

Uniform und Katachrese. Die Armee im russischen Gegenwartsfilm und die Neuentdeckung Aleksandr Kuprins

THOMAS GROB (BASEL)

Patriotismus, die Armee und die ›imagined communities‹

Die kulturelle Diskurssituation in Russland hat sich seit dem Ende der 1990er Jahre markant verändert. Auffallend ist dabei vor allem die Rolle, die ein neuer ›Patriotismus‹ darin spielt. Dieser ist keineswegs nur ein Phänomen der Beobachtung von außen, sondern ein allgegenwärtiges Schlagwort. Putin erklärte ihn beim Amtsantritt als russischer Präsident im Jahr 2000 zu seinem politischen Programm, und der Begriff geistert seither mit zunehmender Dynamik durch die verschiedensten gesellschaftlichen Bereiche. Besonders betroffen ist auch die Erziehung: besonders heftige Auseinandersetzungen gab es in den letzten Jahren um Geschichtsbücher für die Schule,¹ und diskutiert werden dabei gelegentlich auch die patriotischen Aufgaben des Literaturunterrichts.² Doch das ›erzieherische‹

1. Beispielhaft dafür ist die heftige Polemik um das von Aleksandr Filippov herausgegebene, kremlnahe Lehrbuch *Novejšaja istorija Rossii 1945-2006 gg.* (Die neueste Geschichte Russlands. 1945-2006) und sein Geschichtsbild, das nicht nur Putin, sondern insbesondere auch Stalin als großen Staatsführer darstellt; ihm ging bereits eine umstrittene Anleitung für Geschichtslehrer voraus. Das Geschichtsbuch, das den Patriotismus zur eigenen Hauptaufgabe erklärt, ging einher mit Bestrebungen, den Schulen wieder zentral das Lehrbuchprogramm vorzuschreiben.

2. Vgl. etwa V. Ju. Troickij (2004). Der Autor, Professor und Akademiemit-

Element und seine Lesarten der Geschichtsdeutung gehen weit über die eigentliche Pädagogik hinaus: Denn es gibt keinen russischen Patriotismus ohne die dazugehörigen Geschichtsbilder und die wollen verbreitet werden.

Eine ›patriotische‹ Tendenz des öffentlichen Diskurses reflektiert sich im kulturellen Bereich weniger in der Literatur als in neueren Film- und Fernsehproduktionen. Am auffallendsten ist dabei das geradezu inflationäre Auftreten von Sujets aus der Welt der Armee. Filme über den Krieg bilden gegenwärtig wieder das vielleicht produktivste Filmgenre überhaupt, und es kommt zu einer neuen Inszenierung sowohl des Zweiten Weltkriegs wie der Kriege in Tschetschenien oder – seltener – in Afghanistan.³

Noch im Jahr 2002 zeigte sich Karen Šachnazarov, Initiator und Produzent des Films *Zvezda* (Der Stern, Reg. Nikolaj Lebedev, 2002) in einem Interview besorgt, das pyrotechnische Knowhow von Mosfilm könne mit samt seinen Spezialisten verschwinden; zu sowjetischen Zeiten sei immerhin etwa ein Drittel der Filmproduktion der Kriegsthematik gewidmet gewesen.⁴ Mittlerweile braucht man sich um die Pyrotechniker jedoch keine Sorgen mehr zu machen – der Kriegsfilm erlebte in den letzten Jahren einen gewaltigen Boom, und fast scheint es, als müsse man als Regisseur und Schauspieler mindestens einen entsprechenden Beitrag ausweisen können.⁵ Doch bleibt auch der neue Kriegsfilm – wie es der sowjetische seit dem Tauwetter immer gewesen war (vgl. Youngblood 2001: 2007) – ein vielschichtiges Phänomen. In ihm zeigen sich ganz verschiedene Diskurse der nationalen Selbstdarstellung – Šachnazarov etwa betont für seinen Film, er wende sich gegen die Amerikanisierung der Weltkriegsthematik und gegen das Vergessen des russischen Anteils. Doch überlagern sie sich

glied und Mitglied einer Akademie-Kommission für Schulbildung, fiel in der Brežnev-Zeit durch seine der offiziellen Ideologie nahestehenden literaturgeschichtlichen Darstellungen auf, die er später durch nationalpatriotische Sichtweisen ersetzte.

3. S. zuletzt *Devjataja rota* (Die 9. Kompanie, 2005). Auf den sowjetischen Afghanistan-Krieg wird im (halb-)dokumentarischen Film DMB-91 (1990) gespielt; sonst spielte er mit der kaum beachteten Ausnahme von Vladimir Mazurs *Afgan* (Der Afghane, 1991, Forts. 1994) früher kaum je eine Rolle. Eine Rückkehrer-Geschichte aus Afghanistan stellt *Musul'manin* (Reg. Vladimir Chotinenko, 1995) dar; der Krieg selbst wird hier aber noch gänzlich ausgeblendet.

4. Vgl. das Interview auf der DVD-Ausgabe des Films in der Serie »Velikaja otečestvennaja vojna« (Krupnyj plan 2006).

5. So im vierteiligen Film *V ijune 1941* (Im Juni 1941; Reg. A. Franckevič-Laje, 2008), der nach Aussage des Regisseurs dem Hauptdarsteller Sergej Bezrukov auf den Leib geschrieben wurde.

mit Dimensionen der Erinnerung und der Konstruktion von Vergangenheit. Neben den Regisseuren, die sich an der politischen Konjunktur orientieren, gibt es nicht wenige, die sich den neuen patriotischen Helden- und Feindbildern entziehen.

Mein Fokus liegt im Folgenden aber nicht auf dem eigentlichen Kriegsfilm, sondern auf der Militärthematik an sich, wie sie auch unabhängig eines eigentlichen Kriegskontextes repräsentiert sein kann. Denn die Motiven uniformierter männlicher Gemeinschaften haben im neuen Film auch jenseits der Kriegsdarstellung und der Geschichtsdarstellung Konjunktur; daran sind ambitionierte Filmproduktionen ebenso beteiligt wie unterhaltende Fernsehserien. Besonders letzteren, die eine Tendenz zum Komödienhaften aufweisen, dienen die Namen von Uniform tragenden Militäreinheiten häufig bereits als Titel. Es gibt mittlerweile kaum eine militärische oder paramilitärische Position, die noch keiner entsprechenden Produktion den Namen gegeben hätte: Den Anfang machten 2004 die *Soldaty* (Soldaten), es folgten *Kursanty* (Offiziersschüler), *Oficery* (Offiziere), *Kadety* (Die Kadetten), *Junkera* (Die »Junker«, d.h. ebenfalls eine Form von Kadetten), *Kadetstvo* (Die Kadettenschaft), *Diversanty* (Die Diversanten) und andere. Meistens handelt es sich dabei um Mehrteiler oder TV-Serien; *Soldaty* beispielsweise wird bis heute mit Erfolg fortgesetzt.

Die Welle solcher Filme und Fernsehproduktionen könnte Anlass sein, eine Militarisierung der russischen Kultur zu vermuten und damit eine militarisierte Form des Patriotismus; diese Befürchtung formulieren durchaus auch russische Intellektuelle.⁶ Tatsächlich gibt es Anzeichen in dieser Richtung, wenn man an die Rhetorik einiger Politiker, die mediale Verarbeitung des jüngsten Georgien-Konfliktes und überhaupt die Konjunktur militärischer und kriegstechnologischer Themen auf gewissen Fernsehkanälen oder an die Wiedereinführung der Militärparade zum Tag des Sieges auf dem Roten Platz in Moskau denkt. Dennoch ist die gesellschaftliche Repräsentativität dieser politischen Tendenzen fraglich. So hat die öffentliche Kritik an den Zuständen der Armee in den letzten Jahren nicht abgenommen, und auch die neueren Kriegsfilme heroisieren keineswegs pauschal die Armee; erst recht beruhen sie, wie wir noch sehen werden, keineswegs durchgehend auf der Konstruktion klarer Feindbilder. Ungeachtet gewisser martialischer Töne bei Politikern und in Medien sind wir von einer Entwicklung wie etwa derjenigen in den späteren 1930er Jah-

6. Vgl. das Interview des Leadsängers Jurij Ševčuk der Gruppe *DDT* im Radiosender *Écho Moskvy* vom 23.9.2008 (www.echo.msk.ru/programs/personalno/541962-echo/ bzw. www.echo.msk.ru/programs/personalno/541962-echo.phtml, geprüft Dez. 2008).

ren, als das öffentliche Leben bis hin zur Kinderliteratur auf militärische Themen getrimmt wurde, weit entfernt.

Wie aber kann man dann die Konjunktur dieses Themas deuten? Wenn kritische russische Stimmen anlässlich der komödienhaften Fernsehserie *Soldaten* behaupten, mit ihr werde das Image der Armee aufpoliert, dann ist das noch keine hinreichende Erklärung für ihren Erfolg. Ich möchte im Folgenden zu begründen versuchen, dass die Armee als Milieu in diesen Filmen von in eigentlichem Sinn ›militaristischen‹ Sinnbezügen weitgehend abgekoppelt sein kann, oder anders gesagt, dass die Militärthematik über den Bezug auf den ›Krieg‹ weit hinausgeht. Denn ebenso gehört sie einem Diskurs von Gemeinschaft an, und die hier interessierenden Filme bieten nicht zuletzt entsprechende fiktional-metaphorische Modelle an. Insofern modellieren sie auf ihre Weise symbolisch die *imagined community*; und diese Modellierungen entfalten ihre Bedeutung in einem Prozess, den man durchaus als neues *nation building* bezeichnen könnte. Benedict Anderson versuchte mit dieser Begrifflichkeit bekanntlich eine konstruktivistische Definition von ›Nation‹ unter den modernen Bedingungen einer anonymisierten Gesellschaft zu geben und meint auch eine Abgrenzung gegenüber früheren Gemeinschaftsformen (Anderson 1991: 6 und passim). Damit hat Anderson den historischen Prozess der Nationenbildung im Auge. Doch spielen auch in den andauernden Identitätsdiskursen moderner Gesellschaften symbolisierte Gemeinschaftsmodelle – und oft solche aus dem ästhetischen Bereich – eine wesentliche Rolle. In diesem Sinne ließe sich wohl im Plural von *imagined communities* sprechen.

