

# KULTURHEROS

LiteraturForschung Bd. 28  
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,  
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

# Kulturheros

Genealogien. Konstellationen. Praktiken

Mit Beiträgen von

Andrea Albrecht, Jenny Alwart, Zaal Andronikashvili,  
Kai Bremer, Natascha Drubek, Martin Fontius, Claude Haas,  
Herbert Kopp-Oberstebrink, Gabriela Lehmann-Carli,  
Thomas Macho, Giorgi Maisuradze, Eka Meskhi, Juri Murašov,  
Luka Nakhutsrishvili, Anna Pawlak, Christoph Schmälzle,  
Matthias Schwartz, Johannes Steizinger,  
Franziska Thun-Hohenstein und Martin Tremel

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2017,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Auszug aus Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung* (›*Elisium*‹), um 1832

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN978-3-86599-316-8

## FILM

# Heroen der Wissenschaft in der stalinistischen Filmbiographie. Poležaev/Timirjazev, Mičurin, Pavlov, Popov

NATASCHA DRUBEK

### Vom *cultus deorum* zum weltlichen Heroenkult

Der modernen Figur des Kulturheros liegt das Ideal der Aufklärung zugrunde, mal in seiner rebellischen, mal in der pikaresken, oft in einer antireligiösen Stoßrichtung. Religionen beruhen auf dem Glauben, dass göttliche Wesen die Welt erschaffen haben. Der antike Heros Prometheus sucht diese Götter zu überwinden, indem er die Weisheit der Athene, des Hephaistos und das Feuer stiehlt. Diese herorische Tat wirkt kulturstiftend und führt zu einem Wissensgewinn, der Aufklärung bringt, ähnlich wie der als Erbsünde verstandene Genuss vom Baum des Lebens. Der menschliche Heros will selbst der Natur gebieten. Er gibt dem Menschen das Mittel des Feuers, das das Rohe ins Gekochte verwandelt, Natur in Kultur. Ähnliche Narrative vom Erringen des Wissens und vom zivilisatorischen Entreißen der im Schoß der Natur ruhenden Geheimnisse sind von zentraler Bedeutung für die Sowjetunion, die sich als führender atheistischer Staat verstand.

Als Erfinder sind Kulturhelden mit jener »instrumentellen Vernunft«<sup>1</sup> ausgestattet, die das Denken der Moderne im Guten wie Schlechten prägte. Die Heroen verfügen meist auch über eine spezielle Physis und technologisches Talent. Als Trickster- oder Schelmenfigur überwinden sie alle Hindernisse.<sup>2</sup> Niemand sonst verkörperte dieses heroische Idealbild besser als der sowjetische Wissenschaftler, der keine gottgegebenen Grenzen akzeptierte und systematisch an einer Entzauberung der Natur arbeitete. Wenn Heroen Göttliches usurpieren, erhalten sie gottgleichen Status und gehören daher zwei Sphären an. Als Doppelwesen repräsentiert der Kulturheros eine halbherzige Säkularisierung – löst doch die Epoche der Heroen nach der Revolution die Ära der Götter ab, ohne

---

<sup>1</sup> Horkheimer, Max, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1967.

<sup>2</sup> Zum sowjetischen Trickster vgl. Fitzpatrick, Sheila, *Tear Off the Masks*, Princeton (NJ) 2005, 265ff. und zuletzt umfassend und die literarischen Genealogien bearbeitend Lipovetsky, Mark, *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*, Brighton (Mass.) 2011, 11.

die religiöse Verehrung ganz aus der Welt zu schaffen. Erich Voegelin diagnostizierte bereits 1938 bei den modernen politischen Massenbewegungen in Deutschland und in der UdSSR Säkularisierungen des religiösen Glaubens, die zu »politischen Religionen« werden.<sup>3</sup>

In der Moderne können gewöhnliche Menschen durch para-religiöse Rituale und durch medialisierten Kult selbst zu Heroen werden. In der UdSSR war eines der wichtigsten Medien zur Produktion von Heroen der vom Staat finanzierte Kinofilm für Millionen von Zuschauern. In ihm geschah diese Heroisierung durch den Schauspieler, der den Wissenschaftler als göttlich-heroisches Doppelwesen auf der Leinwand performiert. Die Heroisierung beginnt durch die Einführung der das Gesicht verändernden Maske in den Filmbiographien von Wissenschaftlern der 1930er Jahre.

### Die Maske und Prometheus als *homo duplex*

In seiner kulturwissenschaftlichen Abhandlung zur Maske erinnert Richard Weihe daran, dass die Haupteigenschaft aller Masken von der Antike bis heute die der *Dissimulatio* sei: Die »Maske zeigt, indem sie verbirgt«. <sup>4</sup> Bevor wir auf die Frage eingehen, welche Bedeutung das dissimulative Denken des *Larvatus prodeio* für die Gestaltung des sowjetischen Heros hat, sind allgemeine Bemerkungen zur Maske angebracht.

Vor allem die so genannte starre Maske galt traditionell als ein visuelles Symbol der Täuschung und des Betrugs. Weihe weist darauf hin, dass die Maske – zunächst noch als *persona* bezeichnet – in den christlichen Kulturen das »Stigma des Sündhaften und Diabolischen« hatte.<sup>5</sup> Entsprechend arbeitet er den Begriff des »doppelten Menschen« heraus, der von William James' »geteiltem Selbst« bis zu Boccaccios *Genealogie deorum gentilium libri* (1373) zurückverfolgt werden könne.<sup>6</sup> Ein solcher *homo duplex* sei Prometheus, dessen heroische Tat aus dem Menschen eine Doppelfigur mache: »Qui quidem duplex est, sicut duplex est homo qui producitur.« Der auch bei Cusanus vorkommende *Homo duplex* sei »teils ›Schurke‹, teils ›Held‹ (homo fas nefasque persequens)«. <sup>7</sup> In dieser Lesart ist der Heros also intrinsisch mit der Maske und dem Doppelten oder aber dem Halben verbunden.

<sup>3</sup> Voegelin, Erich, *Die politischen Religionen*, München 1996.

<sup>4</sup> Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004, 14.

<sup>5</sup> Ebd., 206.

<sup>6</sup> Ebd., 342.

<sup>7</sup> Ebd., 342 (Hans Lenk zitierend).



Abb. 1 Harlekin in schwarzer Maske (Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601)

Anatolij Lunačarskij schreibt in seiner »Einführung in die Geschichte der Religion« über Aischylos' Drama *Prometheus*, »ihm hätten die Menschen leid getan«, daher habe er sie in »halbgöttliche« (polubožestvennye) Wesen verwandelt, »indem er ihnen Feuer, die Grundlage der Technik, und eine Vielzahl von Handwerksformen und Geheimnissen« gab.<sup>8</sup> Lunačarskij nennt den »für die Wahrheit leidenden Helden« Prometheus zudem einen »Aufständischen« (buntovščik), der sich gegen Zeus auflehnte und dafür bestraft worden sei.<sup>9</sup>

In dieser Adaption der Prometheus-Figur finden sich aber auch Anklänge an die mittelalterliche christliche Weltanschauung, die die aufständischen, die Gesetze übertretenden Heroen und Maskenträger zur Gänze verurteilte. Sie erklärte den gewitzt-dämonischen Clown zum

<sup>8</sup> Lunačarskij, Anatolij, »Vvedenie v istoriju religii (Lekcija vtoraja)«, in: ders., *Religija i prosvješćenie*, Moskva 2014, 30–48, 42f.

