauerarbeit überhaupt entfalten können.

In diesem Zusammenhang könnte die Abwendung vom erlösenden Narrativ zugleich aus mehreren Gründen als Kritik der Ideologie aufgefasst werden: Erstens ist die Trauerarbeit immer mit einer Anklage und dem Verlangen nach Gerechtigkeit gegenüber den verantwortlichen Henker verbunden. Jedoch einer der Henker der Kriegszeit war die sowjetische Führungselite. Zweitens beinhaltet eine übermäßige Fixierung auf das pure, absolute Mitleid und auf die Trauer, ohne die gegenwärtige symbolische ‚*Realität*‘ zu berücksichtigen, die Gefahr, dass die Trauer selbst zu einer speziellen Form der

Ideologie mutiert, ähnlich wie bei einer Religion, indem sie vom Register des Imaginären in einen streng symbolischen Diskurs übergehen, was einschließlich dazu führt, dass sich die Trauer in Konkurrenz zur geltenden politischen Ordnung positionieren.

Als adäquate, gesunde Art Trauerarbeit kann man die "bedingungslose Solidarität mit den Opfern und ihren Leiden"<sup>232</sup> betrachten. Dazu gehört auch das sich später entwickelnde reguläre Ritual der Trauererinnerungen, das insbesondere auch die bewusste Wahrnehmung des tragischen Märtyrer-Todes mit beinhaltet.

Die Ästhetik der Militärparaden zum Tag des Sieges sowie auch die heutigen Paraden im Verbund mit Aktionen wie "Das Unsterbliche Regiment" und "Sankt-Georgs-Band" haben wenig gemein mit Trauerritualen, schon gar nicht mit den sogenannten "Bals des victimes". Der fundamentale Unterschied zwischen diesen zwei Ästhetiken, der Feier und der Trauer, besteht darin, dass sich das feiernde Subjekt weniger auf die Opfer als auf die Helden fokussiert. Die Feier des Tages des Sieges am 9. Mai bezieht sich auf die Identifikation der Subjekte mit den Helden, auf deren eigene Repräsentation als Angehörige des "siegreichen Volkes". Das feierliche Jubeln des Volkes bezieht sich nur wenig bis ganz nicht auf ein hypothetisches, assoziatives Hineinversetzen in das Schicksal der Opfer. Die Schlüsselworte sind hier Feier und Fest: "Feiertag" und "Festparade zum Tag des Sieges", in keinem Fall aber "Trauer". Die Minute des Schweigens zur Erinnerung an die Verstorbenen am Memorial "Das Grabmal des unbekanntem Soldaten" ist ein traditionelles Trauerelement. Das Symbolische daran ist, dass die Ideologie das Hauptmemorial zum Gedenken an die Opfer in etwas äußerst Abstraktes, das die Statistik auf keinen Fall beleben kann, modifiziert: Die sowjetischen Opfer haben keine Namen, ihre Namen sind in Vergessenheit geraten, die Verstorbenen sind namenlos, ihre Schicksale versinken in verallgemeinerter Abstraktion.

Bemerkenswert in den Tauwetter-Filmen ist die innovative Tendenz, dass die neue Filmästhetik die Deutschen, die deutsche Armee und den Nazismus nicht in seiner *puren*, vereinfachten Gestalt des primitiven Böses bzw. Feindes darstellt, sondern eher mit einer direkten oder indirekten Referenzierung auf die kommunistische Idee. Mit anderen Worten, die Deutschen waren nicht a priori als Feinde und Henker stilisiert, das heißt, die Filmästhetik personifizierte und assoziierte den *Anderen* nicht unbedingt als Antagonist. Diese These wird in den Filmen *Do svidanija, mal'čiki!*, *Na semi vetrach* und *Tret'ja raketa*

ziemlich veranschaulicht argumentiert. Das verallgemeinerte Bild des Deutschen war nicht als Feind personifiziert, sondern eher als gesichtsloses Element der ungünstigen Umstände oder gar als Naturgewalt (wie im Film *U tvojego poroga*). Der Antagonist, Feind, Verräter befanden sich immer unter den eigenen Leuten, unter Kameraden an der diesseitigen Front. Für das sowjetische Subjekt bedeutete dies einen inneren Konflikt und gleichzeitig einen Konflikt mit dem System, dessen Teil das Subjekt war. Anders ausgedrückt, der Feind und der Henker der Tauwetter-Periode war nicht der *Andere*, sondern einer der Mitstreiter. Selbstverständlich ist dies eine *unheimliche* Erkenntnis, die aber dennoch ein positives Element enthält, nämlich den ersten Schritt zur Realisierung des Verlustes und zur Erkennung des Henkers. Es ist quasi wie ein Zünglein an der Waage zwischen Vergeltung und Vergebung.

Prof. Dan P. McAdams<sup>233</sup> hat ein Experiment durchgeführt, auf dessen Grundlage er die Prinzipien der Arbeit der narrativen Psychologie und die Ausformung des autobiografischen "Ichs" erklärte. Der Kernel des Experiments bestand darin, die Verbindung zwischen der objektiven (faktischen) Identität des Subjekts und seiner Geschichte über das eigene Leben, die die Hauptfigur der Geschichte selbst erzählt, aufzuzeigen. Das Leben des Subjekts wird als Narration betrachtet, als eine literarische Erzählung, in der das Subjekt selbst der Autor und zugleich die Hauptfigur seines Lebenssubjets ist. Die Metaphern und die anderen künstlerischen Verfahren, die das Subjekt bei der Erzählung nutzt, bestimmen sein psychologisches Porträt. So charakterisiert Wissenschaftlerin Jennifer Ouellette die "generativen Narratoren" als diejenigen Erzähler, die danach streben, in ihren Geschichten eine Heldenstellung einzunehmen. Alle diese Teilnehmer brachten in ihren Erzählungen das Motiv der Katharsis unter: Sie "traten als Freiwillige zu kostenlosen Verteilungen von Mahlzeiten für Obdachlose oder bei politischen Kampagnen auf, starteten ihre eigenen wohltätigen, nichtkommerziellen Aktivitäten oder strebten in anderen Arten danach, einen positiven Einfluss auf die Welt zu nehmen. Ihre Geschichten beinhalteten ausnahmslos Entbehrungen und Leiden, jedoch mit einer optimistischen Note, denn sie haben ja ihr Unglück besiegt, wertvolle Lebenslektionen aus schmerzhaften Erfahrungen gezogen und sind dadurch nur noch stärker geworden." Ausgehend von McAdams Theorie lässt sich der sowjetische Protagonist unter dem Begriff "hoch generativer Narrator"<sup>234</sup> einordnen. In der Regel hat jede sowjetische Hauptfigur eine Vorgeschichte, die dem

Zuschauer erklärt, warum und in welchem Maße der Protagonist so positiv geworden ist und was ihm das Recht gab, der Held des Films zu sein: Zum Beispiel die Komsomolmitgliedschaft während seiner Jugendjahre, bestimmte Schwierigkeiten innerhalb der Familie, ein Konflikt mit dem Vorgesetzten und so weiter.

Dieser Logik folgend gewöhnt sich das sowjetische Subjekt, das ständig unter dem Einfluss der Ideologie steht, daran, eine Erklärung und eine Rechtfertigung jeder negativen Umstände in seinem Privatleben und der Verfehlungen des politischen Systems zu finden, indem es alles mit Quertreibereien feindlicher Spione, temporärer Schwierigkeiten oder sogar als zielgerichtete Notwendigkeit auf dem Weg zu einer glücklichen Zukunft entschuldigt. In der Psychoanalyse bezeichnet man das als "erlösende Narrativ", in der Philosophie ist dagegen der Hegelianische Begriff "List der Vernunft" weit verbreitet. In der Praxis ist klar erkennbar, dass der erlösende Narrativ für das Subjekt und seine Heldentaten ein mächtiger Motivator sein kann. Dabei zugleich im Kontext der kollektiven Erinnerungen und der Entwicklung einer Trauerkultur bremst der erlösende Narrativ die Trauerarbeit bereits in ihrer ersten Phase der Erkenntnis und Akzeptanz des Verlusts aus.

Der erlösende Narrativ ist nichts anderes als Symptom des sowjetischen Subjekts der Kriegsfilme. Die lang währende Unterwanderung des Imaginären sowie Verdrängung der eigenen Wünsche unter dem erdrückenden Einfluss der Ideologie führten dazu, dass das Subjekt gezwungen war, den Sinn des eigenen Lebens nicht im eigenen Genießen, sondern in der Befriedigung der Wünsche des großen Anderen zu verbinden. Dabei sollte es sich selbst einreden, dass seine individuellen Wünsche und die Wünsche des großen Anderen direkt oder indirekt kongruieren. Die Suche und die Feststellung eines verdeckten Sinns in Ereignissen, wo es oftmals keinen Sinn geben kann, verkomplizierten das Verständnis des Verlustes in der sowjetischen Filmkunst, genauer gesagt, sie ersetzten den Verlust (der gemäß seiner Definition keinen Sinn hat) durch den Begriff des sinnvollen und heroischen Opfers. Bemerkenswert ist hierbei, dass eine derartige sakrale Viktimisierung nicht nur die Verstorbenen, sondern auch die Lebenden, unter anderem auch das Subjekt selbst, betrifft. Mit anderen Worten, das Subjekt programmiert sich selbst unbewusst auf die *behavioristischen* Grundlagen eines Opfers, kultiviert seine eigene Viktimisierung, indem es damit beginnt, nach den Wünschen der Ideologie zu

leben, was darin endet, dass es nicht in der Lage ist, das sakrale Opfer von dem persönlichen Verlust zu unterscheiden.

Diese pathologische Verleihung eines sakralen Sinns zu allem, was im eigenen Leben passiert, erklärt die Nostalgie der älteren Generation und, vor allem, der Hauptfigur Sergej im Film *Mne dvadcatj let*, der symbolisch eine Rechtfertigung für den Tod seines Vaters im Krieg darin findet, weil dieser seinem Sohn posthum das Vaterland vererbte. Die Nostalgie impliziert und stellt ebenso wie die Melancholie eine Schwermut über den verlorenen Sinn des Lebens dar. Die Sinngebung für den Verlust geschieht wieder nicht im Kontext der persönlichen Interessen Sergejs, sondern im Rahmen der Ideologie und der symbolischen Ordnung in ihrer psychoanalytischen Auffassung. Das Vermächtnis des Vaterlandes ist eine Art symbolische Kastration des Subjekts, die die emotionale Zerrissenheit Sergejs hinsichtlich des Lebenssinns (Selbstbestimmung im Imaginären) beendet und die zu nichts verpflichtenden sexuellen Beziehungen zu Frauen beendet.

Das Motiv der Nostalgie und Melancholie ist auch das führende Element in dem Film von Vladimir Basov *Tišina* (deutsch *Die Stille*). Zwei spiegelverkehrte Filmfiguren Vochminčev (der positive) und Uvarov (der negative), die beide als Offizier an der Front dienten, waren Zeugen einer blutigen Tragödie aufgrund falscher Befehle der Obersten, wodurch mehr als 100 sowjetische Soldaten *sinnlos* (und dieses Wort wird im Sujet mehrmals hervorgehoben) gefallen sind. Vochminčev wirft Uvarov vor, am Tod der Kameraden Schuld zu sein, und beschuldigt ihn eines dummen, feigen Verhaltens. Von grausamen Erinnerungen belastet und vom Durst nach Rache besessen will Vochminčev keinen Frieden mit Uvarov schließen. Und dies trotz der Bitte der ihn umgebenden Menschen, unter anderem seiner Freundin Nina, die auch mit Uvarov befreundet ist. Wie bei vielen anderen, die den Krieg überlebt haben, besteht Vochminčevs Trauma im Verlust der eigenen Identität, in der Veränderung der Persönlichkeit unter dem Einfluss dieses Traumas, wobei diese Veränderungen nicht von den nahestehenden Menschen akzeptiert werden. Für diese Menschen erscheint Vochminčev sehr hart und unsensibel zu sein, sie sehnen sich nach dem früheren Charakter der Filmfigur. Seine Schwester wirft ihm vor: "Du bist grob, an dir sind nur deine Orden und dein Foto aus der Vorkriegszeit edel geblieben".<sup>235</sup> Andere interessieren sich gar nicht für Vochminčevs Kriegserinnerungen und dessen Trauma: Alle wollen so schnell wie möglich den Krieg vergessen und zu einer friedlichen, alltäglichen Routine zurückkehren, was genau der natürlichen Fähigkeit der

menschlichen Psyche, ein Trauma zu verdrängen, entspricht. Auch Uvarov propagiert, die Fehler und unangenehmen Erinnerungen aus der Vergangenheit zu vergessen. Gleichzeitig existiert ein weiteres Detail im Sujet, das diese binäre, logische Struktur, sowohl des Sujets als auch der Hauptfiguren, durchbricht: *Tišina* ist einer der wenigen Filme, in denen Stalins Name nicht nur mehrmals durch charakteristische Epitheta angedeutet, sondern im (pseudo)positiven Kontext auch konkret erwähnt wird. Und ausgesprochen wird er durch Uvarovs Mund.

Das selektierende Gedächtnis (guter Stalin – böse Umstände) Uvarovs und anderer Filmfiguren bestätigt ihre Melancholie in einem klassischen Freud'schen Verständnis, denn laut Freud erkennt der Melancholiker die Verluste nicht an (oder er will sie nicht anerkennen).

Vochminčev schafft es aber nicht, seine Anschuldigungen gegenüber Uvarov zu beweisen. Auf dem Komsomol-Gericht nimmt Uvarov selbstvergessen die Rolle eines Opfers von Vochminčev und der Kriegsumstände an. Vochminčev hat vor Gericht wegen eines Mangels an Fakten verloren. Genau über den Mangel an Fakten hatte ihn sein unter Repressionen leidender und eventuell zu dem Filmende verstorbener Vater, der überzeugter Kommunist war, mehrmals gewarnt. Vochminčev wurde zum Aufbau der Ölfördernden Industrie in Zentralasien verbannt. Die finale Episode mit einem Happy End, in der sich die alten Freunde wiedertreffen, während dichtes, schwarzes Öl aus der Erde strahlt, sollte im Sinne einer Katharsis der Filmhauptfigur verstanden werden. Die allgemeine Viktimisierung der Filmfiguren, sowohl der positiven als auch der negativen, im Verein mit der Unangebrachtheit dieses abschließenden Akts der Katharsis für den Protagonisten, der im Grunde bis zum Ende im Recht war und, mehr noch, als Opfer des Systems und der allgemeinen Moral fiel, deutet faktisch auf die schizophrene Unlogik der Diegese, die durch traumatische Erinnerungen gesteuert wird und trotzdem im Rahmen des Kanons des Sozialrealismus verbleiben soll, hin. So nimmt dieses Happy End ein Hauch von Ungerechtigkeit, Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung an.

Die Trauerarbeit um den die Repressalien ausgesetzten Vater sowie die verstorbenen Kameraden Vochminčevs (wie auch Vochminčev selbst) findet im Sujet nicht statt, dafür entdeckt die Filmhauptfigur neue Ölquellen, was in der Bilanz das Konfliktelement im Sujet nivelliert. Etkind schreibt:

*While the historical processes of victimization had no understandable meaning for either the victims or the perpetrators, cultural memory tends to redeem these processes in hindsight by turning victims into sacrifices and even more, into self-sacrificial heroes who earn leadership and sovereignty in exchange for their losses. Arguably, this redemptive mimesis is the deepest melancholic mechanism.<sup>236</sup>*

Das Vergessen der Gefallenen und die gleichzeitige huldigende Erinnerung an Stalin in einem Silvestertrinkspruch bezeugen eine Art "Multihistorismus" der Kultur in der Nachkriegszeit und Tauwetter-Periode. Die Öl-Allegorie als Happy End ist eine melancholische Metapher für die schwarze, alles verdunkelnde Vergessenheit. Bemerkenswert ist dabei, dass das Hauptthema (Soundtrack) in der musikalischen Begleitung des Films das Lied "U neznakomogo posëlka na bezimjannoj vysote" (engl. On unremembered nameless Heights; dt. Bei einem unbekanntem Ort auf einer namenlosen Anhöhe) ist. Dieses Lied ist speziell für diesen Film als Hinweis auf die Bedeutungslosigkeit der Namen, die während des Kriegs einst wichtig waren, komponiert worden. Der Regisseur könnte Vochminčev nach Čelina (dt. Neuland), schicken, was die Handlung vielleicht um etwas mehr Romantik bereichert hätte, doch das machte er nicht. Stattdessen tanzen und lachen die mit Öl verschmierten Filmfiguren in der finalen Episode des Films, was der ganzen Atmosphäre folgerichtig die Merkmale des Bachtins Karnevals verleiht, in dem die Isolation und die große Entfernung vom *Festland* (russ. *Materik*) als Element des "Daseins im Abseits" ("Vnenachodimost"<sup>237</sup>) der Subjekte dienen (*Festland* ist hier ein Begriff der Häftlinge des Gulags, die damit das Territorium außerhalb des Lagers, die zivil bevölkerten Gegenden, die nichts mehr mit Gefangenschaft verbunden waren, meinten). Übrigens gibt es in dem Lied, das den Zuschauer permanent in die Kriegszeiten zurück versetzt, die Zeilen: "Wer das nur einmal gesehen hat, // Der vergisst es niemals. // Er vergisst nicht, vergisst nicht ..." Die Filmfigur des Schauspielers Georgij Žžënov (der Schauspieler war selbst mehrmals Repressalien ausgesetzt und damals nach Norilsk verbannt worden) antwortet auf die Frage, wie soll die Bohrung heißen, indem er mit Öl auf den Stein schreibt: "XX. Parteitag der KPdSU", als sollte es ein Wendepunkt für die verbannten Opfer des Regimes sein. Diese Geste zeigt die Hoffnung an das Gedenken: als Aufruf an das große *Festland*, sich an Häftlinge zu erinnern, damit alle ihrerseits wieder die Möglichkeit erhalten, sich an ihre

Kameraden und Eltern, die sie während des Krieges oder durch politische Repressalien verloren haben, erinnern können. (Abb. 166)

Der Charakter des polnischen oder litauischen nationalen Traumas lässt ein depressiv-neurotisches Symptom bei den Subjekten in den polnischen Filmen sowie paranoide Merkmale bei den litauischen Protagonisten erkennen. Die Inexistenz einer nationalen russischen Filmkunst und die Melancholie der sowjetischen Subjekte sind direkt mit einem traumatischen Diskurs verbunden. Dieses Fehlen eines allgemein anerkannten, akzeptierten und ausgesprochenen Traumas wird zum Merkmal der russischen Protagonisten in den Tauwetter-Filmen. Dessen Endsymptom entwickelt sich zu einer tiefen Melancholie.

Es ist schwierig, die russischen Kriegsfilmfiguren anhand der Besonderheiten ihres Kriegstraumas zu charakterisieren, da die Subjekte ihr Trauma nicht formulierten, nicht *aussprachen*, das heißt, ihr Trauma bekam keine „physische“ Form, in der es mithilfe der Sprache in einer symbolischen ‚*Realität*‘ existieren könnte. Gleichzeitig kann dieses Trauma in der Filmkunst mehrmals *re-präsentiert* werden: Es erscheint in den Formen des Unheimlichen, in visualisierten Elementen des Realen, in sich immer wiederholenden, aufdringlichen Episoden aus der Vergangenheit, als Flachbacks, die die Filmfigur quälen, ohne ihr die Möglichkeit zu geben, das Trauma zu bewältigen. Im Film *Do svidanija, mal’čiki!* dienen als *Re-Präsentation* des Traumas die mit Verbitterung ausgedrückten Kommentare des Erzählers „aus der Gegenwart“ zwischen zwei verschiedenen Filmepisoden; im Film *Tišina* sind es das Thema der Vergessenheit und das Verbot der Erinnerungen sowie das Lied „U neznakomogo posëlka na bezimjannoju wysote“; im Film *Mne dvadcatj let* erscheinen die pathologischen Folgen des Kriegstraumas als „Invasion“ der Toten, unter denen sich auch der Geist des Vaters des Hauptprotagonisten befindet. Das Verbot des *Aussprechens* und der Diskussion über das russische nationale Trauma (nur der angedeutete Hinweis des Friseurs im Film *Do svidanija, mal’čiki!* betreffend die Erschießung der „roten“ Obersten nach dem Bürgerkrieg, der wie der Geist des Vaters in „Hamlet“ versucht, den jungen Männern verbotene, traumatisierende Informationen zu geben) führt dazu, dass das Trauma aus der Kultur verdrängt wird, in diesem Fall aus der Filmkunst, und in der Folge aus dem kulturellen Gedächtnis der Nation ausgeradiert wird.

Worin liegt der Grund für das Fehlen eines einheitlichen Verständnisses des nationalen russischen Traumas? Wenn man der Terminologie von Igor Smirnov und der Logik seines Artikels "Totalitäre Kultur oder Masochismus" folgt, dann hätte das Kriegstrauma des russischen Volkes zum größten Teil eine *masochistische* Natur. Das bedeutet, dass das Trauma den Russen nicht durch einen Anderen zugefügt worden (wie zum Beispiel bei den Polen und Litauern, die unter der ganzen Aggression des ideologischen und ethnischen Anderen – Deutsche und Russen – litten), sondern es ist ein Resultat des eigenen Todestriebs.