Die These hier lautet, dass wir in dieser Thematik, wie sie sich vor allem im Film präsentiert, einen solchen Fall beobachten können. Russland ist seit der Auflösung der Sowjetunion mit einer völlig neuen politischen und kulturellen Geographie – und damit einer verschärften Frage der Grenze – ebenso konfrontiert wie mit dem Zerfall praktisch aller vorher gültigen kollektiven Selbst- und Leitbilder, einschließlich der Struktur des kulturellen Gedächtnisses.⁷ Dieser Prozess vermochte sich in den 1990er Jahren nur sehr bedingt zu stabilisieren.⁸ Seit den späten 1990er Jahren scheint eine neue Welle von prinzipiellem Patriotismus diese Lücke zu füllen. Dass solche Fragen in der gegenwärtigen russischen Kultur – und mu-

7. Zur Zeit der Perestrojka wurden zeitweilig sogar die Schulabschlussprüfungen in Geschichte ausgesetzt, weil man nicht mehr wusste, was man als korrekt ansehen sollte.

8. Als Boris Jelzin nach seiner Wiederwahl 1996 zum großen Wettbewerb über die Neubestimmung der »Russischen Idee« aufrief, endete dies, anstatt in einer Stärkung des nationalen Diskurses, in zahlreichen Versuchen von Politikern, dies in Propaganda für sich selbst umzumünzen.

tatis mutandis in den anderen postsowjetischen Kulturen – eine besondere Rolle spielen, kann also nicht erstaunen. In den Darstellungen westlicher Medien zeichnet sich in den letzten Jahren einerseits eine höchst kritische Bewertung des neuen russischen nationalen Bewusstseins und andererseits eine Romantisierung nichtrussischer Neo-Nationalismen auf dem vormals sowjetischen Territorium ab. Diese Darstellungen greifen zum einen auf das historische Narrativ der Befreiung unterdrückter Völker zurück und stehen andererseits in der Tradition alter Bedrohungsszenarien.

Hier kann es nicht um den mehrfachen Widerspruch des westlichen politischen Diskurses gehen, dass man zwar in der neueren europäischen Entwicklung nationale Grenzen als hinderlich erkennt, aber dabei zugleich die national(istisch)en Kräfte des ehemaligen sog. Ostblocks – sofern sie nicht der EU angehören – mit verschiedenen Mitteln (auch militärischen) fördert, während man eine analoge Entwicklung in Russland als Rückfall in düstere Zeiten versteht. An dieser Stelle soll es nur um die Analyse der russischen Situation gehen, und diese muss mit der Feststellung ansetzen, dass in diesem Umfeld nicht mit einem vordefinierten, überzeitlichen und wertenden Patriotismusbegriff gearbeitet werden kann. Dies gilt ganz besonders bezüglich der ästhetischen Reflexe eines kulturellen Patriotismus, der mit dem offiziellen – der selbst vielgestaltig und widersprüchlich ist – keineswegs immer im Einklang stehen muss. In Bezug auf die hier zur Diskussion stehenden Filme wäre vielmehr zu fragen, wie ›Patriotismus‹ narrativ verfasst ist. Denn Patriotismus, wie immer er aussieht, muss erzählt werden, und sein spezifischer Charakter zeigt sich vor allem in seiner narrativen Struktur. Im Zentrum soll dabei ein filmisches Beispiel stehen, in dem auch die Literatur eine Rolle spielt. Auffällenderweise werden die Geschichten, in welchen sich die skizzierten Tendenzen manifestieren, im Moment eher im Film als in der Literatur erzählt. Diese beiden Medien, die immer wieder voneinander das Erzählen lernten (vgl. Paech 1997), reflektieren den ›neuen Patriotismus‹ mit deutlichen Unterschieden.

Die Armee als Gesellschaftsmodell im Film der Perestrojka-Zeit

Ein Verständnis der aktuellen filmischen Entwicklungen in der Armeethematik setzt den Blick auf die Vorgeschichte der letzten zwei Jahrzehnte voraus. In der Zeit der Perestrojka wurde die Armee auf neue Weise zum Thema des russischen Films. 1989 entstand der schwarzweiß gedrehte Spielfilm »Karaul« (Die Wache) des Regisseurs Aleksandr Rogożkin, der in der weiteren Entwicklung des Themas eine der profiliertesten Figuren sein wird. Sein Film handelt von einem militärischen Sonderzug, der Gefange-

ne transportiert. Dabei steht weniger die Gewalt unter und gegenüber den Gefangenen im Mittelpunkt als vielmehr diejenige der älteren gegenüber den jungen Soldaten, d.h. das als *dedovščina*, »Herrschaft der Großväter«, bekannte Phänomen. Die Zugfahrt mündet in ein Blutbad, das ein junger Soldat in seiner eigenen Truppe anrichtet.⁹ Aleksej Chanjutins »DMB-91« (1990)¹⁰ ist ein Dokumentarfilm, ebenfalls in schwarzweiß, der wohl zum ersten Mal authentisches filmisches Material aus dem Leben in der Armee zeigte; in einem Voice-over liest die Stimme eines Soldaten Briefe an die Familie. Immer wieder hört man offensichtlich mit Bedacht ausgewählte Nachrichten über die politische Situation und insbesondere über nationale Konflikte der späten Sowjetunion mit, die die Soldaten im Radio hören. Das Filmteam soll länger in der Kaserne mit den Soldaten gelebt haben und gefilmt wird vorwiegend aus naher Perspektive eines Beteiligten. Der Film endet mit dem Hinweis auf einen Soldaten, der sich das Leben genommen hat, doch liegt der Fokus filmisch weniger auf der Entlarvung etwa von Gewalt als auf der Stumpfsinnigkeit und Leere des Armeelebens und politisch auf den sich verschärfenden Nationalitätenkonflikten auch innerhalb der Armee.

Experimenteller ging Chusejn Erkenov in *Sto dnej do prikaza* (Hundert Tage bis zum Befehl, 1990) die Thematik an. Der Film basiert auf einer gleichnamigen Erzählung Jurij Poljakovs, der erstmals die *dedovščina* thematisierte, doch wird filmisch die Gewaltstruktur der Armee in fast surrealen, langen Einstellungen in Szene gesetzt. Die leitmotivische Nacktheit der Soldaten und Bildmotiviken wie das Wasser verleihen der jeder Sinn-Funktion enthobenen militärischen Umgebung einen existentiellen Charakter, der über die Beschreibung des Armeelebens weit hinausgeht.¹¹

9. Hier zeigt sich deutlich die Radikalisierung dieser Jahre. Noch 1987 konnte mit *Komanda 33* (Reg. Nikolaj Gusarov) ein Film gedreht werden, der eine Aushebung und das folgende Zusammenwachsen einer Gruppe auf dem Weg im Zug zum Armeedienst im Fernen Osten vorführt.

10. DMB ist die Abkürzung für »Demobilisierung« und meint den Austritt aus dem Militärdienst; davon abgeleitet ist der »dembek«, der Soldat, der den aktiven Dienst beendet. Dieser Übergang ist in der russischen Armee nach sowjetischer Tradition mit verschiedenen Ritualen verbunden.

11. Leider hat der Film kaum Beachtung gefunden; *Youngblood* (2007: 281) beschränkt sich auf die Bemerkung, der Film sei wegen des doppelten Tabubruchs von Gewalt und Homoerotik im Vertrieb behindert worden.

Armee, (Selbst-)Parodie, Gemeinschaft

Diese eher düsteren, Tabu brechenden Filme sind aber nur für eine kurze Periode typisch. Vielmehr verschwindet nun die Armee-Thematik weitgehend aus dem Blickfeld des russischen Films, um erst nach einem eigentlichen Paradigmenwechsel auf nennenswerte Weise wieder zu erscheinen. Im Jahr 2000 kam ein Film Roman Kačanovs heraus, der wieder »DMB« hieß. Es handelte sich um eine Komödie, die den militärischen Alltag von einer absurden Seite zeigte. Das Leitmotiv des Films lautet: »do dembelja im ešče daleko« – zur Demobilisierung haben sie es noch weit. Doch liegt der Fokus – und das wird typisch für eine ganze Gruppe weiterer Filme – eben nicht auf der bevorstehenden Entlassung, sondern im Gegenteil auf der Rekrutierung und dem Prozess der »Eingewöhnung«. Die episodischen Handlungselemente – es wird viel getrunken, philosophiert und keineswegs nur Tabak geraucht, es gibt Gewalt und Korruption – spiegeln in karikierender Form die Verhältnisse der 1990er Jahre. Doch handelt es sich nicht einfach um eine Klamauk-Komödie – dafür ist der Film zu sehr surreal verfremdet und dabei zu präzise auf gesellschaftliche Bilder fokussiert. Aspekte wie die Gewalt in der Armee werden eher grotesk verstärkt als beschönigt; doch erhalten sie hier eine deutlich komische Färbung.

»DMB« wurde in Russland zum Kassenschlager. Ganz offensichtlich lag der Grund dafür auch darin, dass der Film die Armee für eine Spiegelung der gesellschaftlichen Gegenwart und für einen russischen Identitätsdiskurs verwendete. Nicht zufällig (und ganz offensichtlich) wird in diesem Film ein anderer zitiert, der sich dies zum Thema gemacht hatte. Mitte der 90er Jahre hatte Aleksandr Rogožkin, der Regisseur des genannten Films »Karaul« (Die Wache), mit bescheidenem (staatlichem) Budget einen Film mit dem Titel »Osobennosti nacional'noj ochoty« (Besonderheiten der nationalen Jagd) gedreht. Dieser Film gilt nicht nur als die erste einheimische Produktion der nachsowjetischen Zeit, die wieder ein breites russisches Publikum fand – der Film wurde geradezu zum Kultfilm.¹² Rogožkin wurde durch diesen Film zum vielleicht deutlichsten Repräsentanten einer Wende vom Abrechnungskino der frühen 1990er Jahre hin zu

12. Der Film lief 1995 in den Kinos; 1999 drehte Rogožkin die Fortsetzung *Osobennosti nacional'noj rybalki* (Die Besonderheiten des nationalen Fischfangs), 2000 folgten noch die *Osobennosti nacional'noj ochoty v zimnij period* (Die Besonderheiten der russischen Jagd im Winter). 1999 drehte Dmitrij Meschiev nach Rogožkins Drehbuch zudem die *Osobennosti nacional'noj politiki* (Die Besonderheiten der russischen Politik).

mehrschichtigeren Darstellungsformen. Dies schlägt sich auch in seiner Bearbeitung der Kriegsthematik nieder.¹³

Bei den »Osobennosti nacional'noj ochoty« handelt es sich um eine Burleske über das Russischsein an sich. Die Handlung besteht in einem Jagdausflug einer (ausschließlich männlichen) Gruppe von vier Russen mit einem Finnen, der vor allem im philosophischen Saufgelage besteht. Da ein General beteiligt ist, erfolgt der Jagdausflug mit voller militärischer Ausrüstung; dennoch endet jeder Versuch einer jägerischen Handlung im Fiasko, was allerdings die Teilnehmer keineswegs aus dem Konzept bringt. In vielschichtig dialogisch wie szenisch umgesetzter Form dreht sich in diesen Filmen alles um russische Stereotypen und Autostereotypen. Kačanovs »DMB« zitiert diesen Film nicht nur in seiner Machart, sondern konkret mit einer Sauf- und Jagdszene, in der einer der Soldaten das Wildschwein spielt, das den hohen Offizieren als Jagdobjekt dient. Der Film bewegt sich analog dem Vorbild auf der Schneide zwischen rücksichtsloser Offenheit und kultureller Autoparodie. Er spielt dabei ebenfalls mit einem schwer zu ortenden Wir-Gefühl, ohne dass dabei eine Heroisierung oder »Romantisierung« der Armee aufkommen könnte.