<sup>9</sup> Ebd., 43.

Inbegriff des Trägers der dunklen Halbmaske, wie er aus der *Commedia dell'arte* hervorgegangen ist: als Harlekin (*Arlecchino*), der in sakralen Spielen in die Nähe der maskierten Teufelfiguren – des »Teufelchens« (*h)ellechino* – rückte. Zusammen mit *Arlecchino* wurde die Maske dämonisiert. Diese Haltung wirkte noch im 20. Jahrhundert in Form einer doppeldeutigen *Skepsis* der maskierten Prometheus-Figur gegenüber überlieferten als vermeintlich natürlichen Ordnungen nach.

Da die Dialoge improvisiert wurden, entzog sich die Theaterform der *Commedia dell'arte* auch der Zensur: der durch exzentrische Körperbewegungen auffallende *Arlecchino* nimmt sich alle Freiheiten heraus.<sup>10</sup> Als Gegenwelt zu den *Amorosi* trug er Züge des Anarchischen, Amoralischen und Niederträchtigen. Zugleich ist *Arlecchino* diejenige *Commedia dell'arte*-Maske, die in neueren Theaterformen, der bildenden Kunst und in bis heute verwendeten Karnevalskostümen, die die Duplizität der Figur durch verschiedene Hosenbeine unterstreichen, noch präsent ist. Sowohl das Exzentrische und gegen Gott gerichtete Dämonische wie auch die verstellende Maske bilden das Fundament der ersten Wissenschaftler-Heroen des sowjetischen Films.

### Maske und Heros im Kontext der sowjetischen Biografie der Stalinzeit

Generell für die biographische Gattung und auch für den sowjetischen Fall charakteristisch ist eine Darstellung der Lebensgeschichten als gerichtete Abfolge von für relevant gehaltenen, sinnhaften Ereignissen.<sup>11</sup> Den Höhepunkt dieser Narrative stellt in der sowjetischen Biographie die Heldentat dar. Schließlich sollte die Lebensgeschichte eines einzelnen Helden, der einer Biographie für würdig befunden wurde, in nuce den Sinn der Geschichte zeigen. Diese kulturstiftende Funktion erklärt auch die enorme Bedeutung, die dem Genre der Biographie in der Stalinzeit zugesprochen wurde, als einer Beschreibung des »Lebens bedeutsamer Menschen«, wie die auf Initiative Maksim Gor'kij's im Jahr 1933 gestartete Biographienserie *Žizn' zamečatel'nych ljudej* hieß. Franziska Thun-Hohenstein weist darauf hin, dass im »erzwungenen Biographismus« der Stalinzeit reale biographische Fakten meist eher versteckt als aufge-

<sup>10</sup> Weihe, *Die Paradoxie der Maske* (wie Anm. 4), 250.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu beispielsweise den Essay von Bourdieu, Pierre, »Die biographische Illusion«, *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 1 (1990), 75–81.



deckt werden.<sup>12</sup> Gang und gäbe ist die biographische, das heißt: erzählte oder erschriebene Lebensmaske des Sowjetbürgers, dessen diskursive Duplizität durch die Maske des Schauspielers versinnbildlicht wird. Sheila Fitzpatrick rekonstruiert in ihrem Buch *Tear Off the Masks* (2006), wie in der Stalinzeit die eigene Biographie sowjetischen Bedingungen und Erfordernissen angepasst wurde. Sie verwendet hier sowohl den Begriff der proaktiven *self-invention* und *self-construction* als auch den des Demaskierens und Enttarnens durch Dritte.<sup>13</sup>

In Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten zur Biographistik der Stalinzeit kann man die Diachronie der Entwicklung der biographischen Maske systematisieren beziehungsweise in Hinblick auf ihre ästhetische Valenz präzisieren: Das Entlarven (von *larva* = Maske) ebenso wie die Projektion eines neuen Selbst sind Verfahren und Denkweisen der historischen Avantgarde, des Futurismus und des Konstruktivismus, und damit charakteristisch für die Kultur der 1910er und 1920er Jahre. Sie sind dem Anlegen und Tragen der Maske entgegengesetzt, jenem Motiv und Verfahren der Vorgängerepoche des Symbolismus, der die Mystifikation, das Verbergen und Verschleiern zum künstlerischen Prinzip erhob. Die Rückkehr der Maske als Motiv wie auch als poetologische Metapher ebenso wie als reales Verfahren der biographischen Dissimulatio markiert in diesem Sinne das Ende der historischen Avantgarde.

Jene Masken, die in der avantgardistisch-revolutionären Phase heruntergerissen worden waren, holte man als Konzept in der Kultur der zweiten Hälfte der 1930er Jahre in Form einer existentiellen Maskerade und in der Rückkehr zur traditionellen Bühne wieder hervor. Im Film wurde dies durch das Ende des Besetzens von historischen Figuren durch äußerlich ähnliche Typen eingeläutet, wie sie etwa Sergej Ėjzenštejn für das Wiedererstehen Lenins auf der Leinwand in der Gestalt des Laiendarstellers Vasilij Nikandrov eingesetzt hatte. Statt in der Typage suchte der biografische Film nun die Essenz der dargestellten Person in der den Schauspieler völlig verändernden Schminke.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Thun-Hohenstein, Franziska [F. Tun-Choenstajn]: »V laboratorii sovetskoj biografii: Serija ›Žizn' zamečatel'nych ljudej«, 1933–1941gg.«, in: *Čelovek i ličnost' v istorii Rossii. Konec XIX – XX vek. Materialij mezhdunarodnogo kollokviuma Sankt-Peterburg, 7–10 ijunja 2010 goda*, Peterburg 2013, 437–452, 441–444.

<sup>13</sup> Fitzpatrick, Sheila, *Tear Off the Masks* (wie Anm. 2), 280–281.

<sup>14</sup> In meiner Untersuchung der Schauspielermaske in der sowjetischen Kultur der zweiten Hälfte der 1930er habe ich eine politische Deutung der Maske als eines »Symbols der Verstellung« vorgeschlagen vgl. Drubek-Meyer, N., »Das Doppelwesen Schauspieler im Stalinismus: Das Ausnahme-Beispiel Čerkasov«, *Via Regia. Internationale Zeitschrift für kulturelle Kommunikation* 68/69 (1999/2000), 62–69. Auf russisch: dies., »Dvoinaia sushchnost' aktera pri stalinizme: Čerkasov kak isključenie«, *Kinovedcheskie zapiski* 47 (2000), 49–81, <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/382/>.

## Entstehung und Themen der sowjetischen Gattung des historisch-biographischen Films (istoriko-biografičeskij fil'm)

Die untersuchten Filmbiographien befinden sich in einem sowjetischen und einem internationalen Gattungskontext. Durch den Vergleich der medialen Konstruktion des Heroischen kann die Genese des sowjetischen Genres der Filmbiographie rekonstruiert werden. Weiter kann man fragen, in welcher Hinsicht das Medium des Films für die Konstruktion der kulturstiftenden Rolle des russischen Wissenschaftler-Heros geeignet war. Eine zentrale Rolle kommt dem Verfahren der Maske zu, die die Heroen tragen und so über ihre Kultur Aussagen treffen.