Beweise dafür, dass die Nazis eben nicht permanent der feindliche Andere für den sowjetischen Protagonisten waren, sind regelmäßig in den Filmen der Tauwetterzeit zu finden. In diesen Filmen sind die wahren Fremdkörper und zugleich bedrohliche Subjekte sogar Menschen aus den *eigenen* Reihen: der starrsinnige Satrap-Kommandant, der feige Mitkämpfer, der Nebenbuhler an der Liebesfront und so weiter. Im Film *Do svidanija, mal'čiki!* stellen sogar die Ideologie und der große Andere den verborgenen Opponenten dar. Etkind weist in seinem Artikel „Rabota gorja i utechi melancholii“ (dt. „Trauerarbeit und Trost der Melancholie“) auf den suizidalen Charakter des russischen Traumas hin, was übrigens nicht im Widerspruch zu der These Smirnovs steht, dass während der Zufügung dieses Traumas masochistische Elemente eine Rolle gespielt haben:

*If the Nazi Holocaust exterminated the Other, the Soviet terror was suicidal [...]. The suicidal nature of the Soviet atrocities made revenge all but impossible, and even learning very difficult. To learn about oneself is the toughest among the challenges of learning.<sup>238</sup>*

Die Intersubjektivität bei der Erfahrung des russischen Kriegstraumas äußert sich in ihrer *Unausgesprochenheit* und in der Verdrängung ins Unbewusste. Das Problem besteht darin, dass die Generation, die das Trauma durchlebt hat, konnte die Erinnerung an das Trauma nicht in die mnemonische Kultur transportieren, um sie auch ins Gedächtnis der folgenden Generationen zu schreiben.

Zu jener Zeit, als in Bezug auf Europa zwischen den Wissenschaftlern der Begriff der Erinnerungskultur verwendet wurde, benutzten Etkind und eine Reihe anderer Wissenschaftler bezüglich der Sowjet Union den Begriff der *Kulturamnesie*.<sup>239</sup> Für die Tauwetter-Periode ist diese ohne Zweifel mit einem posttraumatischen Nachkriegszeit-

Syndrom (posttraumatische Belastungsstörung), das besonders im Deutschland der 1950er und 1960er Jahre gut zu beobachten war, verbunden.<sup>240</sup> Allerdings konnten die Deutschen diese manchmal unbewusste, zuweilen sogar gezielte Verdrängung des Traumas überwinden und entwickelten mithilfe von Memorials, Museen oder Skulpturen ein festes kulturelles Fundament für die Erinnerungen (*hartes* Gedächtnis) an den Krieg und die eigene Rolle darin.

Jan Assmann betrachtete in seinem Werk „Das kulturelle Gedächtnis“ den Tod als Ausgangspunkt für die Entstehung eines mnemonischen Rituals. Mit anderen Worten, das Traueritual verlangt die Anwesenheit des Todes, damit das Gedächtnis der Lebenden ein Bild der Verstorbenen im Bewusstsein für die Zukunft ausprägt. Die mnemonische Kultur ist direkt mit dem Phänomen des Todes und dem Traueritual zur Ehrung der Opfer verbunden. Dabei werden diese Rituale für die zukünftigen Generationen schrittweise zum Bestandteil des Alltäglichen.<sup>241</sup> Diese Ansicht teilen auch Pierre Nora und Maurice Halbwachs.<sup>242</sup>

Darüber hinaus stützt sich die Erinnerungskultur über den Krieg auf bereits existierende oder neu ausgearbeitete Archetypen. Besonders aktuell für den kriegshistorischen Diskurs sind die Archetypen, die die Bilder des Feindes, der Helden und der Opfer charakterisieren. Zur archetypischen Vorstellung über vergebliche, unnötige, ungerechtfertigte Opfer gehört in der polnischen und tschechischen Filmkunst die Figur des Juden in der Holocaustzeit (*Samson* von Andrzej Wajda, ... *Der fünfte Reiter ist die Angst* von Zbyněk Brynych). Die litauische Filmkunst verwendet den Archetyp des „Sowjets“, „Waldbruders“ sowie des einfachen Bauern, der eine Art menschliche „Normalität“ symbolisiert.

Die sowjetische Kriegsfilmkunst bildete in der Erinnerungskultur erfolgreich den Archetyp des Helden aus, mit dem gleichzeitig der Archetyp des heroischen Opfers verbunden wurde. Dabei fehlt allerdings noch der Archetyp des tragischen Opfers, das unnötig war und anstelle von Heroisierung und Ideologisierung lediglich Mitgefühl und Trauer erfordert. Theoretisch könnten solche Archetypen die Bauern der Kollektivierungszeit, die ersten Opfer der Repressalien oder Häftlinge der Konzentrationslager „Gulag“ sein. Die Kriegsfilmkunst bietet im Grunde genommen breiten Raum für die Erschaffung derartiger Archetypen als Objekte der Trauer. Dabei

kristallisiert sich das Problem heraus, dass die *nicht-nationale* sowjetische Filmkunst genau auf das Gegenteil fokussiert war und einfach nicht in der Lage war, Abbilder nicht-heroischer Opfer zu erschaffen. Trotz dieser Tatsache versuchten die Regisseure der Tauwetter-Periode sehr wohl dies zu tun, um den Schleier der Tabuisierung des Kriegstraumas des russischen Volkes zu lüften.

Das Fehlen eines allgemein erkennbaren Archetyps des unschuldigen und vergeblichen Kriegsofners ist der Hauptgrund dafür, dass die Trauerarbeit nicht ins gesellschaftliche Bewusstsein vordringen konnte. Noch zwei weitere wichtige Faktoren sind daran beteiligt:

1. Der masochistische, suizidale Charakter des Traumas des russischen Volkes kann im Gegensatz zum Nazismus gestellt werden: Wenn Völker wie die Polen oder die Balten einen *Anderen* für ihr nationales Trauma beschuldigen und auch Gerechtigkeit von der *anderen* Seite – genauer gesagt von Stalin und den Russen als "Prima inter pares"-Nation – erwarten können, bleibt in diesem Kontext den Russen nur, sich selbst zu beschuldigen. Wenn kleinere Republiken den *großen Bruder* Russland für ihr ganzes Leid verantwortlich machen, musste Russland selbst dieses Leid mit einer ‚historischen Notwendigkeit‘ erklären, oder, wenn man psychoanalytische Terminologie benutzt, zur hegelianischen „List der Vernunft“ und zum erlösenden Narrativ<sup>243</sup> der sowjetischen politischen ‚*Realität*‘ greifen.
2. Der andere sehr wichtige Punkt besteht darin, wie sich die Russen selbst als Nation begreifen, genauer gesagt, im Fehlen einer ethnokulturellen Selbstidentifikation. Wie oben bereits erwähnt, stellt der russische Protagonist im Film in erster Linie eine symbolische, ideologische und sprachliche Kategorie dar, in der die kulturelle und mnemonische Komponente dem sozialen und ideologischen Aspekt ausweicht. Die Nichtexistenz der russischen nationalen Filmkunst mit einem allgemein anerkannten Archetypus des Opfers sowie das Fehlen des ausgesprochenen Kriegstraumas sind Hauptsymptome der Kriegsfilmkunst in der Tauwetter-Periode.

Wie Basovs Film *Tišina* ganz offensichtlich aufzeigt, es ist unmöglich, die Gerechtigkeit in der Sowjetunion zu erfahren, solange sich der allgemeine Durst nach Erkenntnis über die

Tragödie nicht aufzeigt und das Begreifen der Notwendigkeit der Trauerarbeit nicht umgesetzt wird. Basov hat gezeigt, dass das Streben nach Wissen und Trauer nicht einmal bei den positiven Filmfiguren vorhanden ist, was es unmöglich macht, das Trauma zu überwinden und eine Trauerarbeit zu leisten. Die russischen Protagonisten zeichnen sich durch ihre "Unfähigkeit zur Trauer" aufgrund ihres Unverständnisses und ihres Desinteresses daran, was an der Front wirklich passierte, aus, da sie nicht alle Zeugen oder direkte Opfer des Traumas waren. Das ist unter anderem aus dem Grund möglich gewesen, dass Russland territorial einfach zu groß ist, und nicht jedes Gebiet unter Besetzung durch die Deutschen während des Kriegs gerat. Dies unterscheidet die Russen zum Beispiel von den baltischen Filmfiguren, bei denen ein strenges Verbot für die Trauer herrschte, obwohl jedes einzelne Subjekt mit dem Trauma in Berührung gekommen oder sogar auch an dessen Zufügung beteiligt war.

In diesem Zusammenhang verfügt die sowjetische posttraumatische Gesellschaft der 1960er Jahre nicht nur über melancholische, sondern auch über schizophrene Merkmale. Das passiert dann, wenn im Bewusstsein der Subjekte derselben Gesellschaft, in der jedes Subjekt mehr oder weniger ein Trauma erfuhr, zwei sich gegenseitig ausschließende Versionen der Vergangenheit existieren, die sich in einem passiven Konflikt gegenüberstehen. Auf der einen Seite ist da die verdrängte, intime, traumatisierende, kritische, unausgesprochene, eine persönliche Kränkung enthaltende Geschichtsversion; auf der anderen Seite die offizielle, zur Schau gestellte, ideologisch akzeptierte und „genehmigte“, manchmal auch eher neutrale Version der Vergangenheit, wie im Film *Tišina* (eventuell findet sich darin auch die Bedeutung des Titels). Es war aber insbesondere die zweite Version des Gedächtnisses, die die Erinnerungskultur für die nachfolgenden Generationen Russlands wesentlich prägte. Etkind bezeichnete diese gleichzeitige Existenz mehrerer Dimensionen sich gegenseitig ausschließender und zuweilen unlogischer Erinnerungen über dieselbe Ereignisse mit einer gewissen Ironie als "Multihistorismus" in Analogie zum westlichen Multikulturalismus.<sup>244</sup>

In dieser Arbeit wird mitnichten behauptet, dass ein Vorhandensein nationaler russischer Filmkunst beziehungsweise eines nationalen Selbstbewusstseins die Probleme um die Erinnerungskultur und Trauerarbeit lösen könnte. Der Grund dafür mag die Besonderheit der menschlichen Psyche sein, dass sich das Subjekt lieber und einfacher als Teil einer kulturellen und ethnischen Gemeinschaft identifiziert, anstatt sich

zu einer bestimmten Schicht der sozial getrennten Klassengesellschaft zu zuordnen. Vor allem darum, dass der sozial-ideologische Definierungsrahmen (von Bauer bis zum Kulak; von Freund bis zum Feind) in der sowjetischen Ideologie ziemlich flexibel und beweglich war. Etkind erklärt diese Tatsache dadurch, dass die „sozialen Gruppen der sowjetischen Gesellschaft eine ideologische Fiktion waren“.<sup>245</sup>

Erstens, geht es in dieser Arbeit nicht um einen politischen Nationalismus, sondern um die *Re*-Präsentation des nationalen Traumas in der Filmkunst, da das gemeinschaftlich durchlebte Trauma bestimmter sozialer Gruppen auch die Nation insgesamt charakterisieren kann. Zweitens: Wenn wir aber doch den *filmischen Nationalismus* der Völker der kleineren sowjetischen Republiken betrachten, der sich zweifellos sowohl in der Kultur zum Beispiel der baltischen Völker äußert, ist festzustellen, dass ihre ethnokulturelle Selbstidentifikation, die sich während der Kriegsperiode aufbaute, ungleich stärker entwickelt ist als die Selbstidentifizierung und besonders Gemeinschaftlichkeit der russischen sowjetischen Menschen.

Die russische nationale Zusammengehörigkeit beruht nicht auf dem gemeinschaftlichen Trauma und auch nicht auf einer Zugehörigkeit zu denselben historischen Ereignissen und historischen Tragödien (zum Beispiel im Zweiten Weltkrieg), sondern eher auf einer geografischen Gemeinsamkeit, auf der Zugehörigkeit zu demselben ideologischen Mechanismus, zur politischen und sprachlichen Einheit der Russen. Dies erklärt sich nicht nur dadurch, dass das Vertrauen der Russen zueinander durch die sowjetische politische Maschinerie, in der die Gestalten des Opfers und des Henkers sogar kongruieren konnten, zerstört wurde (Zeit der Denunziation), sondern auch durch den historischen Umstand, dass der einzelne Mensch, das Individuum in der russischen Kultur weniger Wert als im Westen war. Zum Beispiel führten die fatalen Pest-Pandemien, die zu einem katastrophalen Mangel an Arbeitskräften führten, dazu, dass nicht nur die menschliche Hand von Wert war, sondern auch das Privateigentum, das die Stabilität des ökonomischen Systems garantierte. In Russland führten Ereignisse anthropogenen Ursprungs oder Naturkatastrophen (Hungersnot, Ernteausschlag, Krieg) zur Unterjochung der unteren Gesellschaftsschichten. Der traditionell extensive Werdegang führte zu Regulierungen, in denen die Masse und Volumen von großer Bedeutung waren, und nicht die Qualität der einzelnen Elemente. So existierte die Leibeigenschaft in

Russland faktisch bis zum Zerfall des Kolchossystems im 1974 (totale und obligatorische Passausgabe für die Kolchosen-Mitglieder) und nicht nur bis 1861.

Die kleineren Republiken mussten sich zusammenschließen, um ihre eigene Kultur von der Verwischung zu schützen und dem imperatorischen Druck seitens der sowjetischen Macht etwas entgegenstellen zu können. Als Folge der relativ kleineren Anzahl der Gruppenmitglieder und der gewisseren „Verwandtschaft“ und Bekanntschaft zwischen den Menschen, die auf kleineren Territorien lebten, wurde Wert darauf gelegt, auch wenn dies nicht immer ganz gezielt geschah, jeden einzelnen Angehörigen der Gruppe als wertvoll zu betrachten.

Die russische Tradition der *extensiven* Selbstrepräsentation in der Außenwelt und die *expansive* Kultur, das bedeutet, die Kultur, die zur verbreitenden Repräsentation unter den untergebenen oder nicht freundlich gesinnten Republiken gedacht war. Diese Art Kultur, die nicht auf eine Erziehung zum Selbstwertgefühl jedes einzelnen Individuums abzielt und jedes einzelne menschliche Leben außerhalb des Kollektivs nicht wertschätzt, war die Grundlage für eine Erziehung zu Misstrauen, Trägheit, Ergebenheit und dem Gefühl der eigenen Unwichtigkeit, wenn man von der Masse abgetrennt steht und nicht etwas Großem und Bedeutungsvollem angehört. Solženicyn, der angeblich wegen eines lasterhaften Briefverkehrs, der überdies auch noch Lügen über die Ereignisse an der Front und über Stalin verbreitete, verhaftet und in Gulag verbannt worden war, beschrieb seine Gedanken über solche Art des Verhaltens der sowjetischen Menschen in seinem Buch *Der Archipel Gulag*:

*При дневном аресте обязательно есть этот короткий неповторимый момент, когда вас – неявно, по трусливому уговору, или совершенно явно, с обнаженными пистолетами – ведут сквозь толпу между сотнями таких же невиновных и обреченных. И рот ваш не заткнут. И вам можно и непременно надо было бы КРИЧАТЬ! Кричать, что вы арестованы! Что переодетые злодеи ловят людей! что хватают по ложным доносам! что идет глухая расправа над миллионами! И слыша такие выкрики много раз на день и во всех частях города, может быть сограждане наши оцетинились бы? может аресты не стали бы так легки!?*

*В 1927-м году, когда покорность еще не настолько размягчила наши мозги, на Серпуховской площади днем два чекиста пытались арестовать*

*женщину. Она схватила фонарный столб, стала кричать, не даваться. Собралась толпа. [...] (Прохожие не все потупили глаза, не все поспешили шмыгнуть мимо!) Расторопные эти ребята сразу смутились. Они не могут работать при свете общества. Они сели в автомобиль и бежали. (И тут бы женщине сразу на вокзал и уехать! А она пошла ночевать домой. И ночью отвезли ее на Лубянку.)<sup>246</sup>*

Solženicyn und viele andere Forscher, die einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der sowjetischen Erinnerungskultur geleistet haben, unterstrichen, dass die Opfer des Kommunismus oftmals nicht verstanden haben, warum das System plötzlich damit anfang, in ihnen Feinde und Verräter zu sehen, und bis zuletzt auf einen guten Ausgang des schicksalhaften und absurden, wie sie meinten, Missverständnisses hofften.<sup>247</sup> Die unbewusste, verdrängte Angst vor dem sowjetischen Totalitarismus, die in der Filmkunst durch *unheimliche* Parallelen zum deutschen Nationalsozialismus reflektiert wird, ist das Hauptleitmotiv, mit dem die Regisseure-Šestidesjatniki bewusst oder unbewusst in der Kriegsfilmästhetik der Tauwetterzeit gearbeitet haben. Das sowjetische und das nazistische Regime waren gleichartig monströs, stellten aber im kultur-mnemonischen Raum beider Länder unterschiedliche Ansätze zum Wahrnehmen und Verstehen eigenes Traumas dar. Es waren ungleiche Arten der Interaktionen zwischen Henker und Opfern sowie zwischen Helden und Opfern. Selbstverständlich hatte dies auch unterschiedliche Folgen. In Fall von Deutschland spricht man von aktiven kommunistischen, antifaschistischen, pazifistischen Bewegungen, im Fall der UdSSR von chaotischen und einer oft schmerzvollen Mischung aus Loyalität, Eskapismus und passivem Widerstand gegen den Staat. Schmerzhaft nicht nur wegen des Schweregrades des Traumas selbst, sondern auch wegen der bekannten tragischen Folgen für die Kunstschaffenden und die Intelligenzija, falls sie eine oder andere heikle Frage in der öffentlichen Diskussion ausgebreitet haben sollten. Mit anderen Worten, die Diskussion über das Trauma führte zur Wiederholung des Traumas im wortwörtlichen, physischen Sinne.

Die Frage ist doch, was soll die Erinnerungskultur eigentlich beinhalten, an was will bzw. soll sich das russische Volk erinnern? Vielleicht sollte es sich nicht nur an das eigene Trauma, sondern auch an andere nationale Traumata erinnern, in denen es zuweilen eine nicht beneidenswerte Rolle des Henkers und nicht nur die des Märtyrers spielte. Das kollektive Gedächtnis verdrängt, ebenso wie das subjektive, alles Schreckliche und

Traumatisierende tief ins Unbewusste hinein, wobei das kollektive Unbewusste dennoch dieses Trauma in sich aufbewahrt. Das Trauma ist so schwer *auszusprechen* und zu verarbeiten, dass es von der Kultur durch Heroismus verschleiert wird, obwohl man zu dessen Bewältigung nur die Tatsache einer kollektiven Verantwortung für die eigene Geschichte anerkennen bräuchte, die Denkmäler für die Henker vernichten, stattdessen Denkmäler für die Opfer erstehen lassen, Trauerrituale für die Opfer zur Tradition erheben, was ein wichtiger Schritt zur Verzeihung sich selbst als Volk in der eigenen Geschichte wäre.

Das Fehlen kultureller Erinnerungen über den Zweiten Weltkrieg in der sowjetischen Bevölkerung ist im Grunde keine neue Offenbarung. Michail Romm verwendet in seinem unvollendeten Film *I vsě-taki ja verju ...* (dt. *Und trotzdem glaube ich...*, 1974) die Worte des österreichischen Philosophen Oswald Spengler, der bereits in den 1920er Jahren einen neuen Weltkrieg für die 1940er Jahre vorausgesagt hatte und diese Prognose damit begründete, dass zu diesem Zeitpunkt eine neue Generation gewachsen sein wird, die sich nicht mehr an den Ersten Weltkrieg erinnern wird.<sup>248</sup> Dieser Logik folgend müssten derartige Kriege alle 20 bis 30 Jahre ausgetragen werden. Die Voraussage Spenglers wurde traurige Realität, was bedeutet, dass die Komplexität und die Schwierigkeit der Formierung eines adäquaten kulturellen Gedächtnisses typisch für alle Nationen und für alle Gesellschaften sind, ganz unabhängig von ihrer kulturellen und ökonomischen Entwicklung. Die Kubakrise, die Restalinisierung, die mit der Absetzung von Chruščov im Jahre 1964 begann, und die Unterdrückung des Prager Frühlings durch sowjetische Panzer im Jahre 1968 sind eine klare Bestätigung von Spenglers These. Doch vielleicht liegt darin auch ein Sinn der menschlichen Evolution, dass man immer wieder versuchen sollte, eine klare Erinnerungskultur über die Kriegsoffer zu bilden, die sich auf einer bewussten und aufrichtigen Trauer über die Getöteten gründet. Diese Trauer braucht *handfeste*, materielle Realisierung sowohl physisch in Form von Denkmälern, Museen, Memorials als auch in einem übertragenen Sinne als traditionelle Trauerrituale im Alltag sowie in Kunst und Kultur. Vor allem scheint hier die Filmkunst als verständliche, anschauliche und *re-präsentative* Ausdrucksform der Kunst besonders wichtig zu sein. Die Kultur der Trauer um die Opfer, sowohl um eigene als auch fremde, ist ein Nachweis des hohen Niveaus der kulturellen und intellektuellen Entwicklung einer Gesellschaft, der diese von einer barbarischen, instinktiven Form des Zusammenlebens unterscheidet.

Etkind schreibt über die Melancholie in der postsowjetischen Gesellschaft. Jedoch, wie bereits in dieser Arbeit festgestellt wurde, charakterisierte die Melancholie nicht nur für die postsowjetische Zeit Russlands, denn sie keimte schon wesentlich früher in der posttraumatischen Tauwetter-Periode auf und durchdrang dann gemeinsam mit dem kulturellen Gedächtnis die postsowjetische Periode. Faktisch basiert die russische Erinnerungskultur eben nicht wie bei den europäischen Kulturen auf Trauerarbeit, sondern auf einem Zustand der permanenten Melancholie, die die Generation der 1960er Jahre zeitlich nicht geschafft hat zu überwinden, obwohl sie dazu alle Chancen und Voraussetzungen hatte.