Seit der Perestrojka-Zeit – paradigmatisch etwa »DMB-91« – ist in Armeefilmen ein synekdochisches Verhältnis der Räume der Gesellschaft und Räume der Armee zu beobachten. Damals hatte diese Spiegelung eine gesellschaftsbezogene, kritische Intention: In der Armee kumulierten sich die Missstände der gesamten Gesellschaft, die Existenz in Uniform wurde zum Bild gesellschaftlicher Existenz überhaupt. In »DMB« dagegen ist die Armee ein grotesker Zerrspiegel, der zwar immer noch ein typisiertes Modell von gegenwärtiger Gesellschaftlichkeit darstellt, der diese aber demonstrativ überzeichnet, ins Absurde und Komische verschiebt und dabei gesellschaftliche Klischees, Selbstbilder und Überlebensstrategien einfängt.¹⁴ Hier ist die Armee aber auch Gegenraum: Auf seltsame Weise bietet sie nämlich Schutz vor der äußeren Realität. Dies wird explizit am Beispiel des Soldaten, der vor seinen Schuldnern aus der Halbwelt auf der Flucht ist. Die Armee ist zudem, undenkbar in den Filmen ein Jahrzehnt

13. Rogožkin dreht mit *Blokpost* (Checkpoint, 1998) den vielleicht differenziertesten Film zum Tschetschenienkonflikt überhaupt; zu seinen auffallendsten Merkmalen gehört es, wie »leise« er ist. Es folgen die ganz aus der geographischen Peripherie operierenden Filme *Kukuška* (2002) und *Peregon* (Transit, 2006). Den Beitrag dieses Regisseurs zur Militärthematik zu behandeln würde eine eigene Arbeit verlangen.

14. Dabei ist dieser Film zu unterscheiden von den teilweise gleichnamigen Nachfolgeproduktionen, die zunehmend in den Militär-Klamauk als Selbstzweck abgleiten.

zuvor, ein Ort der Entstehung einer Gruppe, und dieser Prozess ist wesentlicher Teil des Sujets. Die frisch rekrutierten Soldaten, die nur aus Not oder Zwang zur Armee kommen, werden am Anfang ausführlich und drastisch in ihrer untereinander ebenso wie mit der Institution inkompatiblen Individualität gezeichnet. Im weiteren Verlauf zeigt der Film, wie aus ihnen mit der Zeit, wenn auch jenseits aller Klischees einer autoritativen und disziplinierten Gemeinschaft, eine Gruppe mit starkem Zusammenhalt wird.

Die Thematik der Gemeinschaftsbildung gelangt somit über die kulturelle Reflexion des Russischseins in die filmischen Armeedarstellungen. Versteht man diese Gemeinschaftsbildung als ein Ziel dieser Narrative und reduziert man diese auf ihre aktantische Grundstruktur, dann zeigt sich, dass in den Perestrojka-Beispielen die Armee nicht nur *pars pro toto* der Gesellschaft, sondern auch das eigentliche Hindernis auf dem Weg zum Ziel darstellte. Die Armee selbst behindert aufgrund ihres Zwangscharakters und ihrer Gewaltstruktur die Bildung von Gemeinschaft; äußere Gegner braucht sie dafür nicht und diese sind denn auch kein Thema. Im Film »DMB« dagegen ist die Armee in Bezug auf das Ziel der Gemeinschaftsbildung im aktantischen Sinne ›Helfer‹ und ›Gegner‹ zugleich. Vorrangiges Ziel der Akteure ist – durchaus typisch für die 90er Jahre – das individuelle Überleben und dieses ist in der Welt außerhalb noch gefährdeter als in der Armee: Die Armee ist wenigstens noch eine Form von Gemeinschaft. Auf ironische Weise wird sie nicht nur zum Ort, wo sich ›nationale‹ Eigenart zeigt, sondern auch eine ausgeprägte, wenn auch gruppengebundene Individualität. Auf dieser Betonung des Individuellen beruht im Grunde die ganze Komik des Films.

Der Rückgriff auf Aleksandr Kuprin als Militärschriftsteller: »Junkera« (2007)

Wie aber steht es denn um die narrativen Grundstrukturen des Erzählens von Gemeinschaft in den gegenwärtigen Produktionen? Ich möchte dazu einen Film näher vorstellen, der vielleicht nicht zu den ästhetisch herausragenden Produktionen gehört, der mir jedoch exemplarisch erscheint in Bezug auf die gegenwärtige Behandlung von Armeethemen im Film. Im Jahr 2007 wurden erstmals die zwölf Teile des Fernsehfilms »Junkera« (Die Junker)¹⁵ gezeigt. Dieser Film ist ambitionierter als andere Fernsehproduktionen und wie so oft in der russischen Filmtradition untermauert

15. Dass russische Wort »juncker« meint hier den jungen Offiziersanwärter, den Schüler einer entsprechenden Ausbildungsinstitution. Um eine Verwechs-

er diesen Anspruch dadurch, dass es sich um eine literarische Adaptation handelt: Der Film bezieht sich auf den gleichnamigen Roman von Aleksandr Kuprin. Doch zeigen die Umstände, dass es um mehr geht als um bloße Verfilmung, nämlich um die Inszenierung einer literarischen ›Wiederentdeckung‹, die sich mehr als auf einen Text auf den Autor und sein Gesamtwerk bezieht.

Der Film »Junkera« mit seinen fast zehn Stunden Laufzeit spielt vor dem Ersten Weltkrieg. Er zeigt das Leben in der Truppe in der russischen Provinz; in der ersten Szene werden auf einem Exerzierplatz Soldaten geschunden. Held der Handlung ist zuerst der junge, künstlerisch talentierte Offizier Romašov, der ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau hat; später kommt er deswegen im Duell um. Die eigentlich zentrale Figur durch alle Teile ist aber sein Freund Bulanin, der sich in Rückblenden an seine schwierige Kindheit in einer Militärschule erinnert. Nach Romašovs Tod wird Bulanins weitere Lebensgeschichte zur Kernhandlung. Da die Aufnahme in die Militärakademie wegen eines unglücklichen Zwischenfalls scheitert, wird er Erzieher im Kadetten-Institut; dieses bietet den Rahmen für die restliche Handlung. Zum Schluss wird Bulanin, der schon länger nebenher Erzählungen veröffentlicht hatte, Schriftsteller.

Der Film hat eine auffallend verwickelte Handlung, zudem scheint einiges auf den ersten Blick ziemlich widersprüchlich. Die Armee wird einmal sehr kritisch dargestellt, dann wieder romantisiert, die politische Bildlichkeit ist einmal staatsloyal und patriotisch, dann wieder verhilft der jugendliche Held sogar einem Terroristen zur Flucht. Diese Inkonsistenzen resultieren daraus, dass verschiedene Texte Kuprins nebeneinander als Vorlage verwendet wurden. Allen voran sind das die autobiographischen Romane »Na perelome« (Im Umbruch, 1900), »Poedinok« (Das Duell, 1905) und eben »Junkera« (Die Kadetten bzw. Junker, 1932). Diese Texte entstanden zu verschiedenen Zeiten und zeigen eine unterschiedliche Ausrichtung; ihre Kombination ist deswegen keineswegs selbstverständlich und erklärungsbedürftig. Sie liegt aber gleichsam in der Luft: In der Fernsehserie »Kadetstvo« (2006), einem Fortsetzungsversuch zu den erfolgreichen »Soldaty«, entdecken die Kadetten des wiedergegründeten Suvorov-Instituts den Klassiker Kuprin als begeisternde Lektüre, nicht zuletzt, weil sie darin einen ›Vorläufer‹ finden.

Um die Komplexität der Kuprinschen Vorgaben und den Charakter seiner Verwendung in der Gegenwart deutlich zu machen, muss man einen Blick in die Biographie des Schriftstellers werfen, aus der in der Figur Bulanins Elemente in den Film eingearbeitet sind, und auf den Ort, den die

lung etwa mit der Filmproduktionen unter dem Titel »Kadetten« oder »Kadetstvo« zu vermeiden, behalte ich auf deutsch den Ausdruck bei.

Texte darin einnehmen. Der 1870 geborene Aleksandr Kuprin war fast der einzige Autor seiner Zeit, der die russische Armee noch von innen kannte. Nach der Armeereform von 1874, die eine Reservearmee geschaffen und den generellen militärischen Dienst von adligen Männern aufgehoben hatte, verschwand die Armee weitgehend aus dem Blickfeld der Literatur. Dies beendete eine lange Tradition, wie sie die Romantiker geprägt und Lev Tolstoj besonders intensiv gepflegt hatte. Kuprin stammte aus einer verarmten adligen Familie; seine Mutter gehörte einem alten tatarischen Geschlecht an. Da der Vater früh starb, kam er im Alter von zehn Jahren für sieben Jahre auf ein Militärgymnasium. Anschließend verbrachte er zwei Jahre im elitären »Aleksandrovscoe voenoe učilišće«, einer renommierten Moskauer Kadettenschule – dies war eben seine Zeit als »Junker«. Schließlich versah er Dienst in einer podolischen Kleinstadt. Der Eintritt in die Militärakademie misslang, und Kuprin verließ 1894 die Armee ohne Berufsausbildung; er versuchte sich in den verschiedensten Berufen, bis er sich schließlich als Schriftsteller etablieren konnte. Kuprin radikalisierte sich politisch angesichts der Ereignisse von 1905 und auch die Februarrevolution begrüßte er noch. Während der Oktoberrevolution aber schloss er sich der Weißen Armee an, mit der er ins Pariser Exil ging. 1937 kehrte er, bereits schwer krank, nach Russland zurück, was von den sowjetischen Medien gefeiert wurde; bereits im folgenden Jahr starb er.