In der *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* schreibt der Filmhistoriker Evgenij Margolit, dass der »historisch-biographische Film [...] in der Genrehierarchie einen zentralen Platz einnahm und den historischen Revolutionsfilm ablöste«. <sup>15</sup> In einem späteren Aufsatz über den *historisch-biographischen* Film aus dem Jahr 2003 stellt er die These auf, dass es dieses Genre im russisch-sowjetischen Kino lediglich zwanzig Jahre in voller Ausprägung gegeben habe, und zwar von Mitte der 1930er Jahre bis Mitte der 1950er Jahre. Die zweite Hälfte der 1930er fällt mit der Ausformung des Sozialistischen Realismus als kanonischer ideologischer und ästhetischer Doktrin zusammen. In dieser Zeit wurden auch zahlreiche biographische Romane publiziert, wie beispielsweise *Petr I* (1930–45) von Aleksej Tolstoj oder *Trudy i dni Lomonosova* (*Werk und Leben Lomonosovs*, 1934) von Georgij Štorm, *Puškin v Michajlovskom* (*Puškin in Michajlovskoe*, 1936) von Ivan Novikov oder *Emel'jan Pugačev* (1938–45) von Vjačeslav Šiškov. Jurij Tynjanov begann sein Puškin-Roman-Projekt 1935. Dies wirft die Frage auf, ob diese Gattungsbegünstigung des Historisch-Biographischen in Literatur wie Film auf strukturelle ideologisch-politische Gesetzmäßigkeiten zurückzuführen ist.

Marsha Siefert schildert in ihrem Aufsatz »Russische Leben, sowjetische Filme« (2007) die internationale Bedeutung und Verbreitung von Filmbiographien nach dem Zweiten Weltkrieg. <sup>16</sup> Siefert nennt als einen

<sup>15</sup> Margolit, Evgenij, »Die ›mageren Jahre‹ des Films als Resultat der totalitären Filmästhetik«, in: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, hg. v. Christine Engel, Stuttgart 1999, 97–108, 98. Der Hauptunterschied besteht hier darin, dass es im späteren historisch-biographischen Film immer um ein Einzelschicksal ging, was im Revolutionsfilm mitnichten der Fall war, da die Masse der Helden war vgl. Drubek-Meyer, Natascha, »Vom Revolutionsfilm zum Personenkult. Der sowjetische Film«, in: *Mythen der Nationen. Völker im Film*, hg. v. R. Rother, Berlin 1998, 218–230.

<sup>16</sup> Siefert, Marsha, »Russische Leben, sowjetische Filme: Die Filmbiographie, Čajkovskij und der Kalte Krieg«, in: *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, hg. v. Lars Karl, Berlin 2007, 133–170.

der ersten und einflussreichsten Biopics den britischen Film *The Private Life of Henry VIII* (1933, Reg. Alexander Korda, GB).<sup>17</sup> Doch auch das amerikanische Kino brachte ab Mitte der 1930er eine Reihe von Wissenschaftlerbiographien auf die Leinwand. Ein Film über Pasteur war ein Überraschungserfolg des Warner-Bros.-Studios, der weitere so genannte »Prestige Pictures« ermöglichte, so etwa über den deutsch-jüdischen Forscher Paul Ehrlich, der 1908 gemeinsam mit Il'ja Mečnikov – ebenfalls jüdischer Herkunft – den Nobelpreis erhalten hatte. Der Kassenerfolg des ersten, 1935 gedrehten Wissenschaftler-Biopics gepaart mit dem Oskar für den Charakterdarsteller und Maskenkünstler Paul Muni überwog den in Hollywood vorherrschenden anti-intellektuellen Argwohn gegenüber der Wissenschaftlerfigur.

Sowjetische Filme über (russische) Heroen wiederum bedienten eine Mitte der 1930er Jahre staatlich geförderte Nachfrage nach Narrativen und Figurationstechniken des heroischen Menschen in der UdSSR. Die Gestaltung des Heros begann mit dem Verfahren der Maske und entwickelte sich hin zu einer Filmästhetik, die man am ehesten mit der *découpage classique* des Hollywoodfilms der 1930er und 1940er vergleichen kann.

Besonderes Interesse stellt jene von Siefert beschriebene »britisch-amerikanische Filmkonferenz« 1942 in Moskau dar, die von der VOKS (All-Uniongesellschaft für kulturelle Auslandsbeziehungen) finanziert wurde. Auf ihr setzte man sich etwa mit Filmen wie dem schon genannten *The Story of Louis Pasteur* (USA 1936) oder *Young Mr. Lincoln* (USA 1939) auseinander.<sup>18</sup> Diskutiert wurde auf dieser Konferenz die »amerikanische Darstellung des ›positiven Helden‹«<sup>19</sup> sowie die sowjetische Perspektive auf diese Verfilmungen des Lebens bedeutender Personen. Aufschlussreich sind die von Siefert angeführten regen Film-Exporte und -Importe in dem Jahrzehnt nach 1926, die erst ab 1936 wieder zurückgingen, aufgrund der Kriegsallianz ab 1941 jedoch erneut auflebten.<sup>20</sup> Hinzu kamen nach dem Zweiten Weltkrieg die zahlreichen so genannten Trophäenfilme aus Deutschland, unter denen sich etwa Filmbiographien über Schubert (zwei

<sup>17</sup> Der Begriff des »biopic« (abgeleitet von »biographical motion picture«) wurde im Amerika der 1950er Jahre geprägt, nachdem in den vorausgehenden Jahrzehnten Hollywoods die Gattung der Filmbiographie vor allem mit den Warner Bros.-Filmen ihren Höhepunkt erreicht hatte.

<sup>18</sup> Gosudarsvennyj archiv Rossijskoj Federacii (Staatsarchiv der Russischen Föderation, Abk. GARF) 5283, op. 14, d. 122, ll.49–53.

<sup>19</sup> Siefert, »Russische Leben« (wie Anm. 16), 137. Der Leiter von VOKS, V. S. Kemenov, charakterisierte die Darstellung des »kleinen ehrlichen Manns«, etwa Frank Capra's *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) und *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) als »human und demokratisch«.

<sup>20</sup> Siefert, »Russische Leben« (wie Anm. 16), 137, zitiert Babitsky, Paul u. John Rimberg, *The Soviet Film Industry*, New York 1955.

Titel), Schumann und Maria Stuart befanden. Auch auf den geschlossenen Filmvorführungen der VOKS wurden neben Musicals ebenfalls und gerade Biopics aus den USA gezeigt, unter anderem Dieterles Filme über Juarez und Zola.<sup>21</sup> Siefert erinnert außerdem daran, dass die Partei im Herbst 1946 an dem zweiten Teil von Sergej Ėjzenštejns Filmbiographie *Ivan Groznyj* (1946) und Vsevolod Pudovkins *Admiral Nachimov* (1946) die allzu starke Betonung der persönlichen Seite des Lebens des Helden kritisierte. Das Private auszublenden sollte künftig »Merkmal des sowjetischen Biopics werden«, der das Leben der großen Russen unter dem Aspekt ihrer Heroizität konstruiere.<sup>22</sup>

Das solchermaßen verstandene Biographische unterstützt den stalinistischen Personenkult. Nicht mehr wie in den 1920er Jahren das Kollektiv, sondern Einzelpersonen wurden in den Vordergrund gestellt. Diese Entwicklung nahm ihren Anfang in dem Umgang mit Lenin, der zur zentralen politischen Stifterfigur erhoben wurde, und das im wörtlichen Sinne: sein Leichnam wurde zur präparierten *figura* des ersten Staatsoberhauptes der Sowjetunion. Der junge Staat suchte Legimitation auch in denjenigen Kultformen, die aus dem Bereich der religiösen Verehrung kommen. Andere Figuren folgten und wurden auch in Filmen als Heroen oder Märtyrer inszeniert: Vom »populärsten Helden des Bürgerkriegs«<sup>23</sup> Vasilij Čapaev bis zum »Helden-Pionier« Pavlik Morozov.<sup>24</sup>

### *Salamandra* und die ersten Gehversuche des Wissenschaftlerfilms

Doch sowohl das biographische Narrativ als auch die mediale Inszenierung dieser Helden war in den 1920er Jahren und Anfang der 1930er noch keineswegs kanonisch festgelegt, was sich an einem der ersten sowjetischen Spielfilme über einen Wissenschaftler als positiven Helden zeigen lässt, *Salamandra* (dt. Verleihtitel *Die Falschmünzer*, Mežrabpom-Fil'm / Prometheus) aus dem Jahr 1928. In ihm widmete sich der Regisseur

<sup>21</sup> »Filmbiografien und Musikfilme dominierten auch die ›Trophäenfilme‹; Siefert, »Russische Leben« (wie Anm. 16), 139. Vgl. auch Taylor, Richard, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London 1998, 212.