## Fazit

Die Analyse der Kriegsfilme aus der Tauwetterperiode hat gezeigt, dass die Unterwanderung der symbolischen Ordnung und der Ideologie in der Filmkunst für einen symptomatischen Ausdruck des sowjetischen Kriegstraumas steht. Die von den Regisseuren verwendeten Verfahren, vor allem die Verfremdungsverfahren dienen dabei der Visualisierung der traumatischen Symptome der sowjetischen Gesellschaft der 60er Jahren. Dem Rezipienten beziehungsweise dem Zuschauer des Films wird die Rolle zugeschrieben, die dargestellten Symptome zu erkennen und sie zu interpretieren. Der Film soll den Zuschauer zu einer durchdachten, adäquaten Trauerarbeit führen, die im Wesentlichen auf vier aufeinanderfolgenden Phasen basiert: 1. das Akzeptieren des Verlustes, 2. das Erfahren und Erkennen von Einzelheiten der traumatisierenden Umstände, 3. die *Re-Präsentation* (das Nacherzählen) der traumatisierenden Ereignisse mithilfe verfremdender Narrationsstrukturen und schließlich, 4. die Herausbildung von Trauer Ritualen. Die anhand der Kriegsfilme erfolgte Trauerarbeit sollte somit der Entwicklung einer nationalen Erinnerungskultur an den Krieg und Kriegsoffer beitragen.

Während der Kriegsjahre ist insbesondere durch die gemeinsam durchlebten grausamen Ereignisse unter den Sowjetmenschen ein allgemeines Solidaritätsgefühl entstanden. Dennoch aber hat die russische Nation, folgt man den Thesen von Alexander Etkind in seinem Buch *Krivoje gore*, auch nach der Tauwetterzeit noch keine adäquate Erinnerungskultur entwickelt. Die Analyse der Kriegsfilme der 60er Jahre hat deutlich gezeigt, dass die russischen Protagonisten nicht allein unter den individuellen grausamen Erinnerungen und dem Verlust von Verwandten und Angehörigen gelitten haben, sondern auch unter dem Zusammenbruch der soziokulturellen Strukturen des gemeinsamen, kollektiven Gedächtnisses als Grundlage des solidarischen Miteinanders. Nach dem Krieg sollte sich diese Solidarität logischerweise auf der Basis einer gemeinsamen Erinnerungskultur über das Kriegstrauma und kollektiven Trauer Ritualen um die Opfer entwickeln. Etkind schreibt dazu, dass keine gemeinsame Erinnerungskultur in der Sowjetunion existiert, sondern sich eher ein Multihistorismus weiterentwickelt.

Mit meiner Dissertation zeige ich auf, dass die zweitrangigen Tauwetterkriegsfilme eine wertvolle und einzigartige Information über das psychologische Porträt der Generation der 60er Jahren beinhalten. Während es dem nationalen polnischen, tschechischen oder baltischen Film mithilfe der in ihnen eingesetzten Verfremdungsverfahren möglich war, die Symptome der spezifischen nationalen Kriegstraumata herauszustellen, reflektiert die Verfremdung im sowjetischen Film nicht das Kriegstrauma an sich. Ganz anders deuten die Verfremdungsverfahren eher auf eine tief greifende Melancholie hin, die mit fast pathologischen Zügen auf das Trauma als etwas verweist, was aus ideologischen Gründen nicht offen gezeigt oder ‚ausgesprochen‘ werden konnte und dadurch lediglich in das kollektive Unbewusste verdrängt wurde. Dieses unausgesprochene Trauma in den sowjetischen Filmen verhindert eine Auseinandersetzung des sowjetischen Subjekts mit dem Ereignis des Krieges an sich und bietet keine Grundlage für eine Trauerarbeit um die Opfer aus der repräsentierten symbolischen ‚*Realität*‘ des Films.

Aufgrund der permanenten, aufdringlichen Melancholie des Protagonisten lassen sich in den Tauwetterkriegsfilmen solche Phänomene beobachten wie die lebenden Toten, die sich mit Zombies vergleichen lassen. Als Gespenster der Vergangenheit verweisen sie plausibel auf die vergessenen, nicht betraurten und nicht beweinten, vergeblichen Opfer des Krieges, Sie entsteigen aus dem verdrängten Unbewussten und fordern, thematisiert und anerkannt zu werden.

Einer der weiteren charakteristischen Erscheinungen ist die matriachale Ausrichtung der Mehrzahl der Tauwetterfilme: Die Regisseure und Autoren entwerfen matriachale Strukturen in der Diegese, wo die Frau gleichermaßen als symbolische und imaginäre Mutter erscheint und zugleich als Symptom des unterdrückten männlichen Egos dargestellt wird. Dieses symptomatische Merkmal gilt gleichermaßen für den männlichen Protagonisten wie auch den Filmemacher selbst.

Eine weitere wichtige Spezifik der sowjetischen Filmästhetik, die sich in den Kriegsfilmern zeigt, sind die visualisierten Elemente des *Unheimlichen* im Sinne Freuds, die aus der unüberwindbaren Melancholie im Film entstehen. Dieses Thema konnte ich in meiner Dissertation herausarbeiten und an konkreten Beispielen beschreiben. Das Unheimliche zeigt sich vor allem in Andeutungen und Indizien, die auf die offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen dem Stalinismus und deutschen Nationalsozialismus verweisen.

Etkind folgend, gründet sich die postkatastrophale Erinnerungskultur nicht in Dokumenten nieder, sondern findet seine Ausprägung eher in der literarischen (narrativen) Kunst.<sup>249</sup> Bei der Betrachtung der Kriegsfilme aus der Tauwetterzeit ist es hilfreich, Kenntnis über die literarischen Vorlagen zu haben, da mehrere Kriegsfilme der Tauwetterzeit die Verfilmungen von Werken der sogenannten Leutnantsprosa sind, deren Wesen es ist, die „Wahrheit aus den Schützengräben“ zu erzählen. Im Laufe der Analyse habe ich herausgestellt, dass diese Filme, obwohl sie die traumatischen Umstände mittels der Verfremdung im Detail re-präsentieren, doch die ursprüngliche Idee des Autors über das Trauma im wesentlichen Maße abmildern können. Zum einen mag das aus zensorischen Gründen geschehen sein. Ein bedeutenderer Grund aber liegt in der Eigenart der menschlichen Psyche. Eine visuell dargestellte Grausamkeit ist für den Zuschauer weniger schrecklich, als ein Ereignis, das im literarischen Text beschrieben, aber in seiner Ausformung der Fantasie überlassen wird. Unsere Fantasie kann das im Buch verfremdete Ereignis schon genug naturalistisch darstellen, sodass es fast zu traumatisch wird. Eine literarische Verfremdung erzeugt derart traumatisierende und naturalistische Images (Bilder) in der Fantasie, dass sie selbst traumatisierend und schockierend sein können. Die Visualisierung desselben Geschehens im Film kann die traumatisierende Auswirkung entweder zu viel entschärfen, oder wiederum zu viel erschreckend und abstoßend darstellen.

Diese Erkenntnis eröffnet ein weiteres Untersuchungspotenzial und ein weiteres Feld für eine tiefer gehende Analyse zum Thema des Kriegstraumas, wie es im literarischen Text im Gegensatz zum Film dargestellt wird. Als interessanter Ansatzpunkt bietet sich hier die Betrachtung der Spezifik der in der Literatur verwendeten Verfremdungsverfahren, die im Unterschied zum Film nicht visuell (mimetisch), sondern nur diegetisch (narrativ) sein können.

Weitere Forschungsperspektiven ergeben sich ebenfalls aus der Vielfalt der Genres, die der Film der Tauwetterperiode zu bieten hat. Da ich mich in meiner Dissertation ausschließlich auf die Kriegsfilme und die Ästhetik der Kriegsfilmkunst konzentriert habe, blieben beispielsweise das Genre des Liebesfilms, der Kolchosethematik oder Alltagsdramen unberücksichtigt. Meines Erachtens nach reflektiert jedes Genre eine eigene, andere Symptomatik in Bezug auf das Kriegstrauma, die im Genre des Kriegsfilms nicht unbedingt ersichtlich sind.

# Literaturverzeichnis

Amberger, Alexander. *Der Stalinismus. Totalitarismus oder Oligarchie*, AVM-Verlag, Berlin, 2010.

Assmann A.: *Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory // Representations*. 1996. № 56. P. 123–134; Idem. *Transformations between History and Memory // Social Research*. 2008. Vol. 75. № 1. P. 49–72.

Assmann, J.: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in „Kultur und Gedächtnis“, Frankfurt 1988.

Bazin, Andre: *Was ist Film?* Alexander Verlag Berlin; Auflage: 2. Aufl. (2002).

Bergan, Ronald: *Alles über Film*. Dorling Kindersley Limited, London, 2011.

Bohn, Anna: *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisenstein 1930-1948*, Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig, 2003.

Bordwell, David und Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*, New York 1997.

Bordwell, David, Carroll, Noel: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Univ of Wisconsin Press, 1996.

Bordwell, David, Staiger, Janet und Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.

Bordwell, David: *Visual Style in Cinema*, Frankfurt am Main 2001.

Bulgakowa, Oksana: „Kollektive Tagträume“, in: Boris Groys und Max Hollein (Hrsg.): *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2003.

Dungs, Susanne: *Anerkennen des Anderen im Zeitalter der Mediatisierung: sozialphilosophische und sozialarbeitswissenschaftliche Studien im Ausgang von Hegel, Lévinas, Butler, Žižek*, Lit, 2006.

Etkind, Alexander: *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, 2013.

Felman, Shoshana: *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

Filtzer, Donald: *Die Chruschtschow-Ära: Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR, 1953-1964* / Donald Filtzer. Aus dem Engl. von Theodor Bergmann. – 1. Aufl. – Mainz: Decaton Verl. 1995.

Finkelde, Dominik: *Slavoj Žižek zwischen Lacan und Hegel: politische Philosophie, Metapsychologie, Ethik*, Turia + Kant, 2009.

Freud, Sigmund: Kleine Schriften II. Kapitel 4. *Trauer und Melancholie*, 1917.

Freud, Sigmund: Erstveröffentlichung: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. 10 (1), 1924, S. 1-5. — Gesammelte Werke, Bd. 13, S. 387-91. [<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-neurose-psychose.html>, Stand vom 02.06.2016].

Grabe, Eckharg: *Cinematologie und Poetologie : Kunstbetrachtung im Hollywood-Roman* / Eckhard Grabe. - Würzburg : Königshausen und Neumann, 1992.

Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG; Auflage: 2 (1. Januar 1988).

Jaspers K.: *Die Schuldfrage. Von der politischen Haftung Deutschlands*, München: Piper, 1965.

Kamp, Werner: *Autorenkonzepte und Filminterpretation* / Werner Kamp. - Frankfurt am Main; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1996.

Kercher, Dona M.: *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. London [u.a.], Wallflower Press, 2015, S. 203.]

Kerr, Paul: *The Hollywood Film Industry. Out of what past? Notes of the B film noir*, Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute, London, 1986.

Kuch, Hannes: *Herr und Knecht: Anerkennung und symbolische Macht im Anschluss an Hegel*, Campus Verlag, 2013.

Lacan, Jacques: *Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. In: Schriften, Band I.

Lacan, Jacques: *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Quadriga, Berlin, 1987.

Lang, Herman: *Die Sprache und das Unbewusste*, Frankfurt am Main, 1986.

Langer L.: *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven: Yale University Press, 1991; LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995.

Lipovetsky, Mark: *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*, Academic Studies Press, 2011.

Meyer, Corinna: *Der Prozeß des Filmverstehens. Ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*, Coppi-Verlag, Alfeld 1996.

Ouellette, Jennifer: *What's Your Story? The Psychological Power of Narrative*. – Какова ваша история? Психологическая сила нарратива. Медиапроект «Моноклер». URL: <https://monocler.ru/zhiznennyie-stsenarii/> (Stand: 18.06.2017).

Ravperov, Alexey: *Историк Александр Эткинд — о том, как память о репрессиях влияет на нас сегодня*, Interview in The Village vom 18.02.2016, URL: <http://www.the-village.ru/village/city/city-interview/231735-repressii> (Stand: 18.06.2017).

Radio „Echo Moskvу“: Das Programm „Imenem Stalina“ vom 20.03.2010 (Zitat von Irina Ščerbakova). URL: <http://echo.msk.ru/programs/staliname/664399-echo/> [Stand: 04.09.2015].

Šklovskij, Viktor: „Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Fink, München, 1994.

Slugan, Mario: *The Rhetorics of Interpretation and Žižek's Approach to Film*. Slavic Review, Vol. 72, No. 4 (WINTER 2013), pp. 728-749.

Smirnov, Igor': „Totalitarnaja kul'tura, ili mazochizm“, in: *Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnejj*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1994.

Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus*. Wilhelm Fink Verlag München. 1994.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton, 1988.

Trojanivskij, Vitaly: „Человек оттепели (50-е годы)“, *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства*, 1998.

Vogt, Erik M.: *Slavoj Žižek und die Gegenwartsphilosophie*, Wien [u.a.], Turia & Kant, 2011.

Woll, Josephine: *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, I. B. Tauris, University of Michigan, 2000.

Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993.

Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin, Merve, 1991.

Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press, 1991.

Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011.

Žižek, Slavoj: *The Reality of the Virtual*, Dokumentarfilm, Regie: Ben Wright, 2004.

Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014.

Аннинский, Лев: *Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей*. М., 1991.

Байленхофф, В., Хэнсен, С.: *Зеркальные отражения*, URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/104.pdf> (Stand: 18.06.2017).

Балтер, Б.: *Трое из одного города*. М., "Советский писатель", 1965.

Беньямин В.: *Происхождение немецкой барочной драмы*. М., 2002. С. 141.

Бродский И.А.: Нобелевская лекция. 1987. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt> (Stand:18.06.2017).

Быков, Василь: *Западня*. Собрание сочинений в четырех томах. Том второй. М., «Молодая гвардия», 1985.

Гулин, И.: *Ритуал недопогребения*. Журнал "Коммерсантъ Weekend" №3 от 12.02.2016, стр. 28. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2907896> (Stand: 09.07.2017).

Жижек, Славой: *Накануне Господина: сотрясая рамки*, Москва, Изд. Европа, 2014.

Жижек, Славой: *Щекотливый субъект. Отсутствующий центр политической онтологии*, Издательский дом "Дело" РАНХиГС, 2014.

Лакан Жак: *Семинары*. Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. С. 416.

Лакан, Жак: *Имена отца*. М.: Издательство «Гнозис», 2006.

Мазин, Виктор: *Лакан в кино*. Издательство «Сеанс», 2015.

Марголит, Евгений: *Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов*, Издательство «Сеанс», 2012.

Мэй, Р.: *Открытие Бытия: Очерки экзистенциальной психологии*. — М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004.

Нора, Пьер: *Всемирное торжество памяти*. Неприкосновенный запас 2005, 2-3(40-41).

Померанцев, В.: "Об искренности в литературе", *Новый Мир*, 1953 г. , № 12, стр. 218.

Раззаков, Федор: *Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972.* Эксмо, 2008.

Ромм, М.: „Обыкновенный фашизм“, Журнал «Скепсис». URL: [http://scepsis.net/library/id\\_1174.html](http://scepsis.net/library/id_1174.html) (Stand: 18.06.2017).

Сванидзе, Николай: *Исторические хроники.* Цикл документальных телепередач. 2003-2013.

Симонов, Константин: *Сто суток войны.* Издательство «Русич», 1999.

Солженицын, А.И.: *Архипелаг ГУЛАГ 1918-1956.* Издательство «У-Фактория», Екатеринбург, 2006.

Терц, Абрам: *Что такое социалистический реализм.* SYNTAXIS, 1988.

Трояновский, Виталий: *Кинематограф оттепели. Человек оттепели (50-е годы).*

Фрейд З.: *О нарцизме* [К введению в нарциссизм] (1914), Проект «Весь Фрейд», URL: [freudproject.ru/?p=577](http://freudproject.ru/?p=577) (Stand:18.06.2017).

Фрейд З.: *Скорбь и меланхолия* (1917), Проект «Весь Фрейд», URL: [freudproject.ru/?p=796](http://freudproject.ru/?p=796) (Stand: 18.06.2017).

Фрейд, З.: *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа:* Сборник. СПб., "Алетейя", 1998. / Freud, S.: *Kleine Schriften II. Kapitel 4. Trauer und Melancholie*, 1917.

Хальбвакс, М.: *Социальные рамки памяти*, пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007.

Хрущев, Никита Сергеевич: *О культе личности и его последствиях.* Доклад XX съезду КПСС, 1956.

Эткинд, А.: *Работа горя и утехи меланхолии*, Журнал «Неприкосновенный запас» № 89 (3/2013), URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3730> (Stand: 18.06.2017).

Эткинд, Александр: *Кривое горе. Память о непогребенных.* Новое литературное обозрение, Москва, 2016.

Юрчак, А.: *Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение.* – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.

# Filmverzeichnis

*...der fünfte Reiter war die Angst (...a pátý jezdec je Strach*, R.: Zbyněk Brynych, 1964, Tschechoslowakei).

*Al'pijskaja ballada* (R.: Boris Stepanov, 1965, UdSSR).

*Annuška* (R.: Boris Barnet. Drehbuch: Efraim Sevela. SU: Mosfilm 1959. 71 Min.).

*Attentat* (R.: Jiří Sequens, 1964, Tschechoslowakei).

*Ballada o soldate* (R.: Grigorij Čuchraj. Drehbuch: Grigorij Čuchraj, Valentin Ežov. SU: Mosfilm 1959. 89 Min.).

*Bessmertnyj garnizon* (R.: Eduard Tisse, Zachar Agranenko, 1957, UdSSR).

*Bitva za našu Sowetskiju Ukrainu* (Dokumentarfilm, R.: Aleksandr Dovženko, 1943, UdSSR).

*Čelovek № 217* (R.: Michail Romm. Drehbuch: Evgenij Gabrilovič, Michail Romm. SU: Mosfilm, Studija Taškent 1944. 101 Min.).

*Čerez kladbišče* (R.: Viktor Turov. Drehbuch: Pavel Nilin. SU: Belarus'film 1964. 82 Min.).

*Čistoe nebo* (R.: Grigorij Čuchraj, 1960, UdSSR).

*Der Kanal* (R.: Andrzej Wajda, 1957, Polen).

*Diamanten der Nacht (Démanty noci*, R.: Jan Nemeč, 1964, Tschechoslowakei).

*Dni i noči* (R.: Aleksandr Stolper, 1944, UdSSR).

*Do svidanija, mal'čiki!* (R.: Michail Kalik. Drehbuch: Boris Balter, Michail Kalik. SU: Mosfilm 1964. 82 Min.)

*Doč Strationa* (R.: Vassilij Levin, Nikolaj Vingranovskij, 1964, UdSSR).

*Dom, v kotorom ja živu* (R.: Lev Kulidžanov, 1957, UdSSR).

*Dorogoj moj čelovek* (R.: Iossif Cheifiz, 1958, UdSSR).

*Dvoe v stepi* (R.: Anatolij Efros, 1964, UdSSR).

*Es lebe die Republik! (At' žije republika!* R.: Karel Kachyňa, 1965, Tschechoslowakei).

*I vsě-taki ja verju ...* (dt. *Und trotzdem glaube ich...*, R.: Michail Romm, 1974, UdSSR).

*Ivanovo detstvo* (R.: Andrei Tarkowski, 1962, UdSSR).

*Kamenj i oskolki (Steine und Splitter,* R.: Rolands Kalniņš, 1966, Lettland).

*Kl'atva* (dt. *Der Schwur*, R.: Michail Čiaureli, 1946, UdSSR).

*Konec nashego mira* (dt. *Das Ende unserer Welt*; pol. *Koniec naszego świata*, R.: Wanda Jakubowska, 1963, Polen).

*Leningradskaja simfonija* (dt. *Leningrader Symphonie*, R.: Zachar Agranenko, 1957, UdSSR).

*Lestnica v nebo* (R.: Raimondas Vabalas, 1966, Litauen).

*Letjat žuravli* (R.: Michail Kalatozov. Drehbuch: Viktor Rozov. SU: Mosfilm 1957. 97 Min.).

*Liebe nach Fahrplan (Ostře sledované vlaky,* R.: Jiří Menzel, 1966, Tschechoslowakei).

*Mašen'ka* (R.: Julij Rajzman, 1942, UdSSR).

*Mečta* (R.: Michail Romm. Drehbuch: Evgenij Gabrilovič, Michail Romm. SU: Mosfilm 1941. 100 Min.).

*Mir vchodjaščemu* (R.: Aleksandr Alov, Vladimir Naumov. Drehbuch: Aleksandr Alov, Vladimir Naumov, Leonid Zorin. SU: Mosfilm 1961. 90 Min.).

*Mne dvadcatj let* (dt. *Ich bin 20 Jahre alt*, R.: Marlen Chuciev, 1964, UdSSR).

*Na dorogach vojny* (R.: Leon Saakov, 1958, UdSSR).

*Na semi vetrach* (R.: Stanislav Rostockij. Drehbuch: Aleksandr Galič, Stanislav Rostockij. SU: Mosfilm 1962. 106 Min.).

*Narodnye mstiteli* (Dokumentarfilm, R.: Vassilij Beljaev, 1943, UdSSR).

*Našestvie* (R.: Abram Room, Oleg Žakov, 1944, UdSSR).

*Nepokorënnnye* (R.: Mark Donskoj, 1945, UdSSR).

*Nikto ne hotel umirat'* (dt. *Niemand wollte sterben*, R.: Vytautas Žalakevičius, 1966, Litauen).

*Normandia - Neman* (R.: Jean Dréville, 1960, Frankreich, UdSSR).

*Der gewöhnliche Faschismus* (R.: Michail Romm, 1964, UdSSR).

*Ona zaščičaet rodinu* (dt. *Sie Verteidigt das Vaterland*, R.: Fridrich Ermler, 1943, UdSSR).

*Padenie Berlina* (dt. *Der Fall von Berlin*, R.: Michail Čiaureli. Drehbuch: Michail Čiaureli, Pëtr Pavlenko. SU: Mosfilm 1949. 167 Min.)

*Pis'ma k živym* (R.: Valentin Vinogradov, 1964, UdSSR).

*Pjad' zemli* (R.: Andrej Smirnov, Boris Jašin, 1964, UdSSR).