Jeder der drei großen autobiographischen Texte Kuprins widmet sich einer seiner drei Lebensphasen in militärischen Einrichtungen. Der erste, »Na perelome« (Im Umbruch), handelt von der langen Gymnasiumszeit des Helden Bulanin, der im Film als Figur aus diesem Roman wie als Projektionsfigur für Kuprin selbst dient. Der autobiographische Text »Na perelome« ist eine Abrechnung mit einer auf tumbe Disziplin ausgerichteten Anstalt, in der die Pädagogen die Kinder sich selbst und damit dem Faustrecht überlassen. Der zweite Text, »Poedinok« (Das Duell), handelt vom militärischen Dienst nach der Ausbildung; er beschreibt das öde Leben der Truppe in der Kleinstadt, die Intrigen und Besäufnisse der schlecht bezahlten Offiziere, die ihre Soldaten nicht als Menschen betrachten. Diese Handlung dient als Grundlage der Geschichte Romašovs im Film, der im Duell umkommt. Es war dieser Roman, der in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde und Kuprin international den Ruf als Spezialist für Fragen der russischen Armee einbrachte. Am offensten äußerte er sich diesbezüglich in einem deutschen Zeitungsartikel, der 1906 unter dem Titel »Armee und Revolution in Russland« in Wien erschien (Kuprin 1906).¹⁶ Kuprin

16. Kuprin wird hier als »ehemaliger hoher russischer Offizier« und als Autor des »Militärromanes« *Der Zweikampf* (also: *Poedinok*) vorgestellt, der in Russland Aufsehen erregt habe und in alle europäischen Sprachen übersetzt sei.

beschreibt darin in düsteren Farben die Verhältnisse in der russischen Armee, er betont die Unbildung und »Entfremdung« der Offiziere, den Graben zur Welt der bäuerlichen Soldaten, den unmenschlichen Umgang mit ihnen. Schließlich warnt Kuprin eindringlich vor der unlenkbaren Gewalt einer möglichen Revolution und gerade vor der möglichen Rolle der Soldaten darin, sollte das Land nicht grundlegende Reformen und mehr politische Freiheit erfahren.

Der dritte Prosatext schließlich, der Roman »Junkera«, unterscheidet sich markant von diesen ersten beiden. Er entstand erst im Exil und behandelt die bisher ausgesparten zwei Jahre im Kadettenkorps. Den Zeitkontext bilden die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts unter Aleksandr III. Der Film verschiebt die Handlung ins 20. Jahrhundert und setzt entsprechend auch Nikolaj II. ins Bild. Vermutlich wollte man die sozialen Fragen in den Hintergrund treten lassen, um den Akzent auf die sich abzeichnenden Katastrophen von Krieg und Revolution atmosphärisch hervortreten zu lassen. Dies nimmt durchaus einen Gestus dieses späten Textes selbst auf, dessen Titel nicht zufällig auf den Film übertragen wird. In »Junkera« ist die Darstellung eine ganz andere als in den früheren Texten: Der Ton ist versöhnlich, ja manchmal nostalgisch und sogar schwärmerisch, und es werden die guten Seiten der Jugend, ihr Ehrgefühl, ihre Aufrichtigkeit und Liebesfähigkeit hervorgehoben.

Dank seiner Rückkehr wurde Kuprin in der Sowjetunion immer gedruckt, wenn auch nicht vollständig. Nicht zu Unrecht bemerkte aber ein Herausgeber im Jahr 1990, Kuprin sei weitgehend vergessen (Čuprinin 1991). In den letzten Jahren jedoch erfährt er einen wahren Rezeptionboom – und dies gerade mit den Armeetexten, die man vorher kaum kannte. Die Verfilmung aus dem Jahr 2007 inszeniert im für jede Folge identischen Vorspann symbolträchtig Kuprins Rückführung in die heimatliche Kultur. Es wird eine historische Aufnahme gezeigt, wie Kuprin, aus dem Exil kommend, aus dem Zug steigt, unter Einblendung des Zitats: »Junkera – das ist mein Vermächtnis für die russische Jugend«. ¹⁷

Die aktantische Struktur des patriotischen Narrativs

Wie unterscheiden sich diese Texte in ihrer Modellierung militärischer Gemeinschaft? Um dies in seiner Grobstruktur deutlich zu machen, reicht es, auf das an medienübergreifenden, narrativen Tiefenstrukturen orientierte

17. Das Zitat scheint den Erinnerungen von Lidija Arsen'eva entnommen; vgl. Krejd (Hg.) 1994.

Aktantenmodell Vladimir Propps zurückzugreifen, das aus dessen Märchenforschung stammt (Propp 1975) und später insbesondere von Algirdas Julien Greimas in eine allgemeine Theorie des Erzählens implementiert wurde;¹⁸ für unseren Zusammenhang reicht dabei der Blick auf Propp. Die Aktantentheorie geht davon aus, dass Erzählsujets immer auf bestimmten Rollenverteilungen beruhen. Propp unterscheidet im russischen Zaubermärchen sieben »Handlungskreise«: Gegenspieler, Schadenstifter, Schenker bzw. Lieferant, Helfer, Zarentochter (auch: gesuchte Gestalt) und ihr Vater, Sender, Held, falscher Held. Das Modell geht davon aus, dass die Handlung ein Ziel verfolgt (die Hochzeit), es nimmt also im Sinne Umberto Eco – für den das eine Leistung des Lesers ist – eine genrespezifische Topicwahl vor (Eco 1987: 108ff. und passim). Tatsächlich ist wohl jede Aktantenstruktur – ein Aspekt, der sowohl Propp wie den strukturalistischen Nachfolgern noch fremd war – abhängig von einer solchen Wahl; darin zeigt sich ihr Konstruktionscharakter in der Lektüre. Dass diese Wahl in modernen literarischen Texten komplexer ist als im Märchen, liegt auf der Hand.

»Aktanten« müssen als Handlungsrollen nicht in bestimmten Figuren (bei Greimas: »acteurs«) repräsentiert sein; sie können sich bündeln oder aufspalten, oder sie können auch abstrakter Natur sein. In Anlehnung an entsprechende Modelle von Greimas hat Wolfgang Müller-Funk unlängst ein Grundmodell des »nationalen« Narrativs skizziert:

Subjekt: der Freiheitskämpfer (männlich)
 Objekt: die unterdrückte Nation (weiblich), das Volk
 Sender: Geschichte
 Empfänger: die ethnische Gemeinschaft
 Gegner: andere Nationen
 Helfer: das Volk. (Müller-Funk 2002: 49)

Diesem Modell fehlt nicht nur ein Mechanismus der Vorentscheidung darüber, welchen Status ein solches Narrativ und damit diese Topicwahl im Ganzen eines Erzählkontextes hat. Auffallend ist in unserem Zusammen-

18. Es ist hier nicht der Ort, auf die verschiedenen Phasen der Greimaschen Bestimmung seit dessen *Sémantique structurale* (1966) einzugehen. Von ihm stammt jedenfalls der Begriff des *actant* bzw. Aktanten, den er aus L. Tesnières Dependenzgrammatik übernahm. Propp, der kein binäres Modell zu schaffen versucht hatte, spricht von »Handlungskreisen« (круг действий), in denen sich »Funktionen« bündelten. Da dies üblich geworden ist, spreche ich hier von Aktanten, ohne damit die strukturalistischen Vorannahmen von Greimas unbedingt zu übernehmen.

hang besonders, dass es weder für Kuprin, noch für die Verfilmung »Junkera«, noch für die allermeisten anderen neuen russischen Kriegs- und Militärfilme zutrifft – selbst dann nicht, wenn man sie unter der Annahme einer »patriotischen« Topic liest. Dies spricht dafür, dass der hier im Hintergrund stehende »Patriotismus« sich narrativ von dem zitierten deutsch geprägten nationalen Modell unterscheidet. Ich möchte das an diesem Beispiel stellvertretend zeigen.

Zwischen Entwicklung und Degeneration: Akantische Strukturen in Kuprins autobiographischen Texten

Kehren wir also noch einmal zurück zu Kuprins Romanen. Sie alle sind authentisiert durch Signale der autobiographischen Erfahrung. In »Na perelome« wie in »Junkera« geht es um die Beschreibung von militärischen Erziehungsinstitutionen, und auch in »Poedinok« ist die Armee Milieu einer persönlichen Entwicklung. Im Zentrum steht jeweils die Konstitution eines jungen, unerfahrenen Ichs, das gleichsam das Lackmuspapier bildet, an dem sich Wert und Unwert der Institution erweisen. Alle Texte sind damit letztlich Varianten von Entwicklungsromanen. Insofern liegt ihnen eine idealtypische Folie der Sujetentwicklung zugrunde, die mit einem narrativen »Ziel« – im Proppschen Sinne der Märchenhochzeit – verbunden ist: die Entwicklung nämlich des jungen Menschen zu einem souveränen und gruppenfähigen Individuum. Ein Aktantenmodell hätte einen (hier tatsächlich männlichen) jungen Helden im Zentrum, der Proppschen Hochzeit (bzw. Zarentochter) würde der abstrakte Wert der individuellen Reifung zugunsten eines gesellschaftlichen Ganzen (vgl. Propps Vater der Zarentochter) entsprechen; »Sender« wäre – und dies ist typisch für die meisten russischen Kriegsfilme – die Mutter, die assoziativ mit der *rodina* (Heimat) verbunden sein kann; es ist letztlich aber auch der Text selbst, der diese Sendung zum Thema macht.

Soweit gälte das Schema für alle drei Texte; dies bildet die Basis dafür, dass sie im Film zusammengefügt werden können. Ein entscheidender Unterschied zwischen den Texten – der übrigens auch verantwortlich ist für die Inkohärenzen im Film – liegt aber darin, dass sich in den vorrevolutionären Texten »Na perelome« und »Poedinok« das evozierte Modell eines individuellen Entwicklungsprozess eben nicht realisiert: der Versuch, das Ziel zu erlangen, scheitert, und genau dieses Scheitern macht das Sujet der Erzählung aus. Romašov aus »Poedinok« ist vor seinem tödlichen Duell völlig desillusioniert und dies gerade wegen seiner Zugehörigkeit zu dieser Armee, an die er nicht glauben kann und die auf ihre Angehörigen einen

verderblichen Einfluss hat. Sein Duelltod wird damit eher zur Konsequenz als zum Bruch seiner Laufbahn.