<sup>22</sup> Siefert, »Russische Leben« (wie Anm. 16), 137.

<sup>23</sup> Küster, Martin, »Tschapajew. Ein Film über den populärsten Helden des Bürgerkrieges«, *Volksarmee* Nr. 4 (1977), 9.

<sup>24</sup> Kelly, Catriona, *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*, 2005. Vgl. auch Thun-Hohenstein, F., »Pawlik Morosow – ein sowjetischer ›Helden-Pionier‹. Zur medialen Konstruktion eines sozialistischen Kindermärtyrers«, in: *Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*, hg. v. Silvia Horsch u. Martin Tremel, München 2012, 315–339.

Grigorij Rošal' der Märtyrer-Figur eines an der westlichen Wissenschaft scheiternden österreichischen Forschers. Es handelt sich hierbei um eine deutsch-sowjetische Koproduktion, die als Experimentierfeld der späteren Wissenschaftlerfilme angesehen werden kann. Der Film *Salamandra* basiert auf einer Drehbuchidee des sowjetischen Volkskommissars für Bildung, Anatolij Lunačarskij, die durch das Schicksal des Wiener lamarckistischen Zoologen und Epigenetikers Paul Kammerer (im Film Prof. Zange, gespielt von Bernhard Goetzke) inspiriert war. Dieser hatte unter dem Eindruck von Anschuldigungen gefälschter Laborergebnisse 1926 Selbstmord begangen, und zwar kurz vor seiner geplanten Abreise in die UdSSR, wo er ein eigenes Forschungsinstitut erhalten sollte.<sup>25</sup> Lunačarskij hatte Kammerer einige Monate vor seinem Tod persönlich kennengelernt.

Bezeichnenderweise fehlt hier das tragende Biopic-Motiv der *öffentlichen Anerkennung* (public acceptance) und *Rechtfertigung* (vindication)<sup>26</sup> des verfeimten Forschers, die jenes Narrativ hätte generieren können, das auf die Ablehnung Kammerers durch das (westliche) Establishment hätte folgen können – zumindest im Film.

Doch *Salamandra* war weder in der UdSSR noch in Deutschland Erfolg beschieden.<sup>27</sup> Der Kritiker Chrizanf Chersonskij schrieb in der *Pravda* über dieses, wie er meinte, »sentimentale Melodrama« und dessen Haupthelden Professor Zange: »nirgendwo in dem Film wird dramatisch

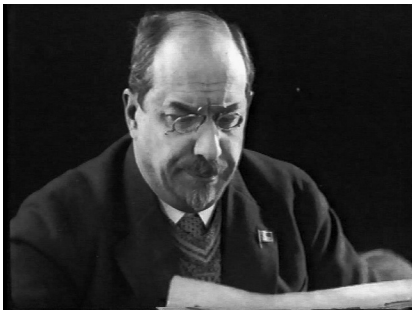


Abb. 2 Anatolij Lunačarskij...



...befasst sich mit dem Schicksal von Paul Kammerer (*Salamandra*, 1928)

<sup>25</sup> Koestler, Arthur, *The Case of the Midwife Toad*, London 1971, 34: »In the Soviet Union where, as we remember, the Party line was pro-Lamarck, the great Pavlov himself, originator of the conditioned-reflex theory, attempted to show in his Leningrad laboratory that the results of conditioning were inheritable.«

<sup>26</sup> Custen, George. F., »Making History«, in: *The Historical Film. History and Memory in Media*, ed. by M. Landy, London 2001, 86.

<sup>27</sup> Zur Reaktion der sowjetischen Zensur und deutschen Presse auf den Film, vgl. die Angaben in der Datenbank: Film und Religion im Russischen Reich und der UdSSR <http://www.filmdb.ios-regensburg.de/filmdbview.php?ID=78>

überzeugend dargestellt [...], dass die Wissenschaft und die Gesellschaft in der Sowjetunion Menschen wie Zange brauchen, und solche Menschen wie er uns brauchen.«<sup>28</sup>

Die Tatsache, dass der für die Wissenschaften in der Sowjetunion zuständige Volkskommissar Lunačarskij sich in dem Film selber spielte, zeigte jedoch die hohe wissenschaftspolitische Bedeutung, die *Salamandra* von offizieller Seite zugemessen wurde. Gerade diese Intention schlug fehl, wie ein von prominenten Wissenschaftlern – unter anderem dem Adoptivsohn Kliment Timirjazevs – unterzeichneter öffentlicher Brief deutlich machte, der in der offiziellen Regierungszeitung *Izvestija* am 19. Dezember 1928 unter einer Rezension des Films publiziert wurde: Hier stand, dass diese Filmbiographie ein »Produkt der freien Phantasie des Drehbuchautors« (produkt svobodnoj fantazii avtora scenarija) sei, und der Film nur Schaden anrichten könne, da er eine »falsche Vorstellung von der wissenschaftlichen Frage« (nepravil'noe predstavlenie o naučnom voprose) fördere.<sup>29</sup> Offensichtlich überzeugten weder die Ästhetik des melodramatischen Drehbuchs noch die Darstellung des Forschers, die keinen Vorbildcharakter für die sowjetische Filmbiografie hatten.

Mit der kulturpolitischen Wende in der ersten Hälfte der 1930er Jahre und der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus als allgemeinverbindlicher künstlerischer Norm fand auch ein Umdenken im Bereich der Vorbildfiguren statt, wobei im Film zunehmend Figuren aus der russischen Geschichte als Heroen nationaler Kultur verklärt wurden. Die Entwicklung des historisch-biographischen Films ist bis Mitte der 1940er Jahre gut erforscht (beispielsweise die Zaren- und Heerführerfilme *Petr I.*, *Aleksandr Nevskij* oder *Ivan Groznyj*),<sup>30</sup> die Filmbiographen von 1947 bis in die 1950er Jahre, als die meisten Wissenschaftlerlebensläufe produziert wurden, sind jedoch kaum untersucht worden.<sup>31</sup>

Gerade in diesem Zeitraum aber trug der Film zu einer besonderen Verknüpfung von Fiktion und Wissenschaft bei. Zum einen machte das Begehren nach der Atombombe die Wissenschaft zu einer zentralen Front des aufkommenden Kalten Krieges als eine Mobilisierung wissenschaftlicher Spitzenleistungen gefragt war. Zum anderen diente laut einer Studie von David Brandenberger der Russozentrismus dieser Jahre der »Auto-

<sup>28</sup> Chersonskij, Ch., »Salamandra«, *Pravda*, 30.12.1928, 5.