*Pjat' dnej - pjat' nočej* (dt. *Fünf Tage – Fünf Nächte*, R.: Leo Arnštam, Wolfgang Ebeling, 1960, UdSSR, DDR).

*Podvig razvedčika* (R.: Boris Barnet, 1947, UdSSR).

*Pomni, Kaspar!* (dt. *Vergiss nicht, Kaspar!* R.: Grigorij Nikulin, 1964, UdSSR).

*Poslednie zalpy.* (R.: Leon Saakov. Drehbuch: Jurij Bondarev, Leon Saakov. SU: Mosfilm 1960. 91 Min.)

*Provereno - min net* (serb. *Provereno nema mina*, R.: Jurij Lysenko, Zdravko Velimirovič, 1965, UdSSR, Jugoslawien).

*Prtizanskaja iskra* (R.: Aleksej Masljukov, Mečislava Majevsckaja, 1957, UdSSR).

*Raduga* (dt. *Regenbogen*, R.: Mark Donskoj, 1944, UdSSR).

*Samson* (R.: Andrzej Wajda, 1961, Polen).

*Sibirjaki* (R.: Lev Kulešov. Drehbuch: Aleksandr Vitenzon. SU: Sojuzdetfilm 1941. 81 Min.).

*Soldaty* (R.: Aleksandr Ivanov, 1956, UdSSR).

*Sud narodov* (Dokumentarfilm, dt. Das Gericht der Völker, R.: Roman Karmen, 1947).

*Sud'ba čeloveka* (R.: Sergej Bondarčuk. Drehbuch: Jurij Lukin, Fëdor Šachmagonov, Michail Šolochov. SU: Mosfilm 1959. 97 Min.).

*Syn polka* (R.: Vassilij Pronin, 1946, UdSSR).

*The Pervert's Guide to Cinema* (Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2006).

*The Pervert's Guide to Ideology* (Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011).

*The Reality of the Virtual* (Dokumentarfilm, Regie: Ben Wright, gesprochen von Slavoj Žižek, 2004).

*Tišina* (R.: Vladimir Basov, 1963, UdSSR).

*Titanic* (R.: James Cameron, 1997, USA).

*Tret'ja raketa* (R.: Ričard Viktorov. Drehbuch: Vassil' Bykov. SU: Belarus'film 1963. 81 Min.).

*U tvojego poroga* (dt. *An deiner Schwelle*, R.: Vasilij Ordynskij. Drehbuch: Semën Nagornyj. SU: Mosfilm 1962. 88 Min.).

*Visokosnyj god* (R.: Anatolij Efros, 1961, UdSSR).

*Vostočnyj koridor* (R.: Valentin Vinogradov, 1965, UdSSR).

*Vstuplenie* (R.: Igor' Talankin. Drehbuch: Vera Panova. SU: Mosfilm 1963. 101 Min.).

*W 6 časov večera posle vojny.* (R.: Ivan Pyrjev, 1944, UdSSR).

*Zapadnja* (R.: Leonid Martynjuk, 1966, UdSSR)

*Žažda* (R.: Grigorij Poženjan, 1959, UdSSR).

*Živye i mērtvye* (R.: Aleksandr Stolper, 1963, UdSSR).

*Zoja* (R.: Leo Arnštam, 1944, UdSSR).

# Abbildungen

Abb. 1: Der deutsche Panzer – das Reale – im zerbrochenen Optikvisier. (*U tvoego poroga*).



Abb. 2: Der Panzer als traumatisches Reale im Kanonenverlauf. (*U tvoego poroga*).



Abb. 3: Der Soldat aus der Perspektive des Panzers – Subjektivierung des Anderen bzw. des Realen (*U tvoego poroga*).



Abb. 4, 5: Das weiße Hemd als Fleck (*Poslednie zalpy*).



Abb. 6, 7: Hurra-patriotisches Motiv (*Tret'ja raketa*): „Den Kämpfern, die im blutigen Kampf gegen Faschismus ausgeharrt und gesiegt haben“.



Abb. 8, 9: Der Fleck mit zerbrochenen Schaufensterpuppen illustriert gestörte Psyche des Soldaten Ivans (*Mir vchodjaščemu*).



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12, 13: Das Auge des großen Anderen (*Do svidanija, mal'čiki!*).



Abb. 14, 15: Die ‚intimen‘ Szenen mit Stalin (*Sibirjaki*).



Abb. 16: Stalin als Vater und zugleich als Objekt des weiblichen Begehrens (*Padenie Berlina*).



Abb. 17: Der Fleck in der Szene der Hochzeit (*Na semi vetrach*).



Abb. 18: Symbolische Kastration der Männer (*Na semi vetrach*).



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21, 22



Abb. 23, 24



Abb. 25: Der Weg zu unserer Stellung beginnt mit dem Grab von Leutnant Griva.



Abb. 26: Man kann uns nur nachts erreichen. Vorgestern Nachmittag hat ein unbekannter Fahrer es mit dem Willys nicht geschafft.



Abb. 27: Parzvania bringt uns jeden Abend zum Abendessen kalten Wein und heißen Lammbraten im Lehmgeschirr. Gestern ist er nicht gekommen.



Abb. 28



Abb. 29, 30

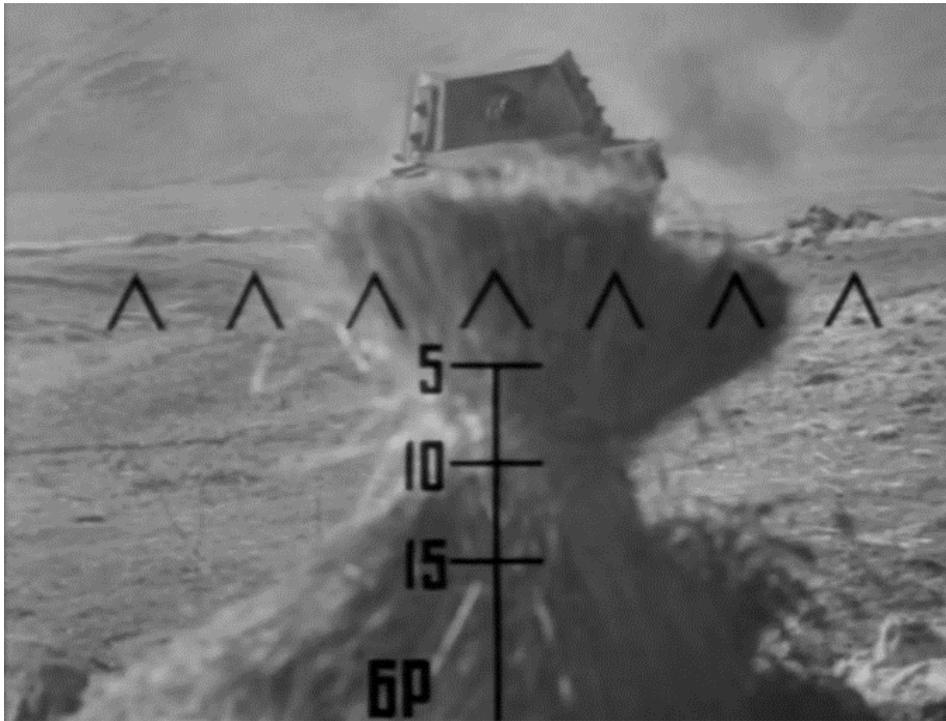


Abb. 31: Symbolische Mutter. Plakat „Mutter-Heimat ruft“. I.M. Toidze, 1941.



Abb. 32: Symbolische Mutter (*Sie verteidigt das Vaterland*).



Abb. 33: Symbolische Mutter. Plakat „Plaudere nicht!“ von N.V. Denisov, N.N. Vatolina, 1941.



Abb. 34, 35: Sexualität als Sünde: zwei Schwester – Protagonistin und Antagonistin. (*Raduga*, 1943)



Abb. 36, 37: Tresor. (*Na semi vetrach*)



Abb. 38, 39, 40: Veronikas Konfirmation. (*Pis'ma k živym*)





Abb. 41, 42: Unvermögen Veronika's als Mutter.



- Alles ist meins, sie ist mein eigen.

Abb. 43, 44, 45, 46: Veronika als stillende Gottesmutter. Der letzte Kontakt mit dem Kind vor dem Abmarsch mit den Partisanen.





Abb. 47, 48, 49, 50: Hexenmerkmale der weißrussischen Frauenfiguren (*Pis'ma k živym*).





Abb. 51, 52: Die Gestalt Katrin als Aufweisung zwei verschiedener Symptome Pauls.



Abb. 53: Die Rückkehr Pauls in die symbolische Ordnung.



Abb. 54.



Abb. 55: Veränderung des künstlerischen Stils Pauls.



Abb. 56, 57: Gemälde der Dresdner Gallerie, die das Interesse der filmischen Figuren im Film *Fünf Tage – Fünf Nächte* aufgeweckt haben.



Abb. 58, 59: Veronika Korčevskaja. (*Pis'ma k živym*).



Abb. 60, 61: Freda (*Vostočnyj koridor*).



Abb. 62, 63, 64, 65: Ljuda (*Vostočnyj koridor*).





Das sind die Filmszenen aus der Episode, in der Ljuda, die Operationen der Untergrundbewegung gegen Nazis leitet, ihren verhafteten Ehemann Jegor besucht. Jegor ist

Ljudas Überlegenheit und die Richtigkeit ihres Verhalten gegenüber den Deutschen bewusst, jedoch ist er weder in der Lage, ihr bei ihrem Vorhaben zu helfen, noch in die spezielle Kommunikation mit den Deutschen einzusteigen, damit diese keinen Verdacht schöpfen. Ljuda, Freda, die junge Frau Ženja und ihre Schwester Lena sind die einzigen Filmfiguren, die den Okkupanten in gewissem Maße Widerstand leisten können, während die Männer in der Gefängniszelle nur abklären, wer wen verraten hätte. Vinogradov hat die Männer als relativ nutzlos dargestellt: all ihre Handlungen liefern, im Gegensatz zu den Entscheidungen und Aktivitäten, der Frauen nicht die erwarteten Resultate. Beispielsweise bringt Jegor mit seinen impulsiven Taten regelmäßig Ljuda in Gefahr, was aus seiner Unfähigkeit resultiert, sich als Kämpfer im Rahmen des Symbolischen zu verwirklichen. Am Ende erreicht er, wahrscheinlich, endlich die Fähigkeit zu heucheln, nachdem die Deutschen direkt vor seinen Augen Ljuda zu Tode gefoltert (vielleicht auch vergewaltigt) haben. Die Opferung der symbolisch-imaginären Mutter (Ljuda) hat ihm einen Stoß gegeben, dank dessen Jegor versucht, seine Selbstidentifikation in der Ordnung des Imaginären zu erlernen, und es sogar in Angriff nimmt, dies den anderen Männern beizubringen. Zum Beispiel rät Jegor einem alten Mann in der Warteschlange zur Internierung ins Konzentrationslager zu lügen, er sei gesund und arbeitsfähig. Doch der alte Mann vertraut beharrlich der geltenden Ordnung, dem nazistischen symbolischen Vater, und glaubt an dessen Großes Wort, dass die Soldaten die Alten und Kranken nach Hause schicken. Seinem Schicksal folgend, vielleicht aber auch der Macht des Todestriebes verfallen, stellt sich Jegor ebenfalls krank und folgt Ljuda, seiner symbolisch-imaginären Mutter.

Abb. 66, 67, 68.

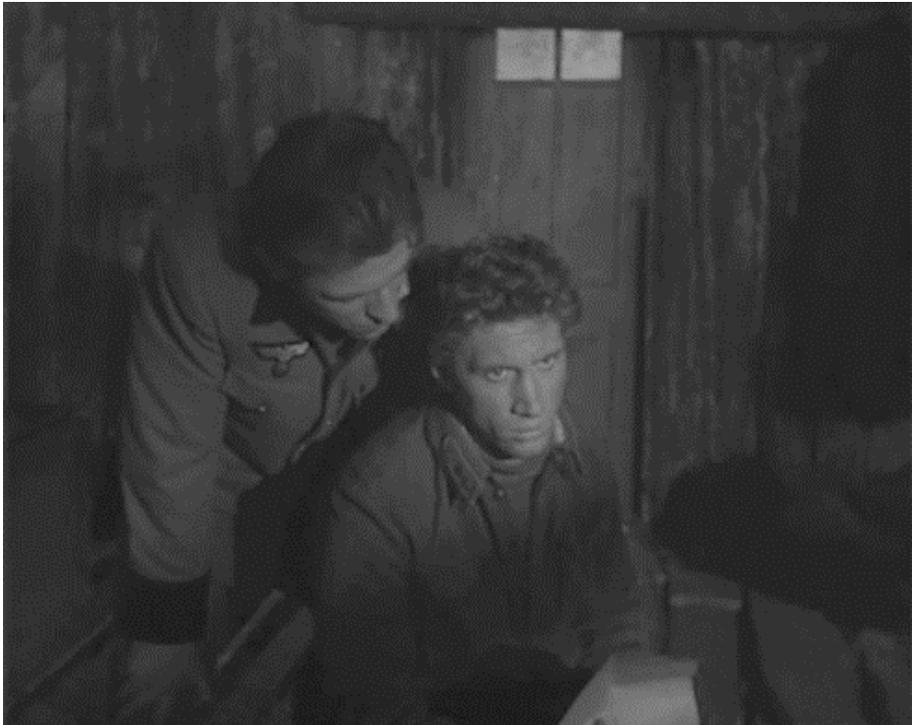




Abb. 69, 70, 71, 72.







Abb. 73, 74, 75.





Abb. 76, 77, 78, 79, 80.







Abb. 81, 82, 83.





Abb. 84, 85.





Abb. 86, 87, 88, 89, 90, 91.



Die Episode mit den jüdischen Kindern, die mit ihren Familien aus Belgien gebracht wurden, vor dem Abtransport in die Gaskammer. Ohne jedweden Kommentar zeigen diese herzerreißenden Bilder vollkommen unschuldige, nichts Arges sehende Kinder, die wie im Kindergarten ihre kleinen Schuhe in Reihen sorgfältig aufstellten.



Die Aufnahmen vom elektrisch geladenen Stacheldraht. Sie verbinden die Flashbacks von Henrik mit dem filmischen „Jetzt“.



Die Haare der in der Vergangenheit gefolterten und getöteten Frauen sind jetzt Exponate im Museum der Gegenwart.



Wie der Tod der Genossen bei den Protagonisten keine direkte Reflexion hervorruft, sondern nur als Tatsache konstatiert wird, so haben auch Gespräche über die einfachen menschlichen Freuden (Zukunftspläne nach der Befreiung) betont abstrakten Charakter, ohne persönliche oder tatsächliche Bezüge zum Helden (Bier und Angeln).

Abb. 92, 93, 94, 95.





Die Elemente des Schrecklichen: „Ich liebe Jacek“ sind Worte, die Margritka-Stokrotka in der Zeit ihrer Kriegszüge durch die Kanalisation niedergeschrieben hat. Liebe inmitten von „Scheiße“ ist eine Art von Lichtblick in der Dunkelheit und dem Gestank dieser ganzen Situation, die keine Fortsetzung haben kann.

Abb. 96, 97.



Methapher der Kanalisation als Darmsystem. Analmontage

Abb. 98, 99.





Die letzte Szene des Films „Der Kanal“: Während Leutnant Zadra einen Verräter, der ihm nicht mitgeteilt hatte, dass der Trupp schon längst zurückgeblieben ist, erschießt, wirft er einen vieldeutigen, tragischen Blick auf den Zuschauer und begibt sich anschließend wieder in die Kanalisation hinab zu seinen verlorenen Untergebenen. Seine Waffe hält er mit pathetischem Gestus in der Hand. Besonders diese letzte Szene ist ein maßgebliches Element in der Formierung der Erinnerungskultur und polnischen Messianismus für den Film ebenso wie auch für die historische Tatsache als Ganzes.

Abb. 100, 101, 102: Die göttliche Erleuchtung Jakobs und die Befreiung vom Druck des Symbolischen.



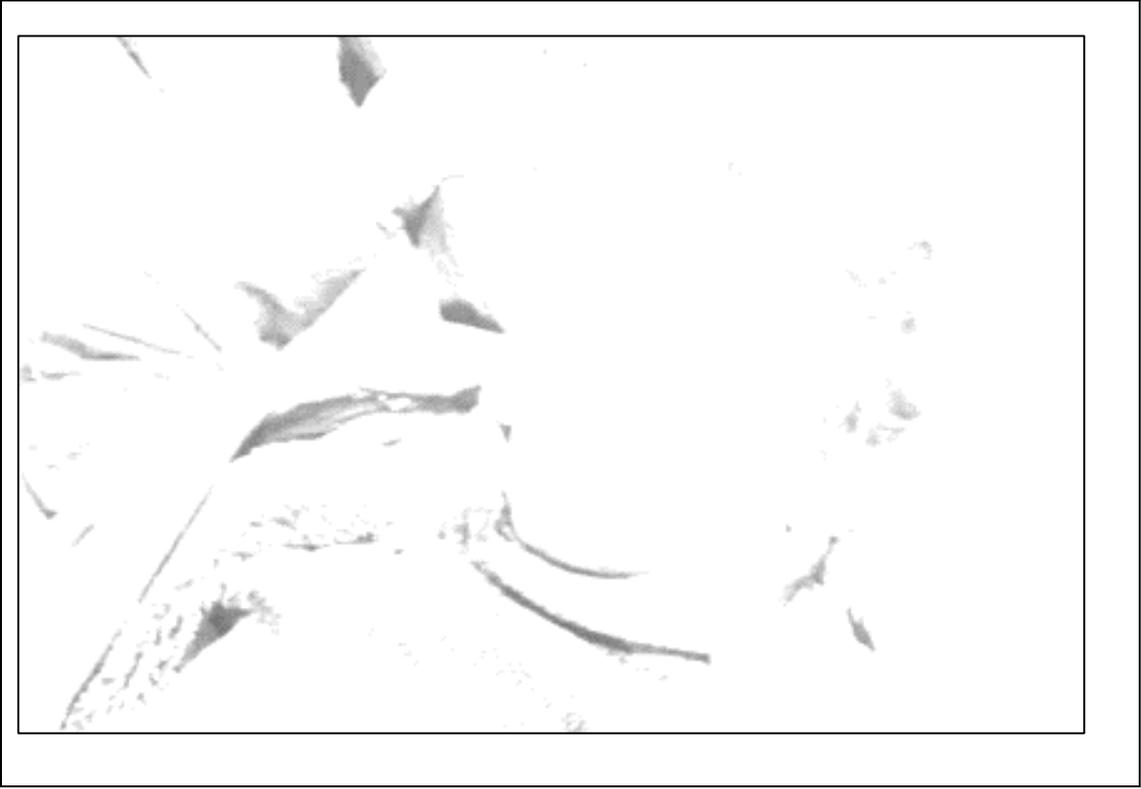


Abb. 103, 104, 105, 106: Die Visualisierung des Realen (*Samson*)



Das Thema des Karnevals. Die singende Gruppe der Maskierten und Verkleideten begleitet Jakob zurück ins Ghetto, die Welt der Toten, wonach Jakob zum nächsten Schritt auf seinem Weg zur „Entartung“ übergeht. Im letzten Moment, als er schon vor der Mauer steht, entschließt sich Jakob dazu, nicht ins Ghetto zurückzukehren.



Das antike Andere inmitten von „Gespenstern“.





Surrealistische und verfremdete Darstellung der Zerstörung des Ghettos. Die verfremdete Metapher ist auch gleichzeitig das traumatisierende Reale.

Abb. 107.

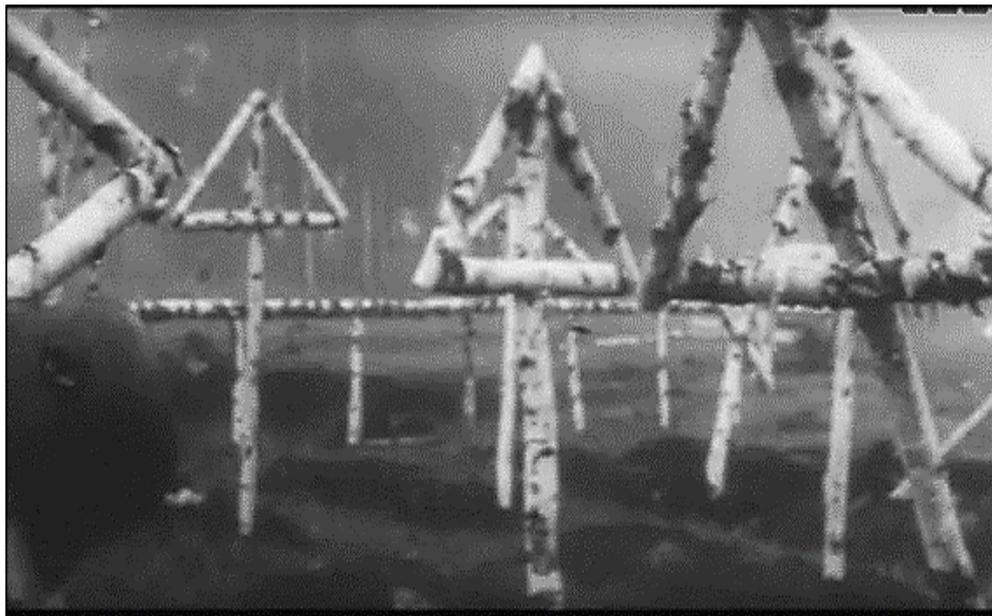


Abb. 108, 109.



Richard aus der Vergangenheit erschießt Richard aus der Gegenwart.

Abb. 110.



Der Gedenkstein (eine harte Erinnerung) ist ein Denkmal für die Sieger (der Große Andere) und seine Splitter sind die Zombie-Menschen, dessen Schicksal niemand in die aktuell geltende Ideologie einschreibt.

Abb. 111, 112, 113, 114, 115.