Den Jungen Bulanin aus »Na perelome« wiederum hat die Erziehungsinstitution negativ geformt:

»Так сортировала эта бесшабашная своеобразная мальчишеская республика своих членов, закаляя их в физическом отношении и калеча в нравственном. И много-много выпало на долю Буланина колотушек, голодных дней, невыплаканных слез и невысказанных огорчений, пока он сам не огрубел и не сделался равноправным человеком в этом буйном мире.« (Kuprin 1912: 103)

»So klassifizierte diese regellose, eigenwillige Jungenrepublik ihre Mitglieder, indem sie sie physisch stählte und moralisch verkrüppelte. Und Bulanin sollte vieles, vieles an Schlägen, hungrigen Tagen, nicht ausgeweinten Tränen und unausgesprochenem Kummer abbekommen, bevor er selbst abstumpfte und ein gleichberechtigter Mensch in dieser wilden Welt wurde.«

Der Entwicklungsroman wird damit zu einer sozialen Degenerationserzählung. Damit treten die Aktantenrollen von Schadenstifter und Helfer deutlich zutage. Erstere ist über die einzelnen Figuren hinweg vornehmlich in abstrakten Größen repräsentiert: Schuld am Scheitern in »Na perelome« sind Desinteresse, Egoismus und Unbildung der Erzieher; im Fokus stehen eher kulturell geprägte Verhaltens- und Denkweisen als Personen. Analoges gilt für die Offiziersumgebung in »Poedinok«, dies mit dem zuzählenden Merkmal, dass der erwachsene Romašov nicht zuletzt daran scheitert, dass er sich nicht aus diesem Milieu befreien kann; dies wird explizit auch an seinem Gesprächspartner Nazanskij, der nietzscheanische Reden von der Freiheit des Subjekts hält, selbst aber ein resignierter Alkoholiker ist. Aus diesem Grunde ist dies auch nicht primär ein politisches Modell.

Das Potenzial für Helferfiguren haben demgegenüber Vorgesetzte, die sich nicht stur an die Regeln halten. Blinde Autorität ist bei Kuprin durchgehend negativ gewertet, und dies wird auch in der Verfilmung so übernommen. Bei Kuprin beruht die idealisierte Seite der Armee auf dem Primat der menschlichen Vernunft über die strikten Regeln. Genau dies lassen die Vorgesetzten der beiden frühen Texte aber vermissen.

Was aber ändert sich im Bild der Gemeinschaft in »Junkera« und damit in der Perspektive des Exils? Vieles spricht dafür, dass die Sozialisierung in diesem Text gelingt, auch wenn der Roman mit Ende der Ausbildung abbricht und insofern offen endet; dies lässt natürlich auch offen, »Poedinok« mit seinem katastrophalen Ende als Fortsetzung zu verstehen. Doch

ist Kuprins Kadettenkorps überhaupt kein synekdochisches Wirklichkeitsmodell mehr, wie das die Armee in den früheren Romanen zweifellos war: Es ist vielmehr explizit eine Ausnahmeanstalt, eine Insel sogar innerhalb der Armee. Dies ermöglicht, dass die Institution nicht mehr Widersacher, sondern, obwohl nicht perfekt, tatsächlich eine Helferinstanz repräsentiert. Dazu braucht sie nicht idealisiert zu werden, denn verantwortlich dafür sind wiederum nicht primär die Pädagogen und Vorgesetzten, die mit allen Schrullen und problematischen Seiten gezeigt werden. Die tragende Rolle spielt nun die Gemeinschaft der Junker selbst, die im diametralen Gegensatz zur Faustrecht-Gemeinschaft von »Na perelome« auch in Konflikten von ihrem Ehrenkodex, von gegenseitigem Respekt und von solidarischem Verhalten geprägt ist. Die älteren Studenten geben den jüngeren beim Abschied ihre Moral weiter: man müsse die Disziplin hochhalten, dürfe die Jüngeren nicht quälen und niemals vergessen, dass das Alexander-Institut das beste in Russland sei (Kurin 2006: 376, vgl. 196).

Allerdings gelingt das positive Bild dieser Gemeinschaft nur dank einem weiteren »Helfer« auf Textebene. Der Dichter Vladislav Chodasevič meinte in einer Rezension, der episodisch strukturierte Roman werde nur durch seinen »Ton« zusammengehalten.¹⁹ Dieser Ton kommt aus der jugendlichen Naivität des träumerischen Helden Aleksandrov, der mit Begeisterung Dumas, Schiller und Walter Scott liest und die legendären romantischen Husarenfiguren bewundert. Diese Naivität, die sich – wenn auch nicht ohne Selbstreflexivität – auf den Text selbst überträgt, prägt Aleksandrovs Wahrnehmung seiner Welt. In diesem Blick verliert das Politische seine Kontur: In der Phantasie stellt sich Aleksandrov den russischen Soldaten, über den er auch nach seiner Ausbildung nichts weiß, vor wie im Märchen (ebd.: 377ff.), und der Zar sorgt sich ohne Unterbruch um seine Untertanen (ebd.: 361). Die Realität dieses Textes deklariert sich im Unterschied zu den früheren auf selbstreflexive Weise als Phantasie – oder als Utopie. Da der Film diese Autoreflexivität weniger deutlich macht als das von einem jugendlichen Duktus geprägte Buch, ist da auch eine gewisse Verbrämung erkennbar, die eine Nähe zum Kitsch nicht immer zu vermeiden vermag.

Kuprin hat mit diesem Blick aus der Emigration die Schreibweise einschließlich der aktantischen Struktur, nur bedingt aber die politische Position gewechselt. Doch verschiebt sich der Fokus von der scheiternden

19. »Единство фабулы он мастерски подменяет единством тона, единством того добродушного лиризма, от которого мягким, ровным и ласковым светом вдруг озаряется нам стародавняя, несколько бестолковая, но веселая Москва.« (zit.n.: <http://militera.lib.ru/prose/russian/kuprin2/32.html>, unpaginirt, besucht im Dez. 2008).

Sozialisierung in den frühen Texten hin zu ihrer prinzipiellen Möglichkeit – hätte sich, so wird suggeriert, ein Milieu durchgesetzt, wie es in »Junkera« beschrieben wird. Damit legt sich eine nostalgische Note über diese Reminiszenzen, die einen individuellen wie einen gesellschaftlichen Aspekt hat; sie gilt nicht dem politischen System, aber doch dem Institut, in welchem sich das alte Russland in seinen besten Seiten verkörpert. Kuprins legendäres Alexanderinstitut nahm übrigens ein tragisches Ende: die letzten Kadetten versuchten in der Oktoberrevolution, den Kremel zu verteidigen, was in einer Katastrophe endete. Kuprin setzt dem Institut ein Denkmal – nicht dem militärischen Geist, sondern einem Gemeinschaftsmodell, in dem »Disziplin« sehr eigenwillige Formen annehmen kann, wo sich individuelle Entwicklung mit Gruppenbildung verbindet. Das aber impliziert eine Utopie staatlicher Organisation. Dieses utopische Element muss Kuprin gemeint haben, wenn er in dem Roman sein Testament für die Jugend sah.

Politische Entgrenzung und das Fehlen des äußeren Gegners

Ein weiteres Element ist mit Blick auf die gegenwärtige Rezeption bemerkenswert. In der rückblickenden Exilperspektive des späten Kuprin entgrenzt sich politisch der nationale Binnenraum. Dafür steht etwa die Szene, in welcher der politisch noch naive Aleksandrov einen gegen die Armee demonstrierenden Studenten bemitleidet und sich innerlich das Versprechen gibt, auch ihn gegen eventuelle Feinde zu schützen (346). Erst recht verschwinden in der Verfilmung alle politischen Differenzen. Dort wird eine Szene hinzugefügt, in der der angehende Schriftsteller Bulanin von einer Zeitungsredaktion dazu gedrängt wird, die Gewalttaten der Armee gegenüber Zivilisten zum Thema seiner Erzählungen zu machen. Bulanins Antwort ist, alles, auch die Armee, müsse »mit Liebe behandelt« werden. Im Hintergrund hört schweigend ein Schriftsteller zu, der offensichtlich Maksim Gor'kij darstellt – das politisierte Gegenmodell zu Bulanins Haltung. Paradoxiertweise zitiert der Redakteur in seiner politischen Kritik weitgehend den erwähnten deutschen Zeitungsartikel Kuprins aus dem Jahr 1906, während Bulanin, der ja Kuprin darstellen soll, dem die politische Spitze nimmt.

Die Verfilmung belässt zwar gewisse Differenzen zwischen den verschiedenen Vorlagen, sie bettet sie dann jedoch ein in das Bild einer Gemeinschaft, die über den Differenzen steht. Damit kann sie an eine analoge Tendenz des Exiltextes anknüpfen, was interessanterweise den Blick aus dem Exil strukturell zur Basis einer zeitgenössischen, »patriotischen«

Lektüre macht. Zum Agenten dieser Synthetisierung wird auch der Einbezug des Autors selbst – deswegen wird Kuprin im Vorspann inszeniert, deswegen werden im Film Elemente aus Kuprins Biographie in die Handlung aufgenommen. Und dennoch ist das Armeebild im Film »Junkera« keineswegs eindimensional. Wie in anderen der genannten Filme geht hier das Individuum nicht einfach in der Institution auf, noch diese in der Gesellschaft – und schon gar nicht ist die Armee einfach Schule der Nation. Viele dieser Armeebilder sind zudem so offen fikionalisiert, dass der Eindruck einer realistischen Beschreibung kaum aufkommen kann.

Zumindest für den Fall der Kuprin-Verfilmung lässt sich die Differenz zu Müller-Funks Grundmodell eines narrativen Nationalismus damit präzisieren. Die wichtigste Differenz besteht wohl darin, dass in keinem unserer Fälle die »Widersacher« eine andere Nation sind, sondern durchweg Teil des Eigenen – gerade deshalb bietet der neue Kriegsfilm auch eine wichtige Plattform für die Diskussion stalinistischer Repressionen. Der »Sender« ist fast immer eine Form der Mutter (und nicht die Geschichte),²⁰ der Empfänger eine dezidiert plurale ethnische Gemeinschaft. Die »Helfer« wiederum stehen meist im Konflikt mit der Konvention.

Die Nation als katachretische Gemeinschaft

Versteht man darunter in »maximale[r] Begriffsextension« die »sich auf einem Widerspruch begründende strukturelle Bildung« (Smirnov 1989: 299), so könnte man in unseren Beispielen von Bildern der Armee fast durchgehend von einer katachretischen Gemeinschaft sprechen. Eine idealtypische »Gemeinschaft« bildet die Armee hier, vereinfacht gesagt, im Modus des »trotz allem«, im Zeichen ihrer inneren Unvereinbarkeit. Es ist offensichtlich, dass gerade in diesem Strukturmerkmal – das für

20. Die Konsequenz, mit der in neueren (und schon älteren sowjetischen) Kriegsfilmen die Mutter im Hintergrund steht – sehr oft ist gar kein Vater vorhanden –, ist verblüffend; übrigens betreibt auch Kuprins Roman *Junkera* einen eigentlichen Mutterkult. Es wäre aber ein eigenes Thema, den Figuren des Mütterlichen in der Tradition und Gegenwart des Kriegs- und Armeefilms nachzugehen, die natürlich im Verständnis der Heimat als »Mutterland« (rodina-mat') ansetzen. Dieser Kult reicht weit über die offizielle Instrumentalisierung im Bild des »Großen Vater(!)ländischen Kriegs« hinaus, ja läuft ihm in vielem entgegen. Eine frühe Ausprägung findet dies etwa in Grigorij Čuchrajs *Ballada o soldate* (Die Ballade vom Soldaten, 1959). Hier wird die Mutterrolle nicht zuletzt dazu eingesetzt, die Kriegsthematik auf die Ebene des individuellen Erlebens herunter zu brechen und der offiziellen Pathetisierung und Heroisierung zu entziehen.

die russische intellektuelle Kultur seit dem frühen 19. Jahrhundert immer wieder von entscheidender Wichtigkeit ist – sich gewissermaßen der Grad von (Nicht-)Offizialität literarischer oder filmischer Texte ablesen lässt. Je stärker es wirksam wird, desto mehr unterläuft es das »klassische« (west-europäische) Prinzip von nationalen Einigungs- und Einheitsprinzipien, wie es sich im zitierten narrativen Modell von Müller-Funk ausdrückt.