<sup>29</sup> Var'jaš, A., Ju. Vermel', V. Kuzin, S. Perov, E. Smirnov und A. Timirjazev, »Pis'mo v redakciju«, *Izvestija*, 19.12.1928.

<sup>30</sup> Eine bis ins politische Detail kontextualisierende Interpretation dieser Filme liefert etwa Evgenij Dobrenko in seinem Buch *Muzej revoljucii. Sovetskoe kino i stalinskij istoričeskij narrativ*, Moskva 2008, 85–135.

<sup>31</sup> Eine Ausnahme stellte Sieferters Aufsatz dar, sie spitzt ihre Argumentation jedoch auf die Musikerbiographien zu.



ritäts- und Legitimitätsstärkung« des sowjetischen Staates und wurde nun zu einem zentralen Bestandteil der Sowjetpropaganda.<sup>32</sup> So besann man sich auf die wissenschaftlichen Errungenschaften der Zarenzeit, was durchaus auch zu einem Wiederaufleben der imperialen Denktraditionen des 19. Jahrhunderts beitrug. Der polnische Filmhistoriker Jerzy Toeplitz stellte in Bezug auf einen Beschluss des Zentralkomitees der KPdSU vom 4. September 1945 fest: »Zu betonen waren die Überlegenheit des russischen schöpferischen Denkens gegenüber dem des Westens und die Rolle des Volkes als Quelle für die Inspiration der Filmhelden. Wo es nur ging, sollte der Vorrang von wissenschaftlicher Leistung und Erfindergeist des Sowjetmenschen vor den Errungenschaften des Westens hervorgehoben werden.«<sup>33</sup> Den in der westlich-internationalen Geschichte der Entdeckungen tatsächlich vernachlässigten, im Russischen Reich tätigen Erfindern kam besondere Aufmerksamkeit zu. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg bediente man sich jedoch bei der Darstellung dieser russifizierten Wissenschaftsgeschichte zunehmend der Verfahren und der Ästhetik des Hollywoodfilms. Die eigene filmkünstlerische Tradition trat in den Hintergrund.

Eine wichtige Rolle spielte hierbei das filmische Nachstellen von Experimenten und Erfindungen, wie es bereits im amerikanischen Wissenschaftler-Biopic über Pasteur 1935 praktiziert wurde.<sup>34</sup> Da es sich um Spielfilme handelte, war ihre den Vorrang russischer Schaffenskraft belegende Historiographie biegsamer als die wissenschaftliche Geschichtsschreibung. Der Film bot die Möglichkeit, Wissenschaft und zugleich Wissenschaftsgeschichte durch ein *emplotment* in narrativen Gattungen<sup>35</sup> zu inszenieren. Der Modus der sich historisch präsentierenden Fiktion ermöglichte es, die Bedeutung der eigenen Wissenschaftsgeschichte im internationalen Kontext glaubhaft zu machen. Das Buch *Der sowjetische biographische Film* von Rostislaw Jurenev zeigt, dass man sich Ende der 1940er Jahre dieser Möglichkeiten durchaus bewusst war: nicht die »historische Genauigkeit« (istoričeskaja točnost') stehe im Vordergrund,

<sup>32</sup> Brandenberger, David, »Stalin, the Leningrad Affair, and the Limits of Postwar Russo-centrism«, *Russian Review*, 63. 2 (2004), 241–255, 246–247.

<sup>33</sup> Toeplitz, Jerzy, *Geschichte des Films*, München 1987, 249.

<sup>34</sup> Auf der anderen Seite gab es auch eine autochthone Tradition des Nachstellens von historischen Szenen seit Beginn des russischen Films. Angefangen von den frühen Streifen der Zarenzeit bis zu Eženštejns Revolutionsfilmen oder Romms Leninfilmen. Das Nachstellen von Experimenten jedoch gehörte nicht zum Repertoire.

<sup>35</sup> White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*, Baltimore and London, 1973, 3 beschreibt das historische Werk als »a verbal structure in the form of a narrative prose discourse.«

sondern »künstlerische Wahrheit« (chudožestvennaja pravda).<sup>36</sup> Jurenev formulierte folgende Norm für das biographische Genre im Film:

1. Der Film muss über einen real existierenden Menschen sein,
2. Sein Gegenstand muss ein »bedeutender Mensch« (velikij čelovek) sein, dessen Leben Erforschung und Nachahmung (podražanie) herausfordert,
3. Der »Held« müsse typisch für die Epoche, sein Volk, seine Klasse sein; seine Handlungen sollen den »Geist der Epoche« (duch épochi) ausdrücken,
4. Die Gründe für die Größe des Helden sollen thematisch durchgearbeitet werden.<sup>37</sup>

Jurenev geht jedoch noch weiter und spricht von einem spezifischen »Phänomen« der sowjetischen »biographischen Gattung«: »das wirklich biographische Genre stellt ein Phänomen dar, das nur für unsere, sowjetische Biographie, nur für unsere Kunst charakteristisch ist.«<sup>38</sup> Er betont, etwas Ähnliches gäbe es im Westen nicht, und wenn, dann sei es eine Übernahme von sowjetischen Vorbildern. Der Frage, inwieweit diese Behauptung zutreffend ist, soll weiter unten nachgegangen werden.

## Die sowjetischen Wissenschaftlerfilmbiographien der 1930er Jahre

Die mediale Fiktionalisierung und ästhetische Heroisierung der internationalen Pionierstellung der sowjetischen Wissenschaften ging realpolitisch einher mit einer tatsächlichen Reduktion der internationalen Kontakte aller sowjetischen Wissenschaftler sowie einer Marginalisierung der eigenen Forschungen. Ab 1934 erfolgte der Kontakt mit ausländischen Forschern über das VOKS, das vom sowjetischen Geheimdienst kontrolliert wurde. Artikel, die für ausländische Zeitschriften bestimmt waren, wurden von der Zensurbehörde Glavlit überwacht. Ab 1935 gab es keine ausländischen Mitglieder in der Akademie der Wissenschaften mehr. Ebenso wurden kaum noch Forscher aus dem Ausland eingeladen – bis Mitte der 1930er Jahre war das noch üblich gewesen; auch internationale Kongresse wurden jetzt selten.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Vgl. Jurenev, Rostislav, *Sovetskij biografičeskij fil'm*, Moskva 1949.

<sup>37</sup> Ebd., 44.

<sup>38</sup> Ebd., 43: »[...] подлинно биографический жанр – явление присущее только нашей, советской биографии, только нашему искусству«.

<sup>39</sup> Kremontsov, Nikolai, *Stalinist Science*, Princeton (NJ) 1997, 43–44.