Die Szene mit dem Verstorbenen, dem letzten Vorsitzenden, dem Vater der Brüder Lokis.  
Das verkörperte Reale.



Das schiefe Wappen der „Sow'ets“ im Hintergrund der sowjetischen Helden, die vom  
Zuschauer als positiv wahrgenommen werden müssen.



Vajtkus aus „Jenseits“. Als Vajtkus auf dem Weg der Flucht entscheidet, umzukehren (für eine gute Tat, nämlich den Schlüssel und Stempel für den nachfolgenden Vorsitzenden zurückzugeben), scheint sein Schicksal vorbestimmt. Das wird in der Komposition folgender Bilder gezeigt: er steht in der Ferne, im sauberen Hemd vor nebligem Hintergrund, hinter ihm zeichnet sich ein Kreuz im Nebel ab. Er erscheint wie ein Heiliger, aber es ist klar, dass die jetzige ‚Realität‘ ihn nicht gehen lassen kann. Mit anderen Worten, in dieser Aufnahme ist Vajtkus bereits tot.



Das surrealistische weiße Kaninchen im dunklen Wald, in dem „die Waldbrüder umherstreifen“, ist ein Motiv der verirrtten unschuldigen Seele, ein Omen des Todes.

Abb. 116, 117.



Donatas singt das Lied des toten Vaters. Das Auftauchen des geheimnisvollen hölzernen männlichen Bildes.



Die Erscheinung des Traumas bei den zurückgebliebenen Brüdern Lokis und das Erscheinen der Figur des symbolischen Vaters.

Abb. 118, 119.



Abb. 120, 121, 122, 123, 124.



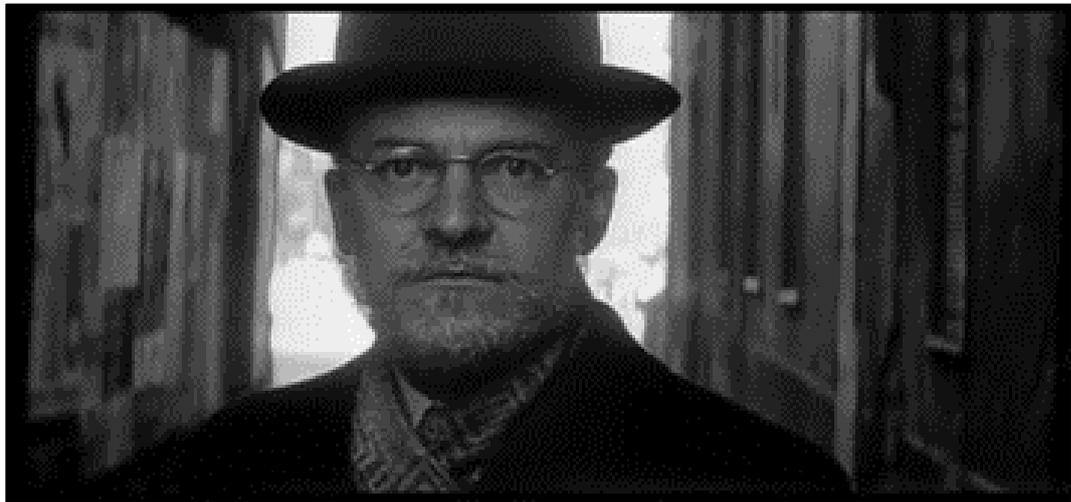
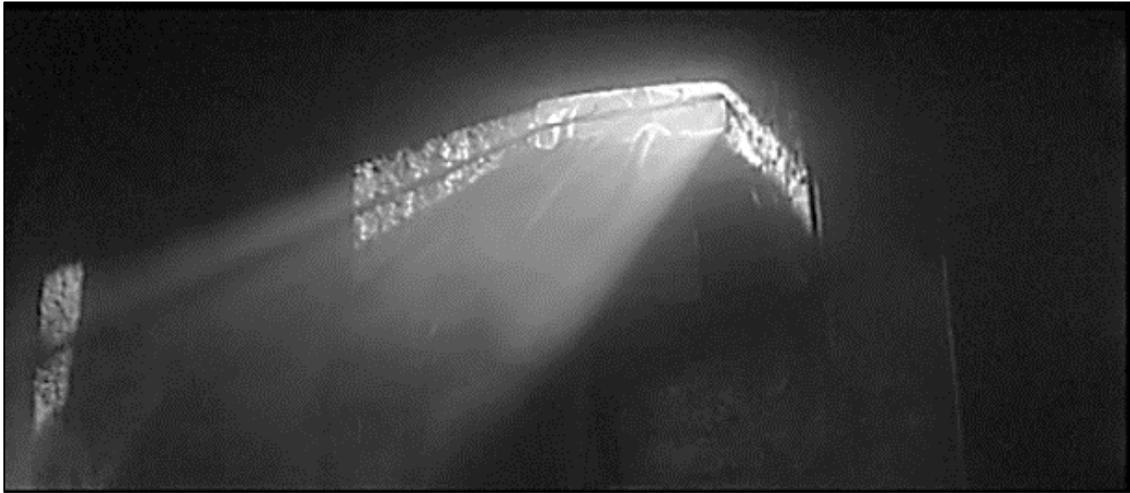


Abb. 125, 126.



Die Finalszene des Selbstmordes der Protagonisten („Das symbolische Absetzen der Subjekten“).

Abb. 127, 128, 129, 130.





Der Traum über den Vater, der zu einem Kindsmörder wird. Oldrich schläft ein. Im Traum sieht er ein Kreuz auf einem Berg, das sich langsam in die Figur des Vaters verwandelt, der seine Arme zur Umarmung ausbreitet. Freudig läuft Oldrich auf den Vater zu und wirft sich in seine Arme. Begleitet von böartigem Lachen erwürgt der Vater Oldrich, der sich erschrickt und unter Todeskrämpfen wehrt.

Abb. 131 - 143.







Der Supernaturalismus und die Visualisierung von Angst, Sorge, Frustration und dem Gefühl von „Gänsehaut“. Der Zustand von Jagd und Flucht ist vergleichbar mit dem Wunsch, eine davonfahrende Straßenbahn noch einholen zu wollen: Wenn man noch nicht aufgibt und nur noch ein wenig schneller läuft, dann kann man sein Ziel erreichen, aufspringen und sich endlich ausruhen (retten).





Sexuelle Fantasien sind verbunden mit weichen Gegenständen, mit üppigen Formen von korpulenten Frauen als Assoziation von Wohlstand und Sorglosigkeit. Darunter auch als die mütterliche Behütung, wie sie ein Kind benötigt, mit anderen Worten kann man das als Mangel an die mütterliche Macht mit ihrer Fähigkeit alles zu reparieren und wiedergutzumachen. Diese Bilder kommen den Helden des Films teils beim Dösen, teils als sexuelle Gedanken kurz vor dem Einschlafen in den Sinn, um sich von der Jagd und Verfolgung ablenken und beruhigen zu können.





Surrealistische Assoziationen sind: spontane Bilder von Frauen, Katzen, die Ruhe des Alltags, der bisweilen mit unlogischen und befremdlichen Assoziationen unterbrochen wird, wie beispielsweise der Lauf durch den Wald, der sich in einen imposanten Spaziergang durch Prag verwandelt. Diese Assoziationen werden als wünschenswerte Alternativen vorgestellt: Anstatt wie die Tiere gejagt zu werden und barfuß vor den Schüssen der Verfolger durch den Wald zu fliehen, könnten diese beiden jungen Männer in polierten teuren Schuhen durch Prag flanieren und intellektuelle Themen erörtern. Lediglich Details, wie etwa der Mantel mit der Markierung KL für Konzentrationslager zeugen davon, wie sich die Helden tatsächlich fühlen. Die Selbstidentifikation durch diese zwei diabolischen Buchstaben ist derart stark, dass sie sich bei den beiden jungen Männern auf der Ebene des Unbewussten bereits so verfestigt hat, dass sie ihnen schon im Traum erscheinen. Die sich steigernde Spannung wird durch die Wiederholung der Episode mit der lebenswichtigen Straßenbahn, die nicht eingeholt werden kann, übertragen. „Der Zug des Lebens“ fährt jedes Mal schneller und schneller und die Leute innen drin werden mit jedem Mal weniger.



Abb. 144, 145, 146.

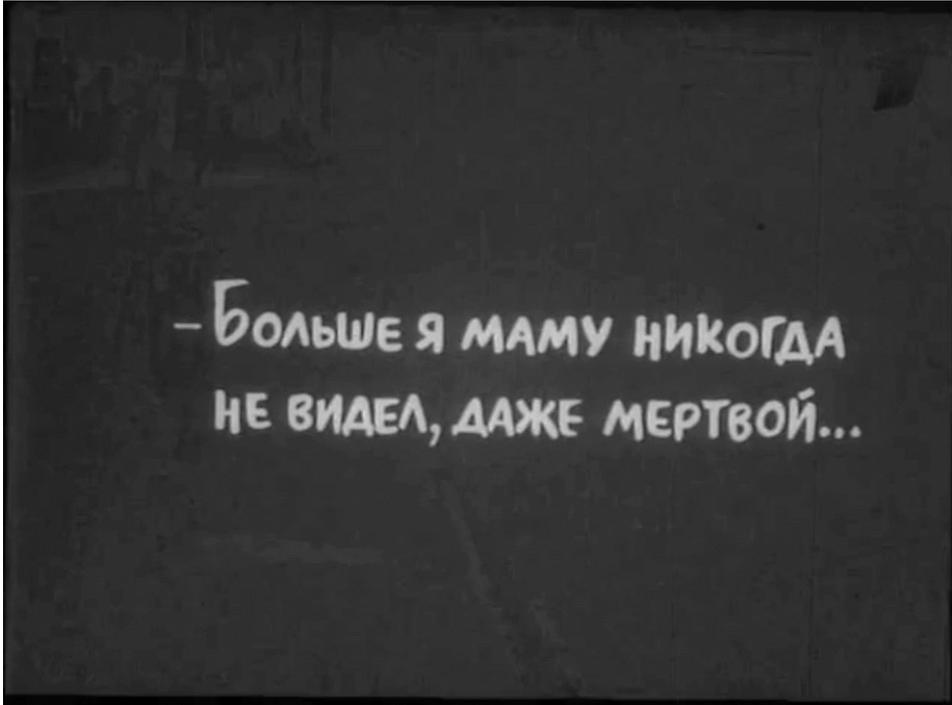




Die Sexualität verliert ihre Sakralität, ihre zensierte Zurückhaltung und Tabuisierung. Im Gegenzug dafür erhält sie Leichtigkeit und vertrauliche Offenheit in ihrer Präsentation und verlacht den Puritanismus und die Bigotterie.

Abb. 147, 148, 149.





- БОЛЬШЕ Я МАМУ НИКОГДА  
НЕ ВИДЕЛ, ДАЖЕ МЕРТВОЙ...

Die Szene des Abschieds von der Mutter auf dem Bahnhof: Volodja erinnert sich an die Verstorbenen, allerdings nur an jene Zeiten, die sehr lange vor ihrem Tod lagen. Das erklärt die Schwierigkeit, den Verlust zu begreifen, da das Subjekt keine Möglichkeit hatte, sich von den Toten zu verabschieden, sie symbolisch zu beerdigen, was ein neuer Ausgangspunkt für das Gedächtnis hätte sein können, das sich nun auf ein Leben ohne die geliebten Menschen einstellen muss. Stattdessen erinnert sich das Subjekt an das tote Objekt weiter, als wäre es noch lebendig. Das Subjekt ist an die Erinnerungen fixiert und versucht, die gewohnte Selbstidentifikation durch das nicht mehr in der ‚*Realität*‘ existierende Objekt zu erfolgen. Genau darin liegt laut Freud das Hauptsymptom der Melancholie. Das schlechteste Szenario für den Melancholiker ist eine Depression, die auf dem Gedanken basiert, dass sein Leben ohne das geliebte Objekt seinen Sinn und Wert verloren hat. Dabei wird das selbstzerstörerische Potenzial des Subjekts, das in einen Todestrieb eingetaucht ist, deutlich. Genau dies geschieht mit Volodja im Film *Do svidanija, mal'čiki!*.

Abb. 150.



Das "Spiegelstadium" der Selbstidentifikation Sergejs mit dem Geist des verstorbenen Vaters.  
Der Trinkspruch zum Anlass des Wiedersehens und zugleich für das Seelenheil des Vaters.

Abb. 151, 152, 153, 154.



Die permanente Anwesenheit des Vaters auf dem Foto und seine Erscheinung in der ‚Realität‘ als Geist.



Der "immer lebendige" und nicht begrabene Lenin wird ständig durch besondere Erinnerungsrituale aus seinem Zustand des Todes "emporgehoben": Adhärenz bezüglich seiner Lehre über den Kommunismus und seines persönlichen Vorbildes, Besuche seines konservierten Körpers in Mausoleum.



Die Geister der 1940er Jahre, die alle Attribute wie Bekleidung, Waffen und ihre Vorstellungen über die Stadt Moskau der Kriegszeit haben, wandern frei im Moskau der 1960er Jahre herum.

Abb. 155.



Abb. 156, 157, 158, 159.





Abb. 160-165.



Episode aus dem Film *Der gewöhnliche Faschismus*: Polizeifoto Adolf Hitler, "der der Polizei seit 1912 bekannt war".



Foto Stalins aus dem Archiv der Zarenpolizei von Sankt Petersburg (1911).

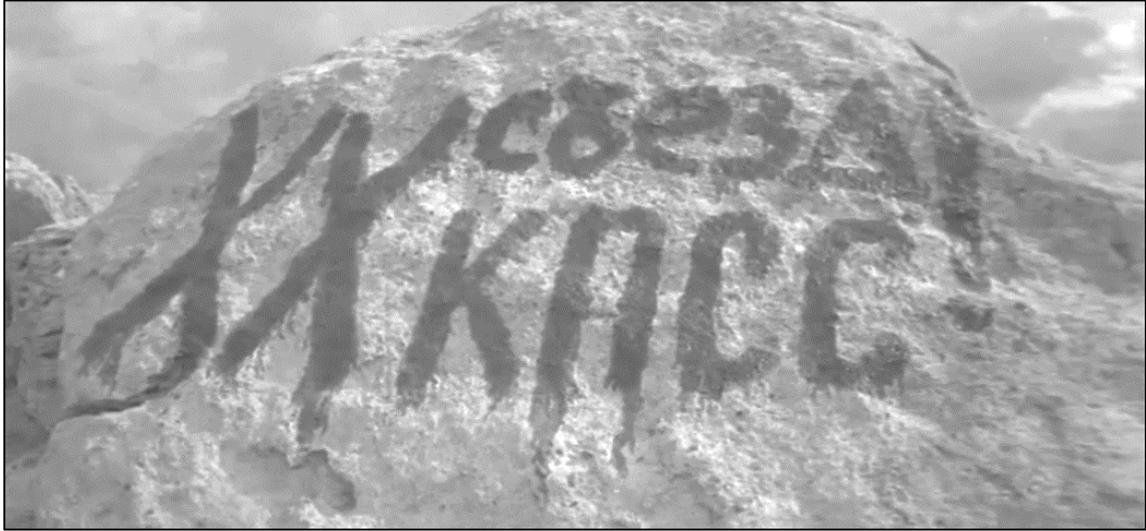


Episoden aus dem Film Der gewöhnliche Faschismus.



Dokumentarfotos der sowjetischen Paraden auf dem Roten Platz zur Zeit Stalins Regierung.

Abb. 166.



- 
- <sup>1</sup> Mazin, Viktor: *Lacan v kino*. Seans, 2015.
  - <sup>2</sup> Yurchak, Alexei: *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2005.
  - <sup>3</sup> Sluga, Mario: *The Rhetorics of Interpretation and Žižek's Approach to Film*. *Slavic Review*, Vol. 72, No. 4 (WINTER 2013), pp. 728-749.
  - <sup>4</sup> „Bordwell wirft ihnen nicht nur mangelnde Intersubjektivität und Beliebigkeit vor, sondern auch, dass sie von aller spezifischen formalen Gestaltetheit des Films absähen“. Hartmann, Britta /Wulff, Hans J.: *Neoformalismus – Kognitivismus – historische Poetik* in: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Jürgen Felix. Mainz: Bender 2002, S. 191-216. <http://www.derwulff.de/files/2-110.pdf> (Stand: 03.12.2017).
  - <sup>5</sup> Der Filmfestival „Die Woche der italienischen Filmkunst“ im Jahr 1956 in Moskau löst die Isolation sowjetischer Filmkunst ab und führt zur weiteren aktiven Kommunikation sowjetischer Filmemacher mit ihren ausländischen, vor allem westlichen Kollegen. Von besonderem Interesse waren die italienischen Neorealisten, die von der kommunistischen Partei Italiens sehr aktiv gefördert waren. Der Neorealismus hebt die Idee des „kleinen Mannes“ in einer ungerechten Gesellschaft hervor, was sich im Prinzip als die Verkörperung des Hauptmotivs der klassischen russischen Literatur erweist. Die „kommunistische“ italienische Filmkunst der Nachkriegszeit hat sehr ausgeprägte Merkmale des Dokumentarfilms und Naturalismus eingesetzt, was zu ihrer Besonderheit zählt. Als „zufällige Aufnahmen auf der Straße“ werden die Alltagsszenen einfacher Menschen in Kriegssituationen gezeigt, in denen in der Regel Laienschauspieler auftraten. Kriegsfilme der Tauwetterzeit erheben ebenfalls Anspruch auf Anerkennung ihrer dokumentarischen Wertigkeit nicht nur auf historisch-propagandistischem Niveau, sondern auch auf einer emotionalen Ebene, d.h. der Krieg muss in einer Projektion auf die menschlichen Gefühle gezeigt werden, sprich im Rahmen des Unbewussten – des Imaginären. Eines der bedeutenden Verfahren, das in die Sowjetkunst von den Neorealisten übernommen wurde, ist der Erotismus. Die Sexualität des weiblichen Körpers, die Frau als Objekt des Begehrens (Schicksal der Frauen und Prostitution nach dem Krieg ist ein häufiges Thema bei Neorealisten, s. Filme wie *Paisá, Roma, città aperta, Le notti di Cabiria*) werden als Verfahren in den Tauwetterfilmen gewissermaßen angeeignet. Die Schönheit von Svetlanas nacktem Körper sehen wir in *Na semi*

---

*vetrach*; eine erotische Darstellung der Frau und erotisches Flirten – in *Do svidanija, malčiki!* und eine klare Andeutung von Sex in *Poslednie zalpy*. Federico Fellini, einer der neorealistischen Filmemacher, hat zudem ein psychologisches Verfahren für Mystifizierung und Religiosität entwickelt, das Andrej Tarkovskij in seinem *Ivanovo detstvo* bei der Gestaltung von Ivans Halluzinationen benutzte. Die Kulmination dieses Verfahrens ist in Fellinis *8 ½* zu sehen.

- <sup>6</sup> In seinem Film *The Pervert's Guide to Ideology* analysiert Žižek die Filmkunst des totalitären Systems anhand des stalinistischen Kriegsfilms *Der Fall von Berlin* (*Padenie Berlina*, 1949). (Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011.)
- <sup>7</sup> Smirnov, Igor': *Totalitarnaja kul'tura, ili masochizm*, S. 239-240.
- <sup>8</sup> Smirnov, Igor': *Totalitarnaja kul'tura, ili masochizm*, S. 238.
- <sup>9</sup> Radio „Echo Moskvj“: Das Programm „Imenem Stalina“ vom 20.03.2010 (Zitat von Irina Ščerbakova): <http://echo.msk.ru/programs/staliname/664399-echo/>.
- <sup>10</sup> Smirnov, Igor': *Totalitarnaja kul'tura, ili masochizm*, S. 264.
- <sup>11</sup> Smirnov, Igor': *Totalitarnaja kul'tura, ili masochizm*, S. 282.
- <sup>12</sup> Gubarev, Vitalij: „Junyj leninec Pavlik Morozov“, in: *Pionerskaja Prawda* № 69 (2239) vom 22. Mai 1939.
- <sup>13</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- <sup>14</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, S. 91-93.
- <sup>15</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 90.
- <sup>16</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, S. 91-93.
- <sup>17</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993, S. 60.
- <sup>18</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993, S. 60.
- <sup>19</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993, S. 60.

- 
- <sup>20</sup> „An Euch, die auf der Welt mit Glauben an Glück und Frieden leben, über diejenige, die im tödlichen Kampf gegen Faschismus es ausgehalten und besiegt hat!“. *Poslednie zalpy*, 1960.
- <sup>21</sup> *Mir vchodjaščemu*, 1961, Timecode: 00:42:35 – 00:44:40.
- <sup>22</sup> *Mir vchodjaščemu*, 1961, Timecode: 00:56:00 – 00:57:30.
- <sup>23</sup> Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011.
- <sup>24</sup> Туров, Виктор Тимофеевич: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/19282/ТУРОВ](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/19282/ТУРОВ) (Stand 17.11.2017).
- <sup>25</sup> Mark Lipoveckij definiert den Trickster als „mediator who guarantees communication between the binary oppositions“. Er schreibt: „Ambivalence and Mediation. These two interconnected and mutually reinforcing characteristics constitute the core of the trickster trope. All tricksters function as cultural mediators that fuse otherwise incompatible features (natural and artificial, foreign and domestic, animal and human, marginal and mainstream, ideological and nonideological, sometimes male and female, and of course, above all, infantile and adult). This exact cultural function is responsible for the elusiveness and ambivalence immanent to any trickster [...]“ (Lipovetsky, 2011, S. 29). Mittels Sprache wird der Trickster zum Subjekt der symbolischen Ordnung. Zugleich unterminiert er die Autorität des Vaters, da er die Ambivalenz des Systems entlarvt. „The trickster performatively displays the deconstructive work of language, as s/he emerges as the living and breathing allegory of language who incessantly fuses destruction and creation (as well as the unconscious and socially constructed), who destabilizes meanings and discovers ambivalence within established beliefs and categories, and who transgresses taboos and playfully reveals their linguistic nature.“ (Lipovetsky, 2011, 21).
- <sup>26</sup> *Čerez kladbišče* präsentiert eine Welt ohne symbolische Ordnung, in der die weiblichen Figuren fähig sind, sich selbst mittels Sprache zu identifizieren und eigene Interessen und Träume zu deklarieren ((artikulieren)). So identifiziert sich das kleine Mädchen als „Glückliche“ und „Glücksbringende“, und es stellt sich dann heraus, dass es wirklich so ist. Und Eva postuliert, dass sie glücklich sein will, was ihre Taten und „Sünden“ rechtfertigt.
- <sup>27</sup> Dieses Verfahren lässt sich eventuell als Hinweis auf George Orwell's *Big Brother* verstehen.
- <sup>28</sup> „Mein ganzes Leben wollte ich diesem Piloten ähnlich sein, den ich eigentlich niemals zum Gesicht bekam. Es ist zur Erinnerung an dich, Inka“. *Do svidanija, malčiki!*, 1964, Timecode: 00:41:11.