Zugespitzt wird dieses Prinzip formuliert etwa vom bereits zitierten, sich als Oppositioneller verstehenden Musiker Jurij Ševčuk in einem Text unter dem Titel »Rodina« (Heimat):

»Родина!
Еду я на Родину...
Пусть кричат – уродина.
А она нам нравится,
Хоть и не красавица.
К сволочи доверчива, ну а к нам [...]«²¹

»*Rodina!* Ich fahre nach der *rodina*.../Sollen Sie rufen: *urodina*./Uns aber gefällt sie./Sie mag keine Schönheit sein/Zu allem Pack vertrauensselig, zu uns aber [...]«

Dieser Gestus findet sich explizit, wenn auch gleichsam ins Affirmative gewendet, auch in der Verfilmung »Junkera«. Dem für alle Teile identischen Vorspann ist eine nicht ganz kitschfreie Romanze unterlegt, deren Refrain in der Zeile endet:

[Россия светла да темны времена.]

»Hell ist Russland, dunkel sind die Zeiten.«

In den hier besprochenen Filmen ist es das katachretische Element, dass die durchgehende Motivik der Rekrutierung prägt, bis hin zum ästhetisch deutlich »amerikanisierten« Kampffilm »Devjataja rota«, in der diese bereits topische Eingangsszene zu einem kleinen Aufstand führt. Ein solcher wird auch vorgeführt in der längeren Szene in »Junkera«, in der sich jugendliches Ungestüm im wilden Treiben einer ganzen Einheit nackter junger Männer im Regen Bahn bricht. Einem katachretischen Verfahren folgt schon die durchgehende und beinahe bodenlose (Selbst-)

21. Der vollständige Text ist verschiedentlich im Internet verfügbar, s. z.B. www.russkiy-rok.ru/lib/shevchuk.html (Dez. 2008). Das Wortspiel *rodina* (Heimat)/*urodina* (abgeleitet von »Missgestalt«) ist nicht übersetzbar.

Ironie in Rogožkins »Besonderheiten der russischen Jagd«, die über die Karikatur russischer Charakteristika bzw. Autostereotypen einen »nationalen« Diskurs erst möglich macht. Dies geht über in Komödien im Stile von »DMB«, gilt aber nicht weniger für die dramatische Version von »Kursanty« (2004).²² Dieser Zehnteiler handelt von Offiziersanwärtern vor ihrem Einsatz im Zweiten Weltkrieg, und im Laufe der sich zuspitzenden Handlung werden unbeschönigt stalinistische Verhältnisse mit Denunziation, Macht- und Gewaltausübung durch Tschekisten beschrieben. Es bildet eine Art Pointe dieses Narrativs über die Vorbereitung junger Leute auf den Krieg, dass entgegen der ersten Erwartung gar nicht der äußere »Feind«, sondern die innere politische Struktur zum großen Gegner der Figuren wird;²³ die Tragik des Kriegs selbst wird zum Schluss nur noch über die Aufzählung der weiteren Schicksale erwähnt. Doch steht gerade hier die Motivik der Gemeinschaftsbildung im Zentrum: Es entsteht eine Gemeinschaft der Jungen, in einem Prozess des Erwachsenwerdens allerdings, der mit einer Desillusionierung über die politische Macht und Autorität einhergeht. Auch da wäre zu prüfen, inwiefern hier vielleicht nicht ein altes, mit katachretischen nationalen Gemeinschaftsbildern verbundenes Selbstmythologem der russischen Intelligenz am Werk ist, das wohl bis auf den Dekabrismus zurückgeht (und damit romantische Wurzeln hat): Dass wahre Gemeinschaft nur in Abgrenzung, ja im Widerstand gegen das »offizielle« gesellschaftliche Ganze entstehen kann. Wie oft in diesen Filmen befinden sich auch hier die am positivsten gezeichneten Vorgesetzten im Konflikt mit der Institution.

Die Gemeinschaftsbildung und der Heldendiskurs noch in »Devjata-ja rota« geschehen ohne Rücknahme der Sinn- und Perspektivlosigkeit dieses Krieges und ohne Übertragung des vorgeführten Gemeinschaftsbildes auf die Armee als Ganzes. Dieses katachretische Element erklärt

22. Der Film entstand unter der Regie Andrej Kavuns nach Erinnerungen von Petr Todorovskij und wurde produziert von dessen Sohn Valerij, dem »aufstrebenden Regiestar der 90er Jahre« (Ch. Engel [Hg.] 1999: 304). Petr Todorovskij hatte selbst Erfahrung mit dem Genre, zunächst als Schauspieler (*Byl mesjac maj*, 1971), dann aber auch als Regisseur (*Vernost*, 1965; *Voenna-polevoj roman*, 1983; *Ankor, ešče Ankor*, 1992; *V sozvezdii byka*, 2003).

23. Auch in einigen narrativ wenig anspruchsvollen Produktionen (s. den Jugendfilm *Fejerverk* von Sergej Tarasov, 2003, oder Aleksandr Cacuëvs *Eger*, 2004) wird der »Feind« (para-)militärischer Einsätze ersetzt durch das innere Verbrechen; auch der Mehrteiler *Likvidacija* (Liquidation; Reg. Sergej Ursuljak, 2007) behandelt die von Verbrecherbanden geprägte Zeit nach dem Krieg in Odessa. In der Fernsehserie *Soldaty* gibt es eine Folge, in der nur durch Zufall verhindert wird, dass einer Kompanie ihre ganze Technik gestohlen wird.

auch die sonderbare Mode von Kriegsfilmern über Sonderkommandos von nicht eingliederbaren Jugendlichen (»Svolóči«/Das Pack, Reg. Aleksandr Atanesjan, 2005) oder Strafbataillonen (»Štrafbat«/Strafbataillon, Reg. Nikolaj Dostak, 2004). In gesteigertem Maß und auf ganz andere Weise sind solche geradezu paradox gefärbten Beziehungen im Tschetschenien-Film »Aleksandra« (2007) des in einer Offiziersfamilie aufgewachsenen Aleksandr Sokurov zu beobachten.

Patriotismus, Individualität, Inklusivität: Drei Thesen

Auf der Basis des in die Verfilmung übernommenen Modells von Individualitäts- und Gemeinschaftsbildung aus den Militärtexten Kuprins und mit Blick auf andere Filmproduktionen möchte ich drei Thesen formulieren und diesen eine kleine Nachbemerkung zur Frage von Literatur und Film beifügen. Alle diese Aspekte wären natürlich an weiterem Material zu exemplifizieren.

A. GESCHICHTSBEZUG, PATRIOTISMUS, OFFIZIALITÄT

Insbesondere Historiker haben in letzter Zeit öfter darüber geschrieben, dass in Russland zunehmend »Geschichtspolitik« betrieben wird und wie sich die offizielle Verwendung historischer Symbolik verändert (vgl. Lindner 2006). Die diesbezügliche Grundtendenz der letzten Jahre ist unschwer zu erkennen: Der offizielle Patriotismus der Putin-Zeit geht einher mit einem Paradigmenwechsel, in dem die besonders in den frühen 1990er Jahren dominierende Ablehnung der sowjetischen Vergangenheit und die Privilegierung der zaristischen Zeit einem Modell weicht, das eine Synthetisierung beider Traditionen anstrebt.²⁴ Dies ausschließlich auf politische Einflussnahme »von oben« zurückzuführen, würde sicher zu kurz greifen, auch wenn diese Entwicklung nicht nur die offizielle Rhetorik, sondern auch die staatliche Symbolik prägt – die Rückkehr zur Melodie der alten Nationalhymne oder zum Roten Stern in der Armee sind dafür symp-

24. S. dazu de Keghel (2003). In ihrer Monographie zum Wandel in der Konstruktion einschlägiger Phasen der russischen Vergangenheit (Dies. 2006) stellt die Autorin anhand der Darstellung Stolypins einen Wendepunkt zum »Patriotismus« schon nach 1993 fest (591); nach 1995 erkennt sie eine »vorsichtige Rückholung der sowjetischen Vergangenheit«, die insbesondere am Beispiel des Zweiten Weltkriegs vorgenommen werde (599). Sie schließt mit dem Hinweis auf die besondere Rolle der »visuellen und elektronischen Medien« (603).

tomatisch. Dass analoge Tendenzen in breiteren kulturellen Feldern zu beobachten sind, darf jedoch nicht eindimensional gesehen werden: Gerade anhand der Filmproduktion, die an diesen Prozessen zentral beteiligt ist, entstehen dabei innerhalb wie außerhalb der Armeethematik auch neue Perspektiven auf die sowjetische Vergangenheit.²⁵

Die russische Filmindustrie »landed back on its feet after 2000« (Beumers 2007: 5).²⁶ Der Film, der im letzten Jahrzehnt zunehmend wieder von verschiedenen staatlichen und staatsnahen Stellen gefördert wird, sieht sich wieder einem gewissen Druck durch die offiziellen patriotischen Tendenzen ausgesetzt. Doch lassen sich viele Filme zur Armeethematik, wie schon in sowjetischen Zeiten, keineswegs auf Offizialität festlegen. Dies gilt auch für die Kuprin-Verfilmung, die sich dabei auf die Exilperspektive des Autors selbst berufen kann: Sie liegt einerseits grundsätzlich auf der Linie eines Vergangenheitsverständnisses, das die Differenz von vor- und nachrevolutionärem Russland zugunsten eines nationalen Wir-Gefühls aufhebt, indem sie die kritische mit der nostalgischen, die vorrevolutionäre Perspektive mit derjenigen des Exils zusammenführt. Genauso wird Kuprin übrigens in der genannten Fernsehserie »Kadetstvo« eingeführt: Seine Entdeckung geschieht im Kontext einer Wiederentdeckung der Vergangenheit in Person eines ehemaligen Kadetten, der vom Zweiten Weltkrieg und den damaligen Schwierigkeiten erzählt. In seinen Erzählungen für zwei junge Zuhörer wird Politisches nicht erwähnt, nicht, wenn es um die spätere Karriere seiner Mitkadetten geht. Ebenso wenig ist die Rede von Feinden: Der Krieg erscheint wie eine Naturkatastrophe, die einigend

25. Zu nennen wäre hier etwa Dmitriij Meschievs außergewöhnlicher und hervorragend gespielter Film *Svoi* (Die Eigenen, 2004), der 1941 im von Nazi-deutschland besetzten westsowjetischen Raum spielt. Die zur Kooperation gezwungene überlebende Bevölkerung wird durch drei versteckte Flüchtlinge in ein kompliziertes Geflecht von Abhängigkeiten und Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem gezwungen. Gelegentlich wird aber auch eine eigentlich Rückkehr sowjetisch-imperialen Denkens sichtbar, so in der filmisch anspruchsvollen, ganz auf Action ausgerichteten, nicht sehr aufwendigen Fernsehproduktion *Oficery. Poslednie soldaty imperii* (Offiziere. Die letzten Soldaten des Imperiums, 2006), wo die Protagonisten im Namen des patriotisch verbrämten KGB im In- und Ausland gegen das Verbrechen aktiv sind.