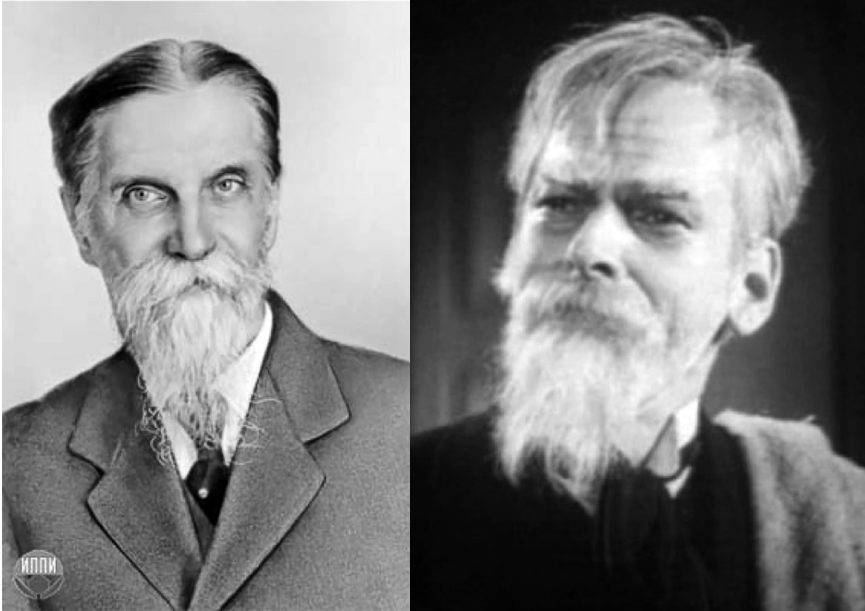


Abb. 3 Die Film-Maske des Forschers: Timirjazev (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936)

Zeitgleich zu der zunehmenden Isolation der sowjetischen Wissenschaft kam es zu einer aktiven Modellierung des Prototypen des russisch-sowjetischen Wissenschaftlers; programmatisch begann dies im Jahr 1933 mit der Auswahl von drei Lebensläufen von Naturwissenschaftlern, dem Chemiker und Vater des Periodensystems Dmitrij Mendeleev, dem Physiologen und Erfinder der »objektiven Psychologie« Ivan Sečenov sowie dem Mediziner, Pädagogen und Mitbegründer der Feldchirurgie Nikolaj Pirogov für den ersten Jahrgang der Biographienserie *Žizn' zamečatel'nych ljudej*. Keine drei Jahre später wurde 1936 die erste, vom Kinostudio Lenfil'm produzierte sowjetische Film-Biographie über einen russischen Wissenschaftler, *Deputat Baltiki* (dt. Verleittitel *Stürmischer Lebensabend*, Reg. Aleksandr Zarchi u. Iosif Chejfec) gedreht, die von dem darwinistischen Botaniker und Physiologen Kliment T. Timirjazev (1843–1920) handelt.

Die Rolle, die Vladimir Petrovs zweiteiliges Filmepos über *Petr I (Peter der Erste, 1937/1938)* für das Genre des historisch-biographischen Films insgesamt spielte, übernahm *Deputat Baltiki* für seine Untergattung, die Wissenschaftlerfilmbiographie. Beides sind Produktionen des Kinostudios Lenfil'm – ebenso wie zahlreiche Filmbiographien über »bedeutende Russen« in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren.



Abb. 4 Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev in *Deputat Baltiki*, 1936

In *Deputat Baltiki* (*Der Abgeordnete des Baltikums*) wurde durch eine spezifische Modellierung der für die nächsten 15 Jahre gültige visuelle Prototyp des sowjetischen wissenschaftlichen Heros festgelegt: Die Biographie des mit der Sowjetmacht sympathisierenden Forschers beginnt in vorgerücktem Alter, während Kindheit, Jugend und Lehrjahre ausgeblendet werden. Hager und hochgewachsen, mit kurzem Bart, trägt er keine Brille, um nicht zu sehr der Vorstellung des Mitte der 1930er Jahre bereits negativ besetzten Intelligenzlern zu ähneln. Dieser Poležaev-Typus wird ein Jahrzehnt später in der Figur des Zabelin in *Svet nad Rossiej* (dt. Licht über Russland, Reg. Sergej Jutkevič, 1946–7) und auch im Film *Akademik Ivan Pavlov* (*Das Akademienmitglied Ivan Pavlov*, Reg. Grigorij Rošal', 1949) wiederholt.

Die meisten dieser greisen Forscher werden in den Filmen nicht von einem älteren Schauspieler verkörpert, sondern entstehen durch eine Maske: In *Deputat Baltiki* war es der noch junge Nikolaj Čerkasov (1903–1966), der zu einem Greis geschminkt wird. Čerkasov hatte bis zu

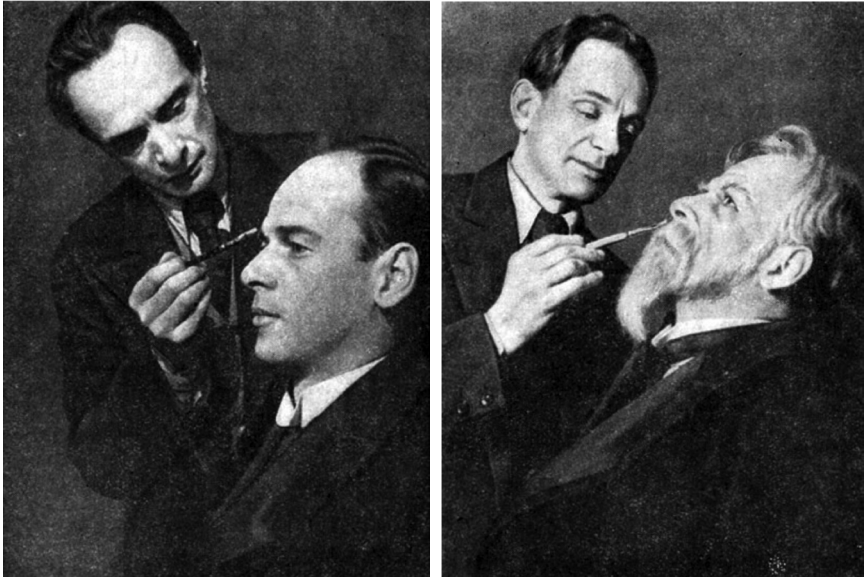


Abb. 5 Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev

diesem Film exzentrische Gestalten verkörpert:<sup>40</sup> aufgrund seines hohen Wuchses eignete er sich für den Typus des hageren Music-Hall-Clowns und Kabarett-Komikers. Noch in der Komödie *Gorjačie denečki* (dt. *Heiße Tage*, Reg. Arkadij Zarchi, Iosif Chejfec u. Michail šapiro, 1935) gab er die ›lange Bohnenstange‹ an der Seite der ›kurzen‹ Janina Žejmo, ähnlich dem bayerischen Komikerduo Karl Valentin & Liesl Karlstadt, die eine Variation des Clownpaars (ursprünglich die Zanni Harlekin und Pierrot) unter Einbezug einer weiblichen Partnerin darstellten. Durch Filme international bekannt wurde das dänische Männerpaar *Fy og Bi* (auf Deutsch als *Pat & Patachon*).

Künstlich älter gemacht werden weitere Filmhelden dieser Zeit. Im Fall der Jules-Verne-Verfilmung *Deti kapitana Granta* (*Die Kinder des Kapitän Grant*, Reg. Vladimir Vajňstok, Mosfil'm, 1936) mimt Čerkasov Paganel' den französischen Geographen aus dem Roman *Les Enfants du capitaine Grant* (1868). Paganel' »verkörpert damit in der sowjetischen Perspektive auch einen Repräsentanten der alten Zeit, er ist eine veraltete Figur – und so ist er in der Verfilmung auch tatsächlich sehr viel älter als in der

<sup>40</sup> Zur »Frühen Exzentrik« des Schauspielers vgl. Drubek-Meyer, »Das Doppelwesen«; hier ist das »bewegliche Masken-Gesicht von einer Nichtübereinstimmung von dem Gesicht und der Maske (u. U. dem Typus)« gekennzeichnet. Das sichtbare »Nach-Außen-Tragen« dieser Dopplung in Čerkasovs Rollenfiguren erwies sich als »eine implizite Aufforderung zum Maskentragen und zur Verwandlung, zum perevoplošenie«. Vgl. ebd., 68.