- 
- <sup>29</sup> „[...]der Vater als der monströse Vergewaltiger seiner Kinder [...]“. Slavoj Žižek: *Das fragile Absolute*, Verlag Volk & Welt, Berlin, 2000, S. 86. Verfügbar unter: <http://petradoom.stormpages.com/dfa.html#c7> (Stand 09.10.2015).
- <sup>30</sup> Oksana Bulgakowa: „Kollektive Tagträume“, in: Boris Groys und Max Hollein (Hrsg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. S. 256-278 (hier: S. 277)
- <sup>31</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993, S. 19.
- <sup>32</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 95.
- <sup>33</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 90.
- <sup>34</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 90.
- <sup>35</sup> Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011.
- <sup>36</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, S. 91-93.
- <sup>37</sup> Krankenschwester Tonja (im Dialog mit Svetlana und anderen Frauen): „In unserer Stadt noch vor dem Krieg gab es dreimal mehr Mädels als Männer! [...] Und wenn wir nach dem Krieg nach Hause kommen, wen kriegen wir denn? Kapiert?“ (*Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 00:47:40 – 00:48:00).
- <sup>38</sup> *Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 01:30:10 – 01:32:28.
- <sup>39</sup> „Der Struktur, dem Tresor der Signantien, dem großen Anderen, der Sprache ist ein Signifiant immanent, das sich gerade durch seine Abwesenheit auszeichnet – ein Signans, das sozusagen seiner selbst ermangelt“. (Lang, 1986, S. 252-253).
- <sup>40</sup> Herman Lang: *Die Sprache und das Unbewusste*. Frankfurt am Main, 1986, S. 252-253.
- <sup>41</sup> Žižek, Slavoj: *The Reality of the Virtual*, Dokumentarfilm, Regie: Ben Wright, 2004.
- <sup>42</sup> Suzdalev: „Ist Ihr Bräutigam immer noch Ihr Einziger und Unersetzlicher?“
- Svetlana: „Es gibt doch keinen Menschen, den man ersetzen könnte. So ist es auch im Krieg: wenn einer fällt, übernimmt der Andere seine Stelle. Nur seine Stelle übernimmt er, aber ihn ersetzen kann er nicht... Denn kann jemand anderer noch solche Augen, solche Hände, solche Stimme haben, wie er?“
- Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 01:28:24 – 01:28:56.

- 
- <sup>43</sup> Die Walther-Armeepistolen sind Handfeuerwaffen des deutschen Waffenherstellers Carl Walther GmbH, die seit 1935 an Dienststellen der deutschen Wehrmacht ausgeliefert wurden und unter den sowjetischen Soldaten und Partisanen während des Kriegs als Kriegsbeute besonders geschätzt waren.
- <sup>44</sup> <http://lacan-entziffern.de/kastration/lrstll/> (Stand: 16.05.2016)
- <sup>45</sup> Eine der Ausnahmen ist der Film *W 6 časov večera posle vojny* (1944) von Ivan Pyrjev. Hier wird ein deutsches Flugzeug beim Angriff durch das einfache Visier (ohne Fernglas) betrachtet. Wichtig ist, dass in dieser Sequenz die Frau – Varja, die Braut des Hauptprotagonisten – die Rolle des Heimatverteidigers als Artilleristin übernimmt, weil ihr Bräutigam im Krieg ein Bein verloren hat und danach geflohen ist. Das Visier entspricht in diesem Fall der stalinistischen Ästhetik, in der die Angst und Sorge der Männer um ihre Frauen, Mütter und Kindern aktiv manipulierte. Es wird öfter gezeigt, was die Frauen alles Schreckliches ertragen müssen und wie sie nach Befreiung dürsten.
- <sup>46</sup> In der stalinistischen Ästhetik ist das männliche Subjekt kastriert und wird eher als ein Instrument des großen Anderen definiert, da seine Funktionalität im Rahmen der symbolischen Ordnung ziemlich beschränkt ist.
- <sup>47</sup> All diese Gegenstände der ‚Realität‘ veranlassen das Subjekt zu einem entsprechenden, vom großen Anderen geregelten Handeln, das sich sogar unmittelbar physisch auswirkt.
- <sup>48</sup> Erik M. Vogt: *Slavoj Žižek und die Gegenwartsphilosophie*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 2011, S. 24.
- <sup>49</sup> Die Filmwissenschaftlerin Dona M. Kercher hat die zentralen Thesen aus Žižeks Theorie *Looking awry* neu formuliert und auf die Analyse südamerikanischer Filmkunst übertragen. Sie schreibt, dass Žižek Filme bzw. Filmszenen nach drei verschiedenen Typen kategorisiert: oral, anal und phallisch. Die Montage an sich zeigt sich laut Žižek als ein rein analer Prozess. Somit ist der berühmte ‚Hitchcockian tracking shot‘, der in Hitchcocks Filmen während schneller Parallelmontage plötzlich auftaucht, nichts anderes als ein „phallisches Element“, das die ganze Episode von einem „analen“ System zu einer „phallischen“ Struktur macht. Žižek definiert das „Phallische“ als „Fleck“, d.h. etwas Seltsames, Unheimliches, das zur diegetischen Ebene der Szene ganz und gar nicht passt und sie damit ‚denaturiert‘. Unter Hinweis auf Lacan betont Žižek, dass das „phallische Element“ ein Signifikat ohne Signifikant ist („signifier without signified“). Der unsinnige ‚phallische Fleck‘ in einem Bild macht die ganze Darstellung fragwürdig sowie unheimlich und alle Einzelteile zweifelhaft. Dadurch öffnet sich eine unerschöpfliche Fülle der Interpretationen auf der Suche nach Bedeutung. Es drängt uns dazu, immer wieder einen neuen und versteckten Sinn zu finden – dies ist die eigentliche Funktion des phallischen Flecks. [Dona M. Kercher: *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De la*

---

*Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. London [u.a.], Wallflower Press, 2015, S. 203.]

- <sup>50</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 33.
- <sup>51</sup> Вставай, страна огромная, // Вставай на смертный бой. [...] (*Svjaščennaja vojna*, 1941. Text: Wassilij Lebedev-Kumač, Musik: Alexander Alexandrov).
- <sup>52</sup> Der unzuverlässige Sergeant Vasjuta wird auf der Flucht von Deutschen in einer Scheune unabsichtlich erschossen. *U tvoego poroga*, Timecode: 01:10:00 – 01:11:13.
- <sup>53</sup> Žižek, Slavoj: *Der Erhabenste aller Hysteriker*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 1992, S. 226: „Vom Auftauchen des Anderen, so Sartre, bin ich auf grundlegende Weise betroffen oder berührt, nicht durch dessen unmittelbares physisches Einwirken auf mich, sondern allein schon durch dessen Blick. Das Betroffensein äußert sich in meiner Scham über das Erblicktwerden. In der Scham erkenne ich mich ‚in diesem verminderten, abhängigen und erstarrten Objekt, das ich für den Anderen bin. Sartre (1993: 516)‘.“
- <sup>54</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 55–56.
- <sup>55</sup> Erik M. Vogt: *Slavoj Žižek und die Gegenwartsphilosophie*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 2011, S. 146.
- <sup>56</sup> Der „demonstrative“ Freitod (wie im stalinistischen Film – Anmerkung von Bezborodova) richtet sich noch an den [großen] Anderen, wohingegen der „symbolische“ Suizid die Voraussetzung des „großen Anderen“ streicht – in gewisser Weise handelt es sich um das „Ungeschehenmachen“ der gründenden ideologischen Geste (des Voraussetzens des Anderen).

*[...] Diesen „Rückzug“ des Subjekts vom Anderen nennt Lacan „Absetzung des Subjekts“. Es handelt sich hierbei um keinen Opferakt (der immer den Anderen als seinen Adressanten braucht), sondern um den Akt eines Verzichts, der gerade das Opfer opfert. Die auf diese Weise erlangte Freiheit ist das genaue Gegenteil einer Entlastung durch „Befreiung“. „Befreiung“ beinhaltet immer den Bezug auf den Anderen als Herrn: Letztlich befreit nichts so gut wie ein guter Herr, da die „Befreiung“ eben darin besteht, dem Anderen-Herrn die Bürde zu übertragen. [...]*

Die Freiheit, die der Akt erreicht, ist genau das Gegenteil dieser Freiheit: indem man sich ihm unterzieht, fällt die ganze Last auf das Subjekt zurück, da es ja auf jegliche Unterstützung im Anderen verzichtet. [Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 60].

- 
- <sup>57</sup> Der Schuss aus der Kanone lässt sich zudem als sexueller Akt interpretieren, und zwar als symbolische Ejakulation des symbolischen Phallus. Dies erweist sich als Anerkennung und Selbstverwirklichung (Selbstrealisierung) des Subjekts ausschließlich im Rahmen der symbolischen Ordnung. Doch für das Imaginäre bleibt es immer noch kastriert.
- <sup>58</sup> Smirnov, Igor': „Totalitarnaja kul'tura, ili mazochizm“, in: *Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1994.
- <sup>59</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 59.
- <sup>60</sup> Stalins Befehl Nr. 227 zur Verteidigung der UdSSR vom 28. Juli 1942, laut dem es nur einen einzigen Grund gibt, die Kampfposition zu verlassen, und dieser Grund ist Tod.
- <sup>61</sup> Dabei stützt sich Žižek auf folgende Lacan'sche These: „Es gibt kein Geschlechtsverhältnis“ („Il n'y a pas de rapport sexuel“). Lacan benutzt diese Formulierung in seinem Seminar 16 von 1968/69, *Von einem Anderen zum anderen*, Sitzung vom 22. März 1969; Version Miller, S. 226. Žižek verwendet diese Formel bei seiner Filmanalyse und vor allem bei der Erklärung der Motivation in Hitchcocks Filmen [Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan*. S. 38].
- <sup>62</sup>        [...]*Кипучая,*  
          *Могучая,*  
  
          *Никем непобедимая,*  
  
          *Страна моя,*  
  
          *Москва моя,*  
  
          *Ты - самая любимая! [...]*
- (*Moskva majskaja*, 1937. Text: Wassilij Lebedev-Kumač, Musik: Dmitrij Pokrass und Daniil Pokrass).
- <sup>63</sup> Laut Žižek kann das Subjekt seine Wünsche und Träume nicht selbst formulieren, sondern die Ideologie sowie die Realität geben ihm vor, was es sich wünschen soll. Somit ist das Phantasma nicht nur auf die imaginäre Ordnung zu begrenzen, sondern wird immer in einem gewissen Maß vom Wunsch des großen Anderen manipuliert. Lacan definiert den Begriff „Phantasma“ als ein „Bild, das in der signifikanten Struktur in Funktion tritt“ [*Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht*. In: *Schriften*, Band I. S. 230].
- <sup>64</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 160-162.
- <sup>65</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993.

- 
- <sup>66</sup> Der „Analvater“ verbirgt sich hinter dem Namen-des-Vaters als dem Träger des symbolischen Gesetzes. Der Analvater muss verschwinden, vergehen, damit sich ein normales sexuelles Verhältnis realisieren kann [Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993.].
- <sup>67</sup> *U tvoego poroga*, 1962, Timecode: 10:05:00 – 10:05:30.
- <sup>68</sup> Лакан, Жак: *Имена отца*. М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006, S. 55. „Причем воздействие это [воздействие тревоги] непосредственное и диалектическому снятию не поддается. Вот почему в воздействии, которое испытывает субъект, тревога – это то, что не обманывает“.
- <sup>69</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Nachrichten im Radio über den Aufstand der griechischen Proletarier gegen italienische Faschisten erzählen, als ob es nichts Wichtiges an eigenem Ort gibt (obwohl die Nazis Moskau fast erobert haben). Somit verschweigt die Ideologie die aktuellen Probleme für Subjekte sowie für sich selbst. Der große Andere ist also praktisch nicht mehr bei den Subjekten in der Nähe von Moskau, sondern irgendwo in Griechenland, wo er gerade mehr Erfolg hat. *U tvoego poroga*. Timecode: 00:49:17 – 00:49:56.
- <sup>70</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 28.
- <sup>71</sup> *U tvoego poroga*. Timecode: 00:24:10 – 00:25:20.
- <sup>72</sup> Der große Andere ist „immer schon tot“. Seine Gestalt dauert fort, bewahrt ihre Konsistenz, so lange, bis er die Wahrheit erfährt. [...] ich muss den Anderen um jeden Preis daran hindern zu erfahren, dass er tot, impotent ist – es ist für mich besser zu sterben, als dass der Andere die schreckliche Wahrheit erfährt. Kurz, das Subjekt nimmt die Schuld auf sich: Insofern es sich opfert, indem es die Schuld auf sich nimmt, wird der Andere vor dem zerstörerischen Wissen um seine Inkonsistenz, Impotenz, Inexistenz bewahrt [Slavoj Žižek: *Grimassen des Realen*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1993, S. 32-33].
- <sup>73</sup> Sigmund Freud: Erstveröffentlichung: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Bd. 10 (1), 1924, S. 1-5. — Gesammelte Werke, Bd. 13, S. 387-91. [<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-neurose-psychose.html>, Stand 02.06.2016].
- <sup>74</sup> Die elementarste Form der Hysterie, die Hysterie par excellence, ist die *Konversionshysterie*. In einem hysterischen Symptom, in der Abnormität eines Körperteils oder einer Körperfunktion gibt das Subjekt seiner Ausweglosigkeit, dem Kern, den es nicht in Worte fassen kann, „Körper“ (es beginnt zu husten ohne ersichtlichen physischen Grund; es wiederholt zwangshafte Gesten; sein Arm oder Bein werden steif, obwohl sie medizinisch in Ordnung sind usw.). In diesem präzisen Sinn spricht man von einer hysterischen *Konversion*: Der gehemmte

---

traumatische Kern wird in ein körperliches Symptom „konvertiert“, das heißt, der psychische Inhalt, der in dem Medium der Alltagssprache nicht bezeichnet werden kann, verschafft sich Gehör in der verzerrten Form einer „Körpersprache“ (Slavoj Žižek. *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, Wien [u.a.]: Turia & Kant, 1992, S. 173).

<sup>75</sup> *Pjad' zemli*, 1964, Timecode: 00:58:40 – 00:58:50.

<sup>76</sup> Das Fragment mit den Pferden aus der Erzählung *Pjad' zemli* (1959) von Grigorij Baklanov:

*[...] Опять внизу разрывается снаряд, в самой гуще, среди повозок. Пронзительное предсмертное лошадиное ржание. Из черного дыма вырвалась пара коней, волоча разбитую повозку, устремилась в Днестр. Еще несколько лошадей, обезумев, кинулись за ними. Повозочные задерживают остальных, хлещут по глазам. Последним подбежал к воде рыженький тонконогий жеребенок. Волна окатила его бабки, он отпрянул назад на берег и оттуда заржал. Мать ответила ему из Днестра, но другая лошадь продолжала плыть, увлекая ее за собой.*

*Лошади плыли тесно, волна окатывала их мокрые спины, течение сносило их вниз вместе с повозками. И все дальше и дальше уплывало ржание, а жеребенок метался по берегу. Наверху начал работать немецкий пулемет. Всплески появились на воде. Слева - направо. Справа - налево. Вначале далеко впереди, но постепенно приближаясь. Одна лошадь ушла под воду, другая... Широкая рыжая мокрая спина несколько раз показалась из воды на середине, потом волны сомкнулись над ней. Пулемет наверху еще некоторое время сеял по воде всплески. Наконец и он смолк. Только жеребенок бегал по берегу, пугаясь волн, и ржал жалобно. По-прежнему блестел на солнце Днестр, словно ничего не случилось, а место внизу, где разорвался снаряд, уже было занято другими стеснившимися повозками.*

*- Я не умею плавать, товарищ капитан...- сказал старший лейтенант странно прозвучавшим, потерянным голосом. У него дрожали губы. [...]*

<sup>77</sup> Der Titel eines Buchs von Žižeks. Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!* Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, Merve, 1991.

<sup>78</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, S. 38.

<sup>79</sup> Dieses Verfahren ist sehr typisch für Hitchcocks Filmtradition.

- 
- <sup>80</sup> Die Szene mit dem Soldaten, der sich seinen abgerissenen Finger wieder an die Hand bindet in der Hoffnung, er möge wieder anwachsen. Ein älterer Kamerad scherzt ihm gegenüber, ein Bekannter habe seinen abgerissenen Kopf zurück angeflickt. Es gehe ihm jetzt gut, nur dürfe er beim Zahnarzt nicht die Zähne entfernen lassen. Diese Geschichte überzeugt den verletzten Soldaten, den Finger abzuschneiden. Dieses Beispiel zeigt nicht eine symbolische, sondern eher eine ‚imaginäre‘ Kastration durch die Selbstspiegelung auf das andere, geköpfte (auf das nun symbolisch kastrierte) Subjekt. *Pjad' zemli*, 1964, Timecode: 00:29:05 – 00:30:19.
- <sup>81</sup> Žižek, Slavoj: *Der Erhabenste aller Hysteriker*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 1992, S. 226.
- <sup>82</sup> Žižek, Slavoj: *Der Erhabenste aller Hysteriker*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 1992, S. 225.
- <sup>83</sup> Žižek, Slavoj: *Der Erhabenste aller Hysteriker*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 1992, S. 227.
- <sup>84</sup> Erik M. Vogt: *Slavoj Žižek und die Gegenwartsphilosophie*. Wien [u.a.], Turia & Kant, 2011, S. 146.
- <sup>85</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 76-77.
- <sup>86</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 83.
- <sup>87</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995: „Die Verführende ist nach Lacan gerade nicht Subjekt, denn in ihrem Bestreben, geliebt zu werden, macht sie sich zum Objekt“. S. 95.
- <sup>88</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 85.
- <sup>89</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 75.
- <sup>90</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 83.
- <sup>91</sup> From this perspective, Jesus Christ himself, this innocent who took upon himself the sins of humanity, appears in a new light: insofar as he assumes the guilt of sinners and pays the price for it, he recognizes the sinners' desire as his own. Christ desires from the place of the other (the sinner), this is the ground of his compassion for sinners. If the sinner is, in terms of his libidinal economy, a pervert, Christ is clearly a hysteric. For hysterical desire is the desire of the other. In other words, the question to ask apropos of a hysteric is not "What does he/she desire? What is the object of his/her desire?" The real enigma is expressed in the question

- 
- "From where does he/she desire?" The task is to locate the subject with whom the hysteric must identify to be able to accede to his/her own desire. 63 (Christ als Hysteriker). Žižek, Slavoj. *Looking awry*. S. 63/
- <sup>92</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 95.
- <sup>93</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995: „Das, was genau den Gegensatz von Männlichkeit und Weiblichkeit subvertiert“. S. 90.
- <sup>94</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 90.
- <sup>95</sup> Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 1995, S. 90.
- <sup>96</sup> *Sie verteidigt das Vaterland*, 1943. Timecode: 01:13:13 – 01:14:25:
- Ну вот, Москва нам привет передает – крыльями машет. И у нас у самих будто крылья выросли. И жить так хочется! Так поклянемся же, товарищи, пока солнце светит, пока трава растет, драться за жизнь нашу, за землю нашу, за власть нашу советскую, за радость! Драться до последних сил, до самого последнего вздоха! Трудно нам, товарищи. Трудно! А всё-таки радостно! И пусть нам еще горше будет, еще трудней – ничего! Мы со смертью встречались и устояли. И навсегда устоим.*
- <sup>97</sup> Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011.
- <sup>98</sup> Oksana Bulgakowa: „Kollektive Tagträume“, in: Boris Groys und Max Hollein (Hrsg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. S. 256-278 (hier: S. 277)
- <sup>99</sup> Es sei der ‚Diskurs der Hysterikerin‘ gewesen, der Freud dies gelehrt habe, denn die Psychoanalyse entstand als Therapie der ‚Frauenkrankheit‘ Hysterie. [...] Der ‚Diskurs der Hysterikerin‘ ist bei Lacan gleichbedeutend mit dem Diskurs der Frau. [...] ‚Die Frau existiert nicht‘. Der Diskurs der Hysterikerin ist ein Diskurs ohne Subjekt. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 85.
- <sup>100</sup> Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln, 1993, S. 19.
- <sup>101</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 93-94: «Als weibliches Subjekt kann es eine Position aber nur in der Subjektlosigkeit finden: nicht in einem eigenen Begehren, sondern im Begehren des Mannes».