26. Vgl. ebd. zu den enormen Zuwachsraten in den folgenden Jahren. Zur gewaltigen Krise der Filmproduktion nach 1991 vgl. die Zahlen bei derselben Autorin (1999: 2ff.) oder den atmosphärischen Bericht von Anna Lawton (2004: 12-38).

wirkt. Ein Modell der Militarisierung aber, wie es in der offiziellen Politik zu beobachten ist, impliziert dies nicht einmal hier.²⁷

Überhaupt entstehen auch in der veränderten Situation, in welcher der Kriegs- und Armeefilm weniger mit der Auseinandersetzung mit der Lage des Staates befasst ist als mit Prozessen der Identitätsbildung, nach wie vor erstaunlich viele Filme, deren Sujet beispielsweise auf keiner Freund-Feind-Opposition beruht –²⁸ und dies, obwohl auch das Nazi-Feindbild durchaus eine gewisse Mode erfährt. Auch schließt die neue Situation per se keineswegs einen kritischen Vergangenheitsbezug aus. Im Gegenteil eröffnet sie einen Raum für neue Perspektiven auch historischer Art, sei es bezüglich traumatisierter Kriegsteilnehmer (»Živoj«/Der Lebende, Reg. Aleksandr Veledinskij, 2006; »Maj«/Der Mai, Reg. Marat Rafikov/ Il'ja Rubištejn 2007), der Spezifik jüdischer (Kriegs-)Biographie (»Ar'e«, Reg. Roman Kačanov, 2004) oder eben der Überlagerung des eigentlichen Kriegskonfliktes durch die innere Gewalt des Stalinismus (Fernsehfilm »Kursanty«, Reg. Andrej Kavun, 2004).²⁹

27. Selbstverständlich existieren auch die platteren, den offiziellen Sichtweisen nächstehenden Narrative. Der auf solche Filme spezialisierte Viktor Buturlin etwa zeigt im Mehrteiler *Al'ka* (2006), wie eine Ballettuse zur patriotischen Kämpferin im Zweiten Weltkrieg wird, und er meint damit gerade nicht die »katachretische« Konstellation, sondern nutzt die Kontrastbildung, um das heldenhafte Verhalten zugunsten eines ungebrochenen Ganzen hervortreten zu lassen. Auf noch eindimensionalerem Niveau bedient die patriotische Kampffilmthematik Andrej Maljukovs (*Ja ruskij soldat*/Ich bin ein russischer Soldat, 1995; *Specnaz/SEK*, 2002, *Grozovye vorota*/Sturmtor, 2006; *My iz buduščego*/Wir aus der Zukunft, 2008), dies meist im Auftrag des Fernsehens.

28. Vgl. etwa das Kriegsgefangenen-Thema in Petr Todorovskijs Film *V sozvezdii byka* (Im Zeichen des Stiers, 2003), der 1942 in einem Dorf bei Stalingrad spielt. In neueren Filmen scheinen Themen wie dasjenige des reuevollen Nazi-offiziers, der seine Verminungen mit den Russen zusammen rückgängig machen will (*Vremja sobirat' kamni*/Zeit, die Steine zu sammeln, Reg. A. Karelin, 2005), oft reizvoller als klare Feindbilder. Die Annahme, es gebe keinen Krieg ohne Feind, bringt Denise Youngblood (2005, hier S. 232) manchmal zu m.E. ungegerechtfertigt eindimensionalen Lektüren. Wenn sie etwa in *Devjataja rota* analog zu Aleksandr Nevzorovs *Čistilišče* (Fegfeuer, 1997) – einem gewalttriefenden und -rechtfertigenden Film, der von Boris Berezovskij produziert wurde – nur »racism and xenophobia« entdeckt (234), geht das an diesem Film vorbei. Offener gegenüber komplexeren Darstellungsweisen ist die Autorin erstaunlicherweise im Falle von Balabanovs umstrittenem Tschetschenien-Film *Vojna* (Krieg, 213ff.).

29. Ein weiteres Beispiel dafür wäre Aleksandr Rogožkins bereits erwähnter

B. INDIVIDUALITÄT/SOZIALITÄT

Besonders deutlich stellt sich in den angesprochenen Beispielen die Frage der Beziehung von Gruppe und Einzelem. Der ›offizielle‹ Patriotismus suggeriert nicht nur den Kontext einer Bedrohung durch einen Feind, sondern auch die ungebrochene Partizipation des Einzelnen am großen und mächtigen Ganzen. Film und Literatur hingegen tendieren schon durch die Art ihrer Sujetbildung zur Betonung des individuellen Schicksals und des Konflikts, auch des Konflikts zwischen Einzelem und Gemeinschaft. Es wäre jedoch für jeden Einzelfall zu prüfen, wie weit das Konfliktpotential innere Sprengkraft besitzt, wie sehr es an die Grundlagen einer als ›normal‹ eingeführten Gemeinschaft rührt, in welchem Maß und auf welche Weise es schließlich wieder in den Rahmen einer ›harmonischen‹ und sinnbeladenen Gemeinschaft integriert wird und wie sehr die Gemeinschaft am Ende eines Sujets noch der Ausgangslage entspricht.

Über den Konflikt zwischen Einzelnen (insbesondere Vorgesetzten) und der Institution in den neueren Armeefilmen wurde anhand der These einer katachretischen nationalen Gemeinschaft schon einiges gesagt. Kuprins Text beginnt mit dem Konflikt Aleksandrovs, der wegen einer Ungerechtigkeit das Institut verlassen will; die Institution kann ihn übrigens nicht beilegen, sondern benötigt dazu die Hilfe der Mutter. Der Film übernimmt diese Episode, und in den genannten Filmen finden sich immer wieder ähnliche Konflikte, auch wenn sie verschieden eingesetzt werden: Ein gewisser Widerstand gegen die Vorgesetzten stellt dabei meist ein positives charakterliches Zeichen gerade von Offizieren dar. Beruht das Sujet von Rogožkins »Blokpost« auf einer Untersuchung wegen eines Kriegsverbrechens (das allerdings ein Unfall war), inszeniert beispielsweise Aleksej Balabanov in »Vojna« (Krieg, 2002) einen Fall von beinahe heldenhafter Selbstjustiz, der zu einer Anklage wegen eines Kriegsverbrechens führt.

In auffallend vielen Filmproduktionen von »DMB« über die Fernsehserien bis hin zu »Devjataja rota« wird – insbesondere in den erwähnten obligaten Rekrutierungsszenen – vorgeführt, wie unterschiedlich die Figuren

Film *Peregon* (Transit, 2006). In scheinbar harmloserer Variante als in früheren Filmen des Regisseurs (s. bes. die unüberbietbar direkte Darstellung in *Čekist/ Der Tschekist*, 1992) werden hier die Portraits eines geradezu faschistoiden Kommandanten eines Fliegerstützpunktes auf Kamtschatka und ein so freundlicher wie harter Untersuchungsbeamter des NKWD nach dessen Ermordung gezeichnet; auch ehemalige Lagerhäftlinge spielen zentrale Rollen. Die beinahe komödiantischen Elemente ergänzen sich hier mit den eher angedeuteten dramatischen Dimensionen.

sind, die in die Armee kommen. Dabei kann es um reine Außenseitergruppen gehen – neben »Devjataja rota« betrifft dies etwa die genannten Filme »Štrafbat« oder »Svoloči« –, und manchmal werden ganze gesellschaftliche Panoramen gezeichnet. In neueren (Fernseh-)Produktionen geschieht dies mit besonderem Augenmerk auf die neuen Eliten: einmal ist es der verzogene Sohn eines Neureichen (»Soldaty«), dann der Sohn eines hohen Politikers (»Kadetstvo«), der von seinem verzweiferten Vater in die Armee geschickt wird. Während die Perestrojka-Filme die Gruppenbildung in der Armee noch scheitern ließen – in »Karaul« erschießt der Protagonist seine eigene Truppe, in »Sto dnej do prikaza« stirbt ein Entlassener einen einsamen Tod, »DMB-91« endet mit der Erinnerung an einen Soldaten, der sich das Leben nahm –, wird nun der Prozess zur Gruppenfähigkeit zum eigentlichen Fluchtpunkt des Sujets und damit das Militär zur Chiffre dafür, die auseinanderbrechende russische Gesellschaft zusammenfinden zu lassen. Doch bleibt dieser Prozess mehr Metapher als reales Vorbild, und es sind durchgehend nicht Mechanismen von Anpassung und Gleichschaltung, die zum Erfolg der Gemeinschaftsbildung führen. Auf weniger groteske Weise wirkt die »Vorlage« von »DMB«, wo die Vereinigung des Unvereinbaren zum Thema wird, bis in die Fernsehproduktionen nach. Die Kuprin-Verfilmung »Junkera«, die dieses Element ebenfalls hervorhebt, kann hier auf die Textvorlagen bauen; schon bei Kuprin geht es bei aller Differenz zwischen den Texten nie um Disziplin als solche, sondern stets um eine Umlenkung der jugendlichen Energie in einen sozialen Raum ohne Verlust der Individualität.