Buchvorlage.«<sup>41</sup> Matthias Schwartz skizziert Čerkasovs Übergangsrolle vom universalgültigen »zerstreuten Enthusiasten der Wissenschaft«<sup>42</sup> der 1860er Jahre zu einem Forscher, der unter sowjetischen Bedingungen zum richtigen Bewusstsein gelangt. Eine ähnliche Entwicklung hätte Prof. Zange aus *Salamandra* durchmachen können, jedoch kam dieser Stummfilm aus den 1920ern gerade ohne spezielle Altersmaske für den deutschen Schauspieler Bernhard Goetzke (1884–1964) aus.

Dem in *Deputat Baltiki* als Russe präsentierten ehemaligen Exzentriker wird nun das gefährliche Bild des Trotzkiten entgegenstellt, der als ausländischer Agent Schaden anrichtet.<sup>43</sup> Echos des von Čerkasov geschaffenen russischen Wissenschaftler-Typus findet man später auch in Aleksandr Dovženkos Farbfilm *Mičurin* (dt. Verleihtitel *Die Welt soll blühen*, Mosfil'm, 1949). Mičurin galt zusammen mit Timirjazev als Begründer der sowjetischen Biologie.

Auch wenn Jurenev die Eigenständigkeit der sowjetischen Filmbiographie hervorhebt, kann man nicht umhin, Vorgänger oder Parallelen in anderen Filmkulturen anerkennen zu müssen. Es fällt auf, dass das erste Warner Bros-Biopic in der Regie von William Dieterle eine starke Schminke angewandt hatte, um das Alter des Protagonisten hervorzuheben:

Wenn im Film *Deputat Baltiki* der damals noch relativ junge, 33jährige Nikolaj Čerkasov als Professor Poležaev bis zur Unkenntlichkeit geschminkt wurde, so erweist sich dieses Verfahren der paradoxen Maske des greisen, jedoch agilen Biologen als verblüffende Parallele zum *casting* des amerikanischen Schauspielers Paul Muni als Mikrobiologen aus *The Story of Louis Pasteur* (1936), der bereits erwähnten ersten »Prestige«-Filmbiographie des US-Filmstudios der Warner Bros. Weder Čerkasov noch Muni wurden zuvor in heroischen Rollen besetzt, sondern spielten Außenseiter im ästhetischen und sozialen Sinne. Čerkasov war in exzentrischen Komödien aufgetreten, Muni wiederum war auf das Gangsterfach spezialisiert. Beide kamen also vom Anarchisch-Grotesken (als Variationen der dunkel-dämonischen Arlecchino-Figur) zum Sublim-Heroischen, und beide verwendeten intensive Schminkechniken, als könne der Heros nicht direkt gezeigt werden, sondern nur mittels einer Maske, die ein gewöhnlicher Sterblicher trägt, der auf diese Weise eine plastische »Duplizität« (Weihe) erhält.

<sup>41</sup> Schwartz, Matthias, »Die Kinder des Kapitän Grant: Zur Geopoetik des Abenteurers in Vladimir Vajštoks Verne-Verfilmung von 1936«, in: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hg. v. Magdalena Marszałek u. Sylvia Sasse, Berlin 2010, 210.

<sup>42</sup> Ebd., Anm. 210, hier Lev Kassil' zitierend.

<sup>43</sup> Die negative Trockij-Figur taucht nahezu gleichzeitig auf in dem Film *Velikij graždanim* (1937–1939, Reg. Fridrich Ermler, *Der große Patriot*, Lenfil'm).

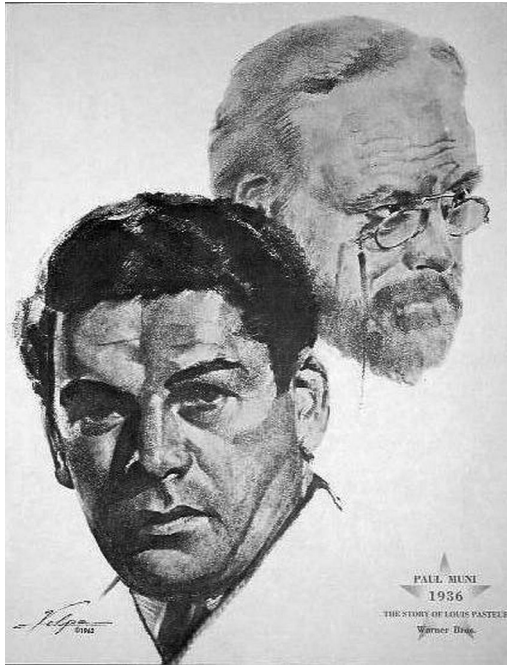


Abb. 6 Der vom *Scarface*-Gangster in einen Biologen verwandelte Paul Muni<sup>44</sup>

Denn auch in *The Story of Louis Pasteur* (1936) verwandelte sich der aus Lemberg stammende Paul Muni (1895–1967) – während der Dreharbeiten gerade vierzig Jahre alt – in einen Greis.<sup>45</sup> Ähnlich gealtert trat Muni auch in Dieterles nächstem Film *The Life of Emile Zola* (1937) vor die Kamera. Die Darstellung von hohem Lebensalter war das Markenzeichen eines Schauspielers, der bei seinem Schauspiel-Debüt auf einer jiddischsprachigen New Yorker Bühne als zwölfjähriger Charakterdarsteller einen greisen Logenpräsidenten verkörpert hatte.<sup>46</sup> Muni zeichnete sich durch elaborierte Masken aus, die er selbst auflegte; seine Schminke- und Verstellungskünste lassen sich mithin bis zur Familientradition des osteuropäischen Vaudeville-Theaters zurückverfolgen: seine Familie (Weisenfreund) verdingte sich sowohl in Galizien als auch in den USA

<sup>44</sup> Eines der mit Kohle gezeichneten Academy-Award-Doppelporträts, von Nicholas Volpe (1962).

<sup>45</sup> Die »Prestige Pictures« wurden entscheidend von Muni und Dieterle geprägt – Jack Warner, der Muni vor allem als Gangster oder Arbeiter besetzen wollte, hatte sich zunächst gegen den Film über Pasteur gewehrt und nur ein Minimal-Budget genehmigt: »Who wants to see a movie about bugs?«, vgl. Druxman, Michael, *Paul Muni. His Life and his films*, South Brunswick et al. 1974, 146.

<sup>46</sup> Ebd., 39, 42, 46.



auf jiddischen Wanderbühnen.<sup>47</sup> Wie kam es jedoch zu dem bleibenden Einfluss der »Prestige Pictures« auf die sowjetischen Filmbiographien über Wissenschaftler?

### »Prestige Pictures« und der sowjetische Film

Der als progressiv geltende Hollywood-Regisseur Dieterle, der 1930 Deutschland den Rücken gekehrt hatte, besuchte die Sowjetunion im Jahr 1937.<sup>48</sup> Dieser Besuch eines erfolgreichen Biopic-Regisseurs verstärkte das 1936 erwachte sowjetische Interesse an dem Genre – in vollem Umfang sollte sich dies ein Jahrzehnt später in den biographischen Filmen sowjetischer Produktion niederschlagen. Noch in Jurenevs aus dem Jahr 1949 stammender Bemerkung, die stilistischen Eigenschaften der Filme Dieterles ähnelten denen des sowjetischen Kinos, findet sich ein Nachhall der Wertschätzung dieses Regisseurs.