- 
- <sup>102</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 94: „Die Hysterikerin, die mittels ihrer Ohnmacht Macht ausübt, darf nicht geheilt werden – sie ist vielmehr die wahre Frau“.
- <sup>103</sup> Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991, 91-93.
- <sup>104</sup> Krankenschwester Tonja (im Dialog mit Svetlana und anderen Frauen): „In unserer Stadt noch vor dem Krieg gab es dreimal mehr Mädels als Männer! [...] Und wenn wir nach dem Krieg nach Hause kommen, wen kriegen wir denn? Kapiert?“ (*Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 00:47:40 – 00:48:00).
- <sup>105</sup> *Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 01:30:10 – 01:32:28.
- <sup>106</sup> „Der Struktur, dem Tresor der Signantien, dem großen Anderen, der Sprache ist ein Signifiant immanent, das sich gerade durch seine Abwesenheit auszeichnet – ein Signans, das sozusagen seiner selbst ermangelt“. (Lang, 1986, 252-253).
- <sup>107</sup> Lang, Hermann: *Die Sprache und das Unbewusste*. Frankfurt am Main, 1986, 252-253.
- <sup>108</sup> Žižek, Slavoj: *The Reality of the Virtual*, Dokumentarfilm, Regie: Ben Wright, 2004.
- <sup>109</sup> Suzdalev: „Ist Ihr Bräutigam immer noch Ihr Einziger und Unersetzlicher?“
- Svetlana: „Es gibt doch keinen Menschen, den man ersetzen könnte. So ist es auch im Krieg: wenn einer fällt, übernimmt der Andere seine Stelle. Nur seine Stelle übernimmt er, aber ihn ersetzen kann er nicht... Denn kann jemand anderer noch solche Augen, solche Hände, solche Stimme haben, wie er?“
- Na semi vetrach*, 1962, Timecode: 01:28:24 – 01:28:56.
- <sup>110</sup> *U tvoego poroga*. 00:57:50-00:57:54.
- <sup>111</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. „Es gibt eine hübsche Anekdote über einen lateinamerikanischen Dichter, der den politischen Tenor seiner Gedichte seiner jeweils aktuellen Geliebten angepasst haben soll. Gehörte sie der protofaschistischen Rechten an, dann feierte er militärische Disziplin und patriotische Opferbereitschaft: war sie Kommunistin, bejubelte er den Guerillakrieg; als er später mit einer Angehörigen der Hippiebewegung zusammen war, schrieb er über Drogen und transzendente Meditation. Dies ist ein exzellentes Beispiel für „die Frau als ein Symptom des Mannes“; damit ist nämlich nicht bloß gemeint, dass der Mann die Frau benutzt, um seine Botschaft zu artikulieren — im

---

Gegenteil: Die Frau ist der entscheidende Faktor. Der Mann orientiert sich an seinem Symptom, er hängt sich daran, um seinem Leben Konsistenz zu verleihen“.

<sup>112</sup> Der russische Symbolismus hatte am Anfang die gleichen Grundbedingungen wie der westliche: „Die Krise der positivistischen Weltanschauung und Moral“. In Russland ist dazu noch der Kontext der Krise der volkstümlichen Narodniki-Kulturradition zu berücksichtigen. Das Grundprinzip der ersten russischen Symbolisten ist Pan-Ästhetizismus: Die Ästhetisierung des Alltagslebens und das Streben nach der Unterschiebung von Logik und Moral in verschiedenen Formen durch die Ästhetik. Das Motto „Die Schönheit rettet die Welt“ sowie der Kult der „ewigen Weiblichkeit“ gewinnen eine Art Popularisierung.

<sup>113</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 90-91.

<sup>114</sup> „Eine Frau ist für den Mann insofern ein Symptom, als er an sie glaubt.“ *Lacans Aphorismen*. „Eine Frau ist ein Symptom des Mannes.“ Veröffentlicht am 9. Juli 2015 von Rolf Nemitz. (<http://lacan-entziffern.de/symptom/eine-frau-ist-ein-symptom-des-mannes/>, Stand 18.09.2016).

<sup>115</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 90-91: „... diese Bestimmung des Weiblichen ist eine ‚Phantasie des Mannes‘, eines männlichen Autors nämlich, der die Krise seiner eigenen Subjektivität darstellt.“

<sup>116</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. S. 707.

<sup>117</sup> «Das Unbewusste ist wie eine Sprache strukturiert». Jacques Lacan, *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 26.

<sup>118</sup> *Pis'ma k živym*, 1964. Timecode: 00:21:05 – 00:21:22.

<sup>119</sup> Um diese These von Lacan zu illustrieren, benutzt Žižek eine Szene aus dem Film «Persona» (1966) von Ingmar Bergman. In dieser Episode erzählt eine junge schöne Frau einer anderen Filmfigur über eine sexuelle Orgie, in der sie mit den unbekanntenen Männern am Stand teilnahm. Žižek's Kommentar zu diesser Szene ist folgendes:

Wir, Männer, mit unserer gewöhnlichen phallisch-logozentrischen Sexualität, auch während des Sexes mit einer Frau, können das auch ganz erfolgreich mit einer unseren Fantasien machen. Die Frau wird auf ein masturbierendes Element, Ding herabgesetzt. Die Frau regt uns sexuell nur solange auf, bis sie dieser Fantasie entspricht. Bei Frau funktioniert es anders. Die wahre Jouissance erreichen sie nicht von dem Prozess selbst, sondern während der Erzählung über diesen Prozess danach. Wahrscheinlich schon unmittelbar während des Prozesses führen

---

sie diese ‚narrative Distanzierung‘ ein, als ob sie sich von der Seite sehen und machen des Sex zum Gegenstand der Erzählung. In «Persona» von Bergman gibt es eine einzigartige Szene, in der Bibi Anderson Liv Ullmann über eine kleine Orgie am Strand erzählt, die mit ihr vor mehreren Jahren passierte. Diese Szene ist gerade dadurch so erotisch, weil sich Bergman auf jegliche visuellen Flashbacks verzichtet hat. Keine Flashbacks, ausschließlich nur die Worte. Es ist sicherlich eine der erotischsten Szenen in der ganzen Geschichte der Filmkunst. Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Cinema*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2006. Timecode: 01:22:53 - 01:25:58.

<sup>120</sup> Erinnern wir uns an Lacans Äußerung, dass die Frau ein Symptom des Mannes sei. Heißt das – vulgari eloquentia –, dass eine Frau erst ex-sistiert, wenn ein Mann sie als potenzielles Objekt der libidinösen Besetzung auswählt? Was wäre sie dann vor dieser Besetzung? Wenn wir uns vorstellen, dass ein Symptom vor dem besteht, wofür es ein Symptom ist, können wir uns Frauen als Symptome vorstellen, die auf der Suche nach etwas, an das sie sich als Symptome anheften können, umherziehen – oder sie sind einfach zufrieden mit ihrer Rolle als leere Symptome. Man kann sagen, dass eine Frau, die sich dem sexuellen Kontakt mit Männern entzieht, ein Symptom in seiner reinsten Form, ein Symptom der Stufe null ist – eine Nonne zum Beispiel setzt sich durch ihren Verzicht darauf, das Symptom eines bestimmten Mannes (ihres Sexualpartners) zu werden, als das Symptom Christi, des Mannes schlechthin (ecce homo). Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. S. 717.

<sup>121</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 86.

<sup>122</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. S. 716-717.

<sup>123</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014.

<sup>124</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014.: „Wenn Lacan schreibt, „Ich, die Wahrheit, ich spreche“, dann bedeutet das nicht, dass der substanzielle „große Andere“ in mir spricht, sondern vielmehr, dass dessen Scheitern durchbricht“.

<sup>125</sup> Тјутчев, Фјодор, Из стихотворения «Silentium!» («Силенциум!» «Молчи!», 183]):

...Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

---

поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь, ...

- <sup>126</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. S. 716-717: „Der Irrtum ist die partielle Unwahrheit, die zu einem untergeordneten Moment der Wahrheit der Totalität aufgehoben werden kann, während ein Symptom ein partieller Durchbruch der verdrängten Wahrheit der Totalität ist, eine Wahrheit, welche die Totalität Lügen straft. Lacan unterscheidet hier zwischen Irrtum und Versehen (méprise). Während bei Hegel die Wahrheit im dialektischen Prozess aus dem Irrtum hervorgeht, entsteht sie im psychoanalytischen Prozess aus einem Versehen (oder besser, einer Verkennung) — die Wahrheit spricht: „Ob ihr vor mir in die Täuschung flieht oder mich im Irrtum zu erwischen versucht, ich hole euch ein im Versehen, dem ihr nicht entfliehen könnt“.
- <sup>127</sup> *Pis'ma k živym*, 1964. Timecode: 00:58:15 – 01:02:13.
- <sup>128</sup> Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Red. Überarb.: Thomas Hübel. Merve, Berlin 1991.
- <sup>129</sup> Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Suhrkamp Verlag Berlin, 2014. S. 716-717.
- <sup>130</sup> *Fünf Tage – Fünf Nächte*, 1960. Timecode: 01:03:50 – 01:04:28.
- <sup>131</sup> Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Ideology*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2011. Timecode: 01:14:45 – 01:14:59. „... Die Rolle Stalins als höchster Schutzengel der Liebenden».
- <sup>132</sup> *Fünf Tage – Fünf Nächte*, 1960. Timecode: 00:19:20 – 00:20:28.
- <sup>133</sup> *Leningrader Symphonie*, 1957. Timecode: 00:36:55 – 00:37:55.
- <sup>134</sup> *Leningrader Symphonie. Musik als Waffe*. 09.08.2012. «Первые слушатели не связывали известный "марш" из первой части Седьмой с немецким вторжением, это - результат более поздней пропаганды. Дирижер Евгений Мравинский, друг композитора тех лет (ему посвящена Восьмая симфония), вспоминал, что, услышав марш из Седьмой по радио в марте 1942 года, он подумал, что композитор создал всеобъемлющую картину глупости и тупой пошлости».
- [https://ria.ru/weekend\\_music/20120809/719151781.html](https://ria.ru/weekend_music/20120809/719151781.html) 03.10.2016
- <sup>135</sup> Žižek, Slavoj: *Накануне Господина: сотрясая рамки*. Москва, Изд. Европа, 2014. S. 20. Žižek beschreibt so einen Zustand, in dem wir *nicht* wissen, *dass* wir nicht wissen. Doch in diesem

- 
- Fall, in Bezug auf das kollektive Unbewusste kann man dies so erklären, als ob wir nicht wissen, dass wir es wissen. Mit anderen Worten, es ist uns nicht bewusst, dass wir es bereits wissen.
- <sup>136</sup> Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie* / Lena Lindhoff. – Stuttgart: Metzler, 1995. S. 83.
- <sup>137</sup> <https://lacan-entziffern.de/phallus/oedipuskomplex-und-weibliches-geniessen-zu-christophe-honores-film-meine-mutter-psychoanalyse/>
- <sup>138</sup> Trojanivskij, Vitaly: Кинематограф оттепели. *Человек оттепели* (50-е годы).
- <sup>139</sup> Trojanivskij, Vitaly: Кинематограф оттепели. *Человек оттепели* (50-е годы).
- <sup>140</sup> Die Geschichte von Oberstleutnant Evgenij Černonog, der sich nach einer der ersten Massenvorfürungen des Films folgendermaßen äußerte: «Was ist das für ein Engel? Damals in Berlin haben wir ihn nicht gesehen...». Für diesen Kommentar wurde Oberstleutnant Černonog für 8 Jahre um Gulag verurteilt. Alle seine Orden, mit denen er seit 1941 ausgezeichnet wurde, wurden beschlagnahmt. Radio «Echo Moskvu»: Das Programm „Imenem Stalina“ vom 20.03.2010 (Zitat von Irina Ščerbakova, Mitglied der Menschenrechtsorganisation «Memorial»).
- <http://echo.msk.ru/programs/staliname/664399-echo/>
- <sup>141</sup> Svanidze, Nikolaj: *Historische Chroniken. Folge 42. 1941 — Konstantin Simonov, Teil 1*: «Симонов уже неделю в поисках штаба западного фронта. [...] В городе уже была паника. С Запада на Восток шли женщины, дети, старики, девушки с маленькими узелками. А на встречу с Востока на Запад шли гражданские молодые мужчины. Они шли на свои призывные пункты. Мобилизованные, не хотевшие, чтобы их сочли дезертирами, в то же время ничего не знавшие, не понимавшие, куда они идут». Timecode: 00:13:00 – 00:13:33. (Stand: <https://www.youtube.com/watch?v=lirp53d9PB4>, 11.07.2016).
- <sup>142</sup> Simonov, Konstantin: *Сто суток войны*: «...нам выпала трудная задача — отвечать на десятки вопросов, на которые мы иногда не знали, что ответить, а иногда знали, но не имели права, потому что здесь все-таки совсем не представляли себе того, что делалось на фронте...», «Никто ничего не знал», «Я сказал, что мне надо явиться в штаб фронта, в политуправление. Он покачал головой. Он не знал, где штаб фронта, и вообще он ровно ничего не знал, так же как и все находившиеся вместе с нами в этом лесу.» (Stand: <http://coollib.com/b/298759/read#t1>, 11.07.2016).
- <sup>143</sup> Žižek, Slavoj. *Grimassen des Realen*. S. 32-33.

- 
- <sup>144</sup> Žižek, Slavoj. *Grimassen des Realen*. Nullsumme, leeres Integral sind Lacansche Termini für das Subjekt des Signifikanten, d.h. für das Subjekt, soweit es ohne Unterstützung in der imaginären oder symbolischen Identifizierung auf eine Leerstelle reduziert ist. S. 28.
- <sup>145</sup> Svanidze, Nikolaj: *Historischen Chroniken*. Folge 42. 1941 — Konstantin Simonov, Teil 1. Timecode: 00:19:00 – 00:19:18.
- <sup>146</sup> Einer der Hauptprotagonisten im Film *Čerez kladbišče*, Sazon Ivanovič, ist ein Doppelagent, Kollaborateur, der für die deutschen Okkupanten arbeitet, zugleich aber den Partisanen bei der Organisation der Sabotageakte hilft. Sazon Ivanovič ist stark überzeugt, dass es bald die Zeit kommt, in der er entweder von Nazis oder von seinen Mitkämpfern, weißrussischen Partisanen, für sein Doppelspiel erhängt wird. Die junge Witwe Eva ist noch mehr ambivalent als Sazon Ivanovič, da sie für die deutschen Besetzer nicht nur deswegen arbeitet, um die Partisanen informieren zu können, sondern auch aus dem persönlichen Interesse und dem individualistischen (wenn nicht sogar egoistischen) Streben zum eigenen Glück und zur Schönheit, die sie bei der Entdeckung der deutschen Kultur findet. Dies beweist ihr ausgesprochenes Mitleid mit dem gefallenen deutschen Tänzer Erik, Erwähnung des Talentes der deutschen Sängerin Eva Kreuzer und ihre Bewunderung zu der Schönheit eines deutschen Cafés, das mit japanischen Papierlaternen dekoriert wurde. Sie beschwert sich bei Michas', dass ganz viele deutsche Frauen Eva heißen, genau wie sie, doch im Unterschied zu deren hat sie im Leben noch gar nichts gesehen. Michas' beschimpft sie als „deutsche Schäferhündin“, wie er alle Kollaborateurinnen nennt. In diesem Moment erinnert man sich an die erste Frau in der biblischen Mythologie, die eine Verschwörung mit dem Teufel angezettelt hat, sowie natürlich auch an die Hitlers Ehefrau Eva Braun.
- <sup>147</sup> In manchen Fällen ist der Todestrieb des Subjekts durch den Wunsch bedingt, sich von dem Druck der symbolischen Ordnung zu befreien. Lacan, sowie auch Žižek, definieren diesen «Rückzug» des Subjekts als «Absetzung des Subjekts». Žižek schreibt: „Es handelt sich hierbei um keinen Opferakt (der immer den Anderen als seinen Adressant braucht), sondern um den Akt eines Verzichts, der gerade das Opfer opfert. Die auf diese Weise erlangte Freiheit ist das genaue Gegenteil einer Entlastung durch „Befreiung“. „Befreiung“ beinhaltet immer den Bezug auf den Anderen als Herrn: Letztlich befreit nichts so gut wie ein guter Herr, da die „Befreiung“ eben darin besteht, dem Anderen-Herrn die Bürde zu übertragen. ... Die Freiheit, die der Akt erreicht, ist genau das Gegenteil dieser Freiheit: indem man sich ihm unterzieht, fällt die ganze Last auf das Subjekt zurück, da es ja auf jegliche Unterstützung im Anderen verzichtet“. Žižek, Slavoj. *Grimassen des Realen*. S. 60.

- 
- <sup>148</sup> Slavoj Žižek erklärt dieses Phänomen aus der Sicht der Ideologie in seinem Film *The Pervert Guide to Ideology* ziemlich detailliert und zeigt es anhand des Filmes *Titanic* (R.: James Cameron, 1997). Die Finalszene ist analog mit der Episode des Todes des Hauptprotagonisten Jack, der sich eigentlich mit Rosa auf die Tür legen und dadurch versuchen könnte, sein Leben zu retten. Doch die Idee ist, durch eigene Aufopferung das Recht zu gewinnen, zu dem Haupthelden des Mythos zu werden. Und zwar eines klassischen Mythos über die Liebe zwischen einer wunderschönen Frau aus der hohen Gesellschaft und einem großzügigen, ritterlichen, lebensfrohen Jungen aus der 3. Klasse.
- <sup>149</sup> *Al'pijskaja ballada*, 1965. Timecode: 01:16:35-01:16:58.
- <sup>150</sup> *Zapadnja*, 1966. Timecode: 00:07:15 – 00:07:20.
- <sup>151</sup> Die offizielle Veröffentlichung des Romans *Der Meister und Margarita* von M. Bulgakov ist im Jahr 1966 angefangen. Genau in diesem Jahr wurde auch der Film *Zapadnja* im Kino zum ersten Mal vorgeführt.
- <sup>152</sup> Быков, Василь: *Западня*. Собрание сочинений в четырех томах. Том второй. М., «Молодая гвардия», 1985. (Stand: <http://www.lib.ru/PROZA/BYKOW/trap.txt>, 11.07.2016). Übersetzung – Bezborodova.
- <sup>153</sup> Быков, Василь: *Западня*. Собрание сочинений в четырех томах. Том второй. М., «Молодая гвардия», 1985. (Stand: <http://www.lib.ru/PROZA/BYKOW/trap.txt>, 11.07.2016). Übersetzung – Bezborodova.
- <sup>154</sup> Быков, Василь: *Западня*. Собрание сочинений в четырех томах. Том второй. М., «Молодая гвардия», 1985. (Stand: <http://www.lib.ru/PROZA/BYKOW/trap.txt>, 11.07.2016). Übersetzung – Bezborodova.
- <sup>155</sup> *Čerez kladbišče*. Timecode: 00:10:30-00:11:10.
- <sup>156</sup> *Čerez kladbišče*. Timecode: 00:47:05 – 00:14:37.
- <sup>157</sup> *Čerez kladbišče*. Timecode: 00:14:00 – 00:14:37.
- <sup>158</sup> *Čerez kladbišče*. Timecode: 00:52:48 – 00:56:00.
- <sup>159</sup> *Čerez kladbišče*. Timecode: 00:14:00 – 00:14:37.
- <sup>160</sup> «Лев Аннинский». Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М., 1991. S. 142-152.
- <sup>161</sup> *Vostočnyj koridor* (1966). Timecode: 00:00:35 – 00:01:17.

---

<sup>162</sup> *Bessmertnyj garnizon* (1957), Timecode: 01:18:00 – 01:19:30.

<sup>163</sup> Diese These bestätigt die Aussage Žižeks darüber, dass das Sujet jedes Films im bestimmten Sinne immer ähnlich aufgebaut sei, und zwar auf die Grundlage, dass ein gewisses symbolisches Element – symbolisches Etwas (Vater, Pflicht usw.) – versucht stets, die sexuelle Beziehung zwischen Mann und Frau zu hindern. [Dabei stützt sich Žižek auf folgende Lacan'sche These: „Es gibt kein Geschlechtsverhältnis“ („Il n'y a pas de rapport sexuel“). Lacan benutzt diese Formulierung in seinem Seminar 16 von 1968/69, *Von einem Anderen zum anderen*, Sitzung vom 22. März 1969; Version Miller, S. 226. Žižek verwendet diese Formel bei seiner Filmanalyse und vor allem bei der Erklärung der Motivation in Hitchcocks Filmen [Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan*. S. 38].]

<sup>164</sup> Nora, Pierre: *Всемирное торжество памяти*: «Франция едва ли не первой вступила в эту эпоху страстного, придирчивого, почти навязчивого вспоминания. Затем, после падения Берлинской стены и исчезновения Советского Союза, настал момент «обретения памяти» в Восточной Европе». Электронный источник «Журнальный зал» (Stand: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>, 08.05.2017).

<sup>165</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016: «В обоих состояниях, в горе и в травме, субъект упорно возвращается к прошлому опыту, и эти возвращения мешают ему жить в настоящем. Фрейд называл это «навязчивым повторением. Как отмечает Фрейд, его пациенты были склонны «повторять вытесненное в качестве нынешнего переживания, вместо того чтобы вспоминать его, как того бы хотелось врачу, как часть прошлого». [...] В воспоминании прошлое и настоящее различны, в повторении они слиты воедино, так что прошлое мешает субъекту видеть настоящее. S. 27 – 28.

<sup>166</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 28.

<sup>167</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 27

<sup>168</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016.: «Индивидуальный субъект, который пережил травму – например, контузию, - не способен репрезентировать травматическую ситуацию, и этот провал репрезентации является именно тем, что определяет травму. В отличие от травмы горе миметично; оно само является репрезентацией особого рода». S. 27.

<sup>169</sup> Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch: *О культе личности и его последствиях*. Доклад XX съезду КПСС: «Единовластие Сталина привело к особо тяжким последствиям в ходе Великой Отечественной войны». (Stand: <http://lib.ru/MEMUARY/HRUSHEW/kult.txt>, 19.02.2017).