C. INKLUSION/EXKLUSION

Modelle von Gemeinschaften und insbesondere von Patriotismen müssen sich weitgehend über Operationen der Inklusion und der Exklusion definieren. An der Kuprin-Verfilmung zeigt sich exemplarisch, wie sehr die gegenwärtigen Militärsujets bis an die Grenzen des Möglichen inkludierend sind:³⁰ politische, historische, soziale Differenzen werden aufgehoben zu-

30. Dies gilt nicht für einige Kriegsfilme im engeren Sinne der *boeviki*, also der Kampffilme, seien es die Tschetschenien-Filme mit national-konservativer oder »imperialer« Ausrichtung, die mit mehr oder weniger subtil gezeichneten klaren Rollenverteilungen arbeiten, oder einige der neuen Filme zum Zweiten Weltkrieg, die etwa das Thema der Spione wiederbeleben (vgl. Serientitel wie *Diversanty* und deren Fortsetzung, aber auch den eingangs erwähnten Film *Zvezda/Der Stern*, Reg. Nikolaj Lebedev, 2002) oder den erwähnten Film mit Sergej Bezrukov (*V ijune 1941*, 2008).

gunsten eines möglichst homogenen historisch-politischen Binnenraums, und die Gruppen konstituieren sich kaum über einen äußeren Feind.

Dieser inkludierende Gestus zeigt sich auch in der durchgehenden Thematisierung der ethnisch-religiösen Vielfalt der russischen Armee.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, diese Thematik hier auszuführen. Verwiesen sei immerhin darauf, mit welcher Konsequenz in den Produktionen von »DMB-91« (wo dies ein stark problematisiertes Thema darstellt) bis zur Unterhaltungsserie »Soldaty« oder Filmen wie »Devjataja rota« die Multiethnizität der russischen Armee (und damit natürlich von »Heimat«) inszeniert wird. Diese Motiviken erschöpfen sich keineswegs in einer Norm der *correctness*.

Die Kuprin-Verfilmung kann hier die entsprechenden Angebote der Vorlagen aufgreifen. Schon in Kuprins Armee-Texten gibt es sehr auffallende nichtrussische Figuren, etwa kaukasische Offiziere oder tatarische Burschen. In der Erzählung »Doznanie« (Die Untersuchung) beispielsweise wird ein absurdes Verfahren gegen einen Soldaten vorgeführt, der überhaupt kein Russisch kann; dies nimmt der Film »Junkera« schon ganz zu Anfang auf. Verglichen mit Kuprins Texten ist der Film dennoch in der Darstellung dieser Konflikte eher beschönigend. Zwar werden – wie im Falle der *dedovščina*, der Unterdrückung der Rekruten durch die älteren Soldaten, auch in den humoristischen Fernsehproduktionen – die Probleme angesprochen, doch bleiben sie episodisch, und sie werden vom übergeordneten Sujet überlagert, ohne eine größere Sprengkraft zu besitzen.

Schlussbemerkung: Diskursive und mediale Differenzen zwischen Film und Literatur

Der russische Film der 1990er Jahre beschäftigte sich weitgehend mit gesellschaftlichen Zerfallserscheinungen auf allen Ebenen, von der Zweierbeziehung und der Familie bis hin zum Staat. Formal wie thematisch musste er sich von alten Formensprachen und Tabus befreien, und er adaptierte dabei zunehmend Muster des Hollywood-Kinos. Vorübergehend verlor er nicht nur die staatliche Förderung, sondern auch sein einheimisches Publikum, das an billigen ausländischen Produktionen, die die Kinos füllten, mehr Interesse fand. Die Trendwende geschah nicht zuletzt durch Themen der nationalen Identität. Nach dem Fanal von Rogožkins »Besonderheiten der russischen Jagd« nahm der Film diesen Diskurs, der die Identitätskrise dieser Jahre besonders zentral traf, beinahe gierig auf, und die Militär- und Kriegsthematik eigneten sich dafür besonders gut. Der Erfolg solcher Fil-

me zeigt, wie groß das Bedürfnis nach fiktionalen Modellen von Gemeinschaft und Identität ist. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion mit ihrer gesamten identitätsstiftenden Zeichenordnung und den Wirren der 1990er Jahre ist dies auch nicht weiter verwunderlich.

Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass es vorwiegend der Film ist, der heute diese Geschichten erzählt, während die Literatur, die in Russland immer eine identitätsstiftende Rolle ausgefüllt hatte, sich ihnen weitgehend entzieht. Dafür sieht man an der Literatur klarer, dass zwischen dem offiziellen Patriotismus und dem kulturellen nach wie vor ein Graben klafft. Andrej Gelasimovs Erzählung »Žažda« (Durst, 2005) etwa erzählt von einem Tschetschenien-Heimkehrer mit verstümmeltem Gesicht, der keinerlei positive Gruppen- oder Sinnerfahrung aus dem Krieg mitbringt; seine Radikalität übertrifft deutlich diejenige des durchaus beachtlichen einkehrer- und Kriegstrauma-Films »Živoj« (Der Lebende, Reg. Aleksandr Veledinskij, 2006), bei dem die beinahe ideal-harmonische Beziehung zu verstorbenen Kameraden die eigentliche Spur des Traumas markiert.³¹ Und wenn Vladimir Sorokin in »Den opridedovščinanika« (Der Tag des Opričniks, 2006) die Schergen Ivans des IV. in die Gegenwart transponiert, behandelt er eine quasimilitärische Gemeinschaft, die im Rausch der Macht und im Auftrag der Mächtigen einen Krieg gegen die zivile Gesellschaft führt und damit eine ausschließlich pervertierte Form von Gemeinschaft repräsentiert.

Der Grund für diese mediale Differenz liegt wohl nicht nur in der größeren gesellschaftlichen Abhängigkeit, der der Film immer unterworfen ist. Die Literatur wie der Film waren in den 1990er Jahren von der Abarbeitung des sowjetischen Realismus-Diktats geprägt. Dies führte dazu, dass Romane wie Viktor Astaf'evs »Veselyj soldat« (Der fröhliche Soldat, 1999), eine traditionell geschriebene Abrechnung mit sowjetischen Armeemythen aus dem Kontext des Zweiten Weltkriegs, kaum zur Kenntnis genommen wurden. Der Film hat nach einer langen Phase des Suchens nach neuen Formen wie Umberto Ecos zyklischer, postavantgardistisch verstandener Postmoderne (Eco 1984) zum Erzählen zurückgefunden. Wie diese findet er dabei neue Formen der Ironie. Er verwendet wieder linearere Sujets und weniger verfremdende Aufnahmetechniken, er bedient sich freier der Formen etwa des amerikanischen Kinos, und er ist ausgerichtet auf doppelte, ja mehrschichtige Lektüren zwischen den Ansprüchen des Un-

31. Noch ohne die – hier durchaus adäquat eingesetzten – komischen Elemente kommt der Film Vladimir Chotinenkos *Musul'manin* (1995) aus, in dem ein zum Islam übergetretener junger Rückkehrer aus afghanischer Gefangenschaft ins russische Dorf nur durch seine Andersheit (und seine Verweigerung des Alkohols) eine Welle der Gewalt auslöst.

terhaltungs- und des Autorenkinos wie zwischen den ›patriotischen‹ und den ›kritischen‹. Die Erfahrungen der Experimentphase sind dabei keineswegs vergessen. Es scheint jedoch, als stünde der Film im Bann der wieder gewonnenen Möglichkeit, gesellschaftliche Resonanz zu zeitigen. Mit der Verfilmung Kuprins, den man nicht zufällig als Schriftstellerfigur in die Verfilmung seiner Texte integriert, zitiert man eine Zeit, in der auch die Literatur eine solche Wirkung noch hatte. Die filmische Adaptation wird in diesem Falle auch zur Demonstration der auf das Medium Film verlagerten ästhetischen Wirkungsmacht. Die Gegenwartsliteratur dagegen thematisiert eher die Schwierigkeiten und Gefahren eines aktantisch allzu einfachen Erzählens.

Literatur

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised edition. Verso, London–New York.
- Beumers, Birgit (1999): »Introduction«. In: Dies. (Hg.), *Russia on reels. The russian idea in post-soviet cinema*, I.B.Tauris.
- Beumers, Birgit (2007): »Preface«. In: Dies. (Hg.), *The cinema of Russia and the former Soviet Union*, Wallflower, London.
- Čuprinin, S. I. (1991): »Perečityvaja Kuprina«. In: Aleksandr I. Kuprin, *Sočranie sočinenij v 6 t. Bd. 1: Proizvedenija 1889-1900*, M.: Chud. Lit. (Zit. nach: www.russofile.ru/articles/article_11.php; unpaginiert, besucht im Dez. 2008).
- Eco, Umberto (1984): »Postmodernismus, Ironie und Vergnügen«. In: Ders., *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. Carl Hanser, München–Wien, S. 76-89.
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus d. Ital. v. H.-G. Held. Carl Hanser, München–Wien.
- Engel, Christine (Hg.) (1999): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Metzler, Stuttgart–Weimar.
- Keghel, Isabelle de (2003): *Die Staatssymbolik des neuen Russland im Wandel. Vom antisowjetischen Impetus zur russländisch-sowjetischen Mischidentität*. Forschungsstelle Osteuropa Bremen, Arbeitspapiere und Materialien, Nr. 53.
- Keghel, Isabelle de (2006): *Die Rekonstruktion der vorsowjetischen Geschichte. Identitätsdiskurse im neuen Russland*. LIT [Osteuropa: Geschichte, Wirtschaft, Politik, Bd. 38] Hamburg.

- Krejd, V. (Hg.) (1994): *Dal'nie berega. Portrety pisatelej emigracii*. M.: Respublika. (Zit. nach: http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1580-1.shtml; unpaginiert, besucht im Dez. 2008).
- Kuprin, Alexander (1906): »Armee und Revolution in Russland«. In: *Neue Freie Presse* (Wien), 8. Sept., 2f.
- Kuprin, A. I. (1912): *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 4. SPb.: A. F. Marks.
- Kuprin, A. I. (2006): *Povesti. Rasskazy. Junkera*. Bd. 2. Moskva: Drofa/Veče.
- Lawton, Anna (2004): *Imaging Russia 2000. Film and facts*. New Academia Publication, Washington D.C.
- Lindner, Rainer (2006): »Putins Geschichtspolitik. Die Inszenierung der Vergangenheit in Russland«. In: *Internationale Politik* 6, Nr. 8, 112-120.
- Müller-Funk, Wolfgang (2002): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Springer, Wien–New York.
- Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2. Aufl. Metzler, Stuttgart–Weimar.
- Propp, Vladimir (1975) [1928]: *Morphologie des Märchens*. Hg. von Karl Eimermacher, übersetzt von Christel Wendt. Suhrkamp, Frankfurt a.M. [übersetzt nach der 2. Aufl. von *Morfologija skazki* aus dem Jahr 1969].
- Smirnov, I. P. (1989): »Katachrese«. In: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Droschl, Graz–Wien, 299-307.
- Troickij, V. Ju. (2004): »O patriotičeskom vospitanii«. In: *Russkij Vestnik*, 5.8. (Zit. nach: www.rv.ru/content.php3?id=5173; besucht im Dez. 2008).
- Youngblood, Denise (2005): *Russian war films. On the cinema front, 1914-2005*. Univ. Press of Kansas, Lawrence/Kansas.