- 
- <sup>170</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 25.
- <sup>171</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 37.
- <sup>172</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 38.
- <sup>173</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 62-63.
- <sup>174</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 62; und Diner D.: *Beyond the Conceivable: Studies on Germany, Nazism, and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press, 2000. S. 191 – 192.
- <sup>175</sup> Nora, Pierre: Всемирное торжество памяти.  
(Stand: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>, 26.02.2017).
- <sup>176</sup> Sollten einige Wissenschaftler mit dem Begriff der Erinnerung nicht einverstanden sein, als ob sei er für diese Periode frühzeitig, könnte man in dem gleichen Kontext den Begriff der Trauer verwenden. (Anmerkung – Bezborodova).
- <sup>177</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016: «У скорбящих есть три набора инструментов, из которых они могут заимствовать маркеры различия: магия, искусство и юмор». S. 38.
- <sup>178</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016: «После завершения национальных катастроф глобальная память дополняет национальную, служит для нее катализатором или заменяет ее. Известный историк Холокоста Дэн Динер недавно вновь исследовал эту проблему. Отталкиваясь от классической теории Мориса Хальбвакса, согласно которой коллективная память нуждается во вспоминаящем коллективе, Динер пришел к выводу, что память могут сохранять только этнические общности, но не другие социальные группы (например, классы)». S. 60-61.
- <sup>179</sup> *Konec nashego mira*, 1963. Timecode: 00:48:25 – 00:48:34.
- <sup>180</sup> Interview-Auszug mit Andrzej Wajda, (Stand: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film02.html>, 04.03.2017.)
- <sup>181</sup> Szczepański, Józef: *Czerwona Zaraza* (Stand: <https://www.stihi.ru/2013/12/14/6677>, 26.02.2017).

Czerwona Zaraza (1944) (dt. Die rote Pest).

Józef Szczepański (Übers. von Ulmas Iskander)

«Мы ждём тебя, красная зараза,

---

*чтобы спасла нас от чёрной смерти,  
чтоб четвертованный край наш встретил  
освобождение твоё, как проказу.*

*Мы ждём тебя, сброд великой державы,  
в скотство введённый властей батогами,  
ждём, что потопчешь ты нас сапогами,  
зальёшь пропагандой свою лукавой.*

*Мы ждём тебя, лиходея вековечный,  
собратьев наших убийца кровавый,  
не жаждем мести, расплаты, расправы,  
а с хлебом и солью выйдем навстречу,*

*Чтобы ты знал, ненавистный спасатель,  
какой тебе смерти в награду желаем,  
как в кулаке свою ярость сжимаем,  
прося твоей помощи, хитрый каратель.*

*Чтобы ты знал, дедов-прадедов кат,  
тюрем сибирских страж пресловутый,  
как прокликает твою доброту тут  
весь люд славянский, мнимый твой брат.*

*[...]*

<sup>182</sup> *Der Kanal*, 1957. Timecode: 00:57:12 – 00:57:27.

<sup>183</sup> *Der Kanal*, 1957. Timecode: 01:08:15 – 01:08:20.

<sup>184</sup> *Der Kanal*, 1957. Timecode: 01:00:03 – 01:00:12.

- 
- <sup>185</sup> Die Angst unterscheidet sich in der Psychoanalyse durch ihrer Motivation. Es gibt die Angst, die, von dem Lebenstrieb bedingt, dem Subjekt in der Selbsterhaltung und dem Überlebenskampf hilft (die Angst vor dem Realen, der Kastration). Die zweite Art Angst dagegen kann zur „Absetzung des Subjekts“ und zum Selbstmord führen. Hier ist die Angst als Element des Todestriebes zu betrachten. Für die Psychologie ist der Begriff Angst eher im Diskurs des Genießens zu definieren.
- <sup>186</sup> *Samson*, 1961. Timecode: 01:26:32 – 01:26:41.
- <sup>187</sup> Žižek, Slavoj: *The Pervert's Guide to Cinema*, Dokumentarfilm, Regie und Produktion: Sophie Fiennes, gesprochen von Slavoj Žižek, 2006.
- <sup>188</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 27.
- <sup>189</sup> *Steine und Splitter*, 1966. Timecode: 00:16:55 – 00:17:14.
- <sup>190</sup> *Steine und Splitter*, 1966. Timecode: 00:09:40 – 00:10:00.
- <sup>191</sup> *Steine und Splitter*, 1966. Timecode: 00:14:29 – 00:14:35.
- <sup>192</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 85.
- <sup>193</sup> *Steine und Splitter*, 1966. Timecode: 01:14:50 – 01:15:02.
- <sup>194</sup> *Niemand wollte sterben*, 1966. Timecode: 00:31:50 – 00:32:33.
- <sup>195</sup> *Niemand wollte sterben*, 1966. Timecode: 00:13:29 – 00:14:03.
- <sup>196</sup> *Niemand wollte sterben*, 1966. Timecode: 00:21:36 – 00:23:46.
- <sup>197</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*, 2016. S. 41.
- <sup>198</sup> *Lestnica v nebo*, 1966. Timecode: 00:46:16 – 00:46:50.
- <sup>199</sup> *Lestnica v nebo*, 1966. Timecode: 00:57:00 – 00:57:23.
- <sup>200</sup> *Lestnica v nebo*, 1966. Timecode: 01:03:40 – 01:03:47.
- <sup>201</sup> *Lestnica v nebo*, 1966. Timecode: 01:10:14 – 01:10:26.
- <sup>202</sup> *Samson*, 1961. Timecode: 01:26:32 – 01:26:56.
- <sup>203</sup> Мэй, Р.: *Открытие Бытия: Очерки экзистенциальной психологии*. — М.: Институт Общегуманитарных Исследований, 2004: «Экзистенциализм – это подход, в котором человек всегда воспринимается в процессе становления, что означает потенциальное переживание кризиса». (Stand: <http://www.psylib.org.ua/books/meyro03/txt03.htm>, 30.04.2017). Hier versteht man den Existenzialismus als philosophischer Ansatz, laut dem die

---

wahre menschliche Individualität und Persönlichkeit nur ausschließlich durch eine Krise, durch ein schwieriges Erlebnis und katastrophale Lebenserfahrung entstehen kann.

<sup>204</sup> Die stalinistische sozrealistische Filmästhetik hat eine beständige Reihe von Stereotypen verschiedener Nationalitäten der Sowjetrepubliken gebildet. Der Ukrainer – ein Optimist, positiver scharfsinniger Eulenspiegel, Musiker. Der Sibirier – ein zögernder, naiver, auch sogar infantiler, körperlich massiver Proletarier. Der Jakute (oder auch andere Angehörige der kleinen nördlichen Völker) – ein begabter Jäger und Schütze, der aber schlecht Russisch spricht, ist ungebildet und naiv.

<sup>205</sup> Балтер, Б.: *Трое из одного города*. М., "Советский писатель", 1965.

<sup>206</sup> Das russische Verb „proščat'sja“ hat u.a. die Bedeutung, sich von jemandem für immer zu verabschieden.

<sup>207</sup> Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*. (Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleineschriften-ii-7122/4>). Sowie Фрейд, З.: *Основные психологические теории в психоанализе*. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб., "Алетейя", 1998. / Freud, S.: *Kleine Schriften II. Kapitel 4. Trauer und Melancholie*, 1917. S 211 - 231. Freud definiert den Prozess der sogenannten „Ichverarmung“ als aufdringlicher Prozess der Selbstüberzeugung von eigener Unfähigkeit und Wertlosigkeit. Dies erklärt Freud durch den Mangel an Objekt für die endgültige Selbstidentifikation im Imaginären. Freud schreibt: Das Objekt ist nicht etwa real gestorben, aber es ist als Liebesobjekt verlorengegangen (z. B. der Fall einer verlassenen Braut). Noch schlimmer ist, wenn der die Melancholie veranlassende Verlust dem Kranken bekannt ist, indem er zwar weiß wen, aber nicht, was er an ihm verloren hat. (Der Melancholiker versteht nicht, woher kommen diese Lücken in seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit, da sie früher durch das jetzt verlorene Objekt aufgefüllt waren). Der Melancholiker zeigt uns noch eines, was bei der Trauer entfällt, eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung. Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst. Der Kranke schildert uns sein Ich als nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich, er macht sich Vorwürfe, beschimpft sich und erwartet Ausstoßung und Strafe. Er erniedrigt sich vor jedem anderen, bedauert jeden der Seinigen, daß er an seine so unwürdige Person gebunden sei“.

<sup>208</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*. S. 309.

<sup>209</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*. S. 215.

<sup>210</sup> Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*. (Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleineschriften-ii-7122/4>).

---

<sup>211</sup> Freud, S.: Kleine Schriften II. Kapitel 4. Trauer und Melancholie, 1917. S. 223.

<sup>212</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënnuh.* S. 35.

<sup>213</sup> Лакан Ж.: *Семинары. Кн. 10: Тревога.* М.: Логос. 2010. S. 416. «Перед субъектом скорби стоит задача изжить, пережив ее заново, свою утрату – утрату отнятого у него судьбой объекта любви. Вот почему он настойчиво обращает внимание на детальность, тщательность, с которой вспоминает субъект все то, что его с любимым предметом связывало».

<sup>214</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënnuh:* «Скорбь, писал Деррида, всегда состоит в попытке онтологизировать останки, сделать их присутствующими». S. 288 (s. auch Деррида Ж.: Призраки Маркса. S. 22).

<sup>215</sup> *Mne dvadcatj let* (1965). Timecode: 02:36:00 – 02:36:10.

<sup>216</sup> *Mne dvadcatj let* (1965). Timecode: 02:38:37 – 02:38:42.

<sup>217</sup> *Mne dvadcatj let* (1965). Timecode: 02:20:10 – 02:20:14.

*Манекенщица: Хорошо мне, у меня вообще нет родителей.*

*Сергей: А где они?*

*Манекенщица: Под смоленском.*

<sup>218</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënnuh.* S. 155. (s. auch Терц, А.: *Спокойной ночи.* S. 43.)

<sup>219</sup> Дудин, М.: стихотворение «Соловьи», 1942.

(Quelle: <http://militera.lib.ru/poetry/russian/dudin/04.html> (Stand: 05.06.2017).

<sup>220</sup> *Mne dvadcatj let* (1965). Timecode: 02:04:00 – 02:04:20.

<sup>221</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënnuh.* «Фрейдовское жуткое – родное, ставшее незнакомым и страшным». S. 68. В оттепельных фильмах жуткое – узнавание немецкого нацизма в советском коммунизме и наоборот.

<sup>222</sup> Лакан Ж. *Семинары.* Кн. 10: Тревога. М.: Логос. 2010. S. 416. Das Problem der Trauer besteht darin, dass das Subjekt versucht, auf der visuellen, physischen und „tastbaren“ Ebene der Wirklichkeit nicht genau das zu behalten, was das Subjekt objektiv und unmittelbar mit dem verlorenen Objekt verband, sondern eher nur ein geliebtes Bild, ein zum Herzen nahes Image vom verlorenen Objekt zu reanimieren, da genau auf das geliebte Image die narzisstische Liebe des Subjekts ruht.

- 
- <sup>223</sup> Freud, S.: Kleine Schriften II. Kapitel 4. Trauer und Melancholie. S. 253
- <sup>224</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogreběnyh*. Das Unheimliche ist im Grunde die Rückkehr von den Elementen, die ins Unbewusste verdrängt waren. S. 116.
- <sup>225</sup> Etkind vergleicht den Hauptprotagonisten aus dem Roman *Alles fließt* von Vassilij Grossman mit der persönlichen Erfahrung des Autors. Die Emotionen von Grossman selbst und die von seinem Helden im Buch lassen sich nebeneinanderstellen. Der Protagonist Ivan Grigorjevič, wenn er sich an seine Kindheit in den kolonialen Orten erinnert, erzählt über sein Schamgefühl für die Vergangenheit und warnt vor den neuen Katastrophen. Diese Kombination aus dem politischen Schuldgefühl, sentimentalen Nostalgie und apokalyptischen Gedanken ist ziemlich typisch für die Kindheitserinnerungen der Menschen, die in den Kolonien eines Imperiums aufgewachsen sind. Эткинд, А.: Кривое горе: Память о непогребенных. С. 54.
- <sup>226</sup> Radio «Svoboda»: *«Obyknoennyj fašizm»*. Interview von Elena Fanajlova zum Thema „*Der Film von Michail Romm in vierzig Jahren*“ vom 18.02.2007, Regisseur Andrej Smirnov erzählt, wie Marlen Chuciev mit seinem Film *Mne dvadcatj let* und Michail Romm mit seinem *Gewöhnlichen Fašismus* von Chruščov als Feinde des Volkes gebrandmarkt wurden.  
URL: <https://www.svoboda.org/a/378767.html> (Stand: 18.06.2017).
- <sup>227</sup> Ромм, М.: *Обыкновенный фашизм*, Журнал «Скепсис».  
URL: [http://sceptis.net/library/id\\_1174.html](http://sceptis.net/library/id_1174.html) (Stand: 18.06.2017).
- <sup>228</sup> Radio «Svoboda»: *«Obyknoennyj fašizm»*. Interview von Elena Fanajlova zum Thema „*Der Film von Michail Romm in vierzig Jahren*“ vom 18.02.2007.  
URL: <https://www.svoboda.org/a/378767.html> (Stand: 18.06.2017).
- <sup>229</sup> Laut einer Version, das ist ein periphrasiertes Zitat von E. M. Remarque aus seinem Roman *Der schwarze Obelisk* (1956), der damals in der Sowjetunion recht populär war. Das Zitat wird ebenfalls oft im Nachhinein Stalin zugeschrieben. Jedoch waren Remarque und Stalin nicht die Urheber, denn schon bei dem Berliner Schriftsteller Kurt Tucholsky tauchte 1925 das Zitat auf, und zwar in einer deutschen Zeitung der Weimarer Republik, die die Situation nach dem Ersten Weltkrieg reflektierte. Laut Publizist Evgenij Šulz, gehört das Zitat auch dem deutschen Journalist Tucholskij, der diese in seinem Essay „*Französischer Witz*“ schrieb:  
«Der Krieg? Ich kann das nicht so schrecklich finden! Der Tod eines Menschen: das ist eine Katastrophe. Hunderttausend Tote: das ist eine Statistik!».
- Blog von Evgenij Šulz auf „*Echo Mosky*“ vom 18.02.2013.

---

URL: <http://echo.msk.ru/blog/eugenyshultz/1014544-echo/> (Stand: 09.07.2017).

<sup>230</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogreběnyh*. «Eine kreative Variation der wiederholenden Vergangenheit, ein Verfremdungsverfahren stellen sich gegenüber dem Freud'schen Todestrieb und kann den damit verbundenen Mechanismus der aufdringlichen Wiederholung des traumatischen Gedächtnisses überwinden. [...] genau die Verfremdung retten den Trauernden von den Exzessen der mimetischen Trauer: falls ein Schauspiel der Trauer, das den Verlust *re-presentiert*, das Subjekt doch zu nah zu der traumatischen Realität bringt, kann es zu einem Mord bzw. Selbstmord führen. Die adäquate Erinnerung macht die Wiederholung unschädlich, hilft dabei, das Risiko zu vermeiden. Die mimetische Trauerarbeit imitiert den Verlust und das Trauma, doch sie fügt dieses Trauma nicht wieder erneut zu. Die Unterschiede zwischen der traumatischen Vergangenheit und ihrem mimetischen Modell sind genauso wichtig, wie die Ähnlichkeiten». С. 37. (Übersetzung – Bezborodova). S. 37.

<sup>231</sup> Бродский И.А.: *Нобелевская лекция*. 1987.

<sup>232</sup> Гулин, И.: „Ритуал недопогребения“. *Коммерсантъ Weekend* №3 vom 12.02.2016, S. 28.  
URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2907896> (Stand: 09.07.2017).

<sup>233</sup> Prof. Dan P. McAdams, Psychologe der Northwestern University Evanston / Chicago, IL, USA,

<sup>234</sup> Ouellette, Jennifer: *What's Your Story? The Psychological Power of Narrative*. – *Какова ваша история? Психологическая сила нарратива*. Медиапроект «Моноклер». URL: <https://monocler.ru/zhiznennyye-stsenarii/> (Stand: 09.07.2017).

<sup>235</sup> *Tišina* (1963), Timecode: 00:07:04 – 00:07:10.

<sup>236</sup> Etkind, A.: *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. S. 171-172.

<sup>237</sup> Эткинд, А.: *Кривое горе: Память о непогребенных*: «Der Künstler fühlt sich in Sicherheit nur, wenn er so eine Position gegenüber dem Karneval einnimmt, die Bachtin als "Dasein im Abseits" (Vnenachodimost) definiert“. (Übersetzung – Bezborodova). S. 137. Im Falle von dem Film *Tišina* findet das Karneval gerade im Festland (Moskau) statt, sodass die zum Gulag Verurteilten die Möglichkeit bekommen, aus der "Dasein im Abseits"-Perspektive alle anderen politischen Prozesse des stalinistischen Gerichtssystems (Karneval) zu beobachten, ohne jetzt davon direkt betroffen zu werden. Die "Dasein im Abseits"-Kategorie ist ebenfalls zu der Hauptfigur Jakob aus Andrzej Wajda's *Samson* anwendbar. Der Unterschied ist nur, dass gerade die Teilnahme in diesem Karneval für Jakob die wichtigste Bedingung für sein Überleben und die Selbstverwirklichung ist. Er muss seine „Dasein im Abseits“ Position verlassen.

<sup>238</sup> Etkind, A.: *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. S. 8-9.

- 
- <sup>239</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyh*. S. 259.
- <sup>240</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyh*: Etkind erwähnt ein deutsches Buch über die Trauerarbeit *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (1967) von Alexander und Margarete Mitscherlich. Aus ihrer Position der Psychoanalytiker untersuchen die Autoren die deutsche Nachkriegsamnesie und die Ablehnung jeglicher Formen der Trauer sowie Trauerarbeit. Es handelt sich darum, dass „die erste Nachkriegsgeneration Deutschlands der historischen Amnesie und sogar der bewussten Abneigung sowie der absichtlichen Vermeidung jeglicher Trauerarbeit anfällig war“. S. 259. (Übersetzung – Bezborodova).
- <sup>241</sup> Assmann, J.: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt, 1988. Der Tod sei ein Ausgangspunkt, ein „Geburtspunkt“ der Erinnerungskultur. S. 9-19.
- <sup>242</sup> Хальбвакс, М.: *Социальные рамки памяти*, пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Новое издательство, 2007. S. 264.
- <sup>243</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyh*: Zu den klassischen Reaktionen auf das Trauma, die der Historiker Dominick LaCapra definiert, gehören eine konstruktive „Überwindung“ und eine zudringliche „Wiederholung“ des störenden Ereignisses (LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*). Etkind ergänzt dies mit einer dritten Reaktion – das „Begreifen“ bzw. die „Verinnerlichung“ des Traumas oder der Katastrophe. In der sowjetischen Gesellschaft dagegen wird dies nicht anders als durch die Bildung eines „erlösenden Narratives“ bearbeitet. Etkind schreibt: „Der erlösende Narrativ, der dem Verlust im sowjetischen Kontext die Merkmale einer (Auf-)Opferung verleiht, und die Henker in die kaltblutigen, doch rationalen und begabten Strategen umwandelt. Aus der psychologischen Perspektive ist diese opferische Interpretation eine Reaktion des Nachkommens auf die trostlose, verzweifelte Notwendigkeit, in ihrem Tod irgendeinen Sinn zu finden. Zugleich aus der moralischen Sicht rechtfertigt der erlösende Narrativ den sowjetischen Massenterror und zeigt ihn als notwendiges Ereignis. (Übersetzung – Bezborodova) S. 121.
- <sup>244</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyh*. S. 264.
- <sup>245</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebennyh*. Die Opfer und die Henker des sowjetischen Regimes gehörten zu derselben historisch-mnemonischen Gruppe. Aus diesem Grund konnten das deutsche Schuldgefühl und die jüdische Trauer zu den weiteren Generationen übermittelt werden. Doch die sowjetischen Verbrechen

---

verschwinden sukzessiv aus der kollektiven Erinnerungskultur. Um dies zu beweisen, verneint Dan Diner die Fähigkeit der nicht-ethnischen Gemeinschaften die „mnemonischen Kollektive“ zu bilden und sich gemeinsam an ihre Opfer zu erinnern. Laut ihm, dies können nur die ethnischen Gruppen. Zugleich betont Etkind, dass die ethnische Angehörigkeit auch in den sowjetischen Lagern ausschlaggebend war. Eine nach den sozialen Klassen bedingte Teilung der Gesellschaft war eine ideologische Fiktion der Bolschewiken, da es keine bestimmte und klare Definition der Klassen gab. Das hieß, dass ein gestriger mittelständischer Bauer morgen plötzlich zu einem böartigen Kulaken werden konnte; und einer von Intelligenzija konnte genauso einfach als Feind des Volkes gebrandmarkt werden, sollte die Regierung dafür gewisse Gründe haben“. (Übersetzung – Bezborodova). S. 61-62.

<sup>246</sup> Солженицын, А.И.: *Архипелаг ГУЛАГ 1918-1956*. Том I. Издательство «У-Фактория», Екатеринбург, 2006. URL: [http://www.solzhenitsyn.ru/proizvedeniya/arhipelag\\_gulag/](http://www.solzhenitsyn.ru/proizvedeniya/arhipelag_gulag/) (Stand 09.07.2017).

<sup>247</sup> Etkind, A.: *Krivoje gore: Pamjat' o nepogrebënyh*. «Die Opfer des Nationalsozialismus wussten genau, warum sie getötet werden mussten; die Opfer des Kommunismus wussten es nicht. Außerdem, viele kommunistischen Opfer hatten das Regime und seine kommunistischen Ideale aufrichtig unterstützt, deswegen sahen sie den Grund ihrer Verhaftung lediglich in einem fatalen Versehen und Missverständnis» (Übersetzung – Bezborodova) S. 258.

<sup>248</sup> *I vsë-taki ja verju ...* (1974), Timecode: 00:31:00 – 00:31:38.

<sup>249</sup> Etkind, Alexander: *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, 2013. P. 9.