Es ist freilich erstaunlich, dass die Warner »Prestige Pictures« in den späten 1940er Jahren in der UdSSR noch als Vorbild genannt wurden, war dies doch die Zeit der antisemitisch geprägten Antikosmopolitismus-Kampagne – zumal die Warner Bros.-Filmbiographien zu den ersten Hollywood-Filmen gehörten, in denen jüdische Schauspieler erfolgreich Hauptrollen übernehmen konnten, ohne ihr Judentum vollends ausblenden<sup>49</sup> oder komische Chargen oder rein negativ charakterisierte Nebenrollen übernehmen zu müssen.<sup>50</sup> Jüdische Schauspieler konnten als Charakterdarsteller von nicht-amerikanischen Helden international relevante Geschichte verkörpern: Muni spielte Pasteur, Zola, Juarez und 1945 sogar einen sowjetischen Soldaten.<sup>51</sup> Oft handelte es sich um Abwandlungen der so genannten Nationalmasken, die hier zur Universalmaske des Europäers (ohne Akzent) werden. »Hollywoods

<sup>47</sup> Druxman, *Paul Muni* (wie Anm. 45), 39: bezeichnet sie als »strolling players in the ghettos of Eastern Europe«.

<sup>48</sup> Mierendorff, Marta, *William Dieterle – Der Plutarch von Hollywood*, Berlin 1993, 99.

<sup>49</sup> Wie dies im Fall der Schauspielerinnen Sylvia Sidney (Sophia Kosow) oder später Lauren Bacall (Betty Perske, die den Namen ihrer rumänischen Mutter, Bacal, annahm) geschah; Hoberman, J. u. Jeffrey Shandler, *Entertaining America: Jews, Movies, and Broadcasting*, Princeton (NJ), 2003.

<sup>50</sup> Gabler, Neal, *An Empire of Their Own*, New York 1989, 4–5, 300–301.

<sup>51</sup> Muni mimte gegen Ende des Kriegs, als Dieterle und Muni die Warner Bros.-Studio schon verlassen hatten, in dem Film *Counter-Attack* (1945, Reg. Zoltan Korda, Columbia Pictures) den »grim, determined Soviet soldier« (*Hollywood Reporter*). Die *New York Times* bezeichnete diese Rolle als »the Russian with a stubborn clever mind, and drops in just sufficient Slavic clowning to keep the role from going monotonous and dull.« Verschiedene, an diesem Film beteiligte Personen wurden später der »Communist affiliations« beschuldigt, vgl. Druxman, *Paul Muni* (wie Anm. 45), 208–209.

Gangsterdarsteller«<sup>52</sup> Edward G. Robinson verkörperte beispielsweise in *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (dt. *Die Lebensgeschichte Paul Ehrlichs*, Reg. William Dieterle, 1940) einen jüdischen Doktor auf der Suche nach dem idealen Medikament, einer »Zauberkegel«, die gezielt mit einer selektiven Giftigkeit bestimmte Krankheitserreger angreift.<sup>53</sup> Sowohl Robinson als auch Muni entwickelten sich von der Rollenbesetzung des Kriminellen und Outsiders zu der des naturwissenschaftlichen Genies, das sich ebenfalls in einer Außenseiterrolle befinden muss, um erfinderisch zu sein. Die Verweigerung der Anerkennung erfolgt entweder aufgrund der Wissenschaftsfeindlichkeit angesehener Institutionen (Pasteur) oder von Rasse-Vorurteilen (Ehrlich).<sup>54</sup>

Schauspieler mit katholisch-irischen (James Cagney) oder jüdisch-osteuropäischen Wurzeln verkörpern in den Warner Bros.-Filmen jenes kriminelle oder geniale Ferment, das in Hollywood als das Andere der weißen, protestantisch-angelsächsischen Welt gefeiert wird. Sowohl die Gangster- wie auch die »Prestige«-Filme des Warner Bros.-Studio lebten von solchen »professional Againster«-Typen. Und hierin liegt auch ein entscheidender Unterschied zu den sowjetischen Filmbiographien, in denen gerade solche Schauspieler fehlen, die auch ohne Maske als »ethnic« markiert gewesen wären.

Jurenevs Behauptung, bei der sowjetischen Filmbiographie handele es sich um ein spezifisches »Phänomen«, lässt sich vor diesem Hintergrund nur bedingt aufrecht erhalten. Denn vergleicht man diese Filme beginnend mit *Deputat Baltiki*, stellt man fest, dass sich das immer konventioneller werdende sowjetische Biopic an den formal unauffälligen »Prestige Pictures« der Warner Bros. orientiert, insbesondere an den Filmen des »progressiven« William Dieterle.<sup>55</sup> Dieser stilistische und thematische Einfluss hält bis in die 1950er Jahre an, wobei er vor allem in den Lenfil'm-Produktionen zur Geltung kommt.

<sup>52</sup> Mierendorff, *William Dieterle* (wie Anm. 48), 128.

<sup>53</sup> So etwa das von Höchst vertriebene »Salvarsan« gegen Syphilis, das erste Chemotherapeutikum.

<sup>54</sup> Die Entwicklung des *casting* dieser Schauspieler in den Warner Bros. Gangster- und »Prestige«-filmen demonstriert die amerikanische Ideologie der gelungenen Integration der Immigranten im *melting pot* USA – in der sowjetischen Situation konnte dies höchstens mit dem Motiv der Völkerfreundschaft korrespondieren. In den sowjetischen Prestige-Filmen, wenn man sie so nennen kann, bekamen jedoch nie jüdische Schauspieler die Rollen der Wissenschaftler.

<sup>55</sup> Folgende Filme von Dieterle waren in der UdSSR bereits vor dem Krieg zumindest einem ausgewählten Kreis bekannt: *The Story of Louis Pasteur* (1936), *The Life of Emile Zola* (1937), *Juarez* (1939), *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940). Mierendorff, *William Dieterle* (wie Anm. 48), 102, erwähnt den Import sowjetischer Filme in die USA im Jahr 1936; es ist davon auszugehen, dass es sich hier, wie auch später um jenen Austausch gehandelt hat, der Dieterles erstes Biopic in die UdSSR brachte.

Die bis in die UdSSR reichende Ausstrahlung der »Prestige« Pictures kommt jedoch nicht von ungefähr, gründet sie doch auf dem Beitrag der Emigranten aus Mittel- und Osteuropa. Die Schauspieler schöpfen sowohl aus der im jiddischen Theater verwurzelten, nach Manhattan exportierten Schauspielkunst der Charaktermaske als auch auf den Einfluss der russischen Theatertradition (die durch russische Emigranten in die USA verpflanzte MCHAT-Schule). In diesem Sinne kann man von osteuropäischen Schauspieltraditionen sprechen, die sich indirekt auf die globale Biopic-Ästhetik auswirkten. Einen gewissen filmästhetischen Einfluss mag auch die sowjetische Filmavantgarde auf Dieterle gehabt haben.<sup>56</sup> Und doch gibt es entscheidende, vor allem weltanschauliche Unterschiede zwischen den US-Biopics und den sowjetischen Filmbiographien gerade im Casting.

Das »Anarchische, Amoralische und Niederträchtige« (Weihe) der Harlekinfigur ist im amerikanischen Film derjenige Boden, aus dem der Sex-Appeal der Gangster-Figur erwächst, jenes dunklen, »maskierten« Charakters, der wiederholt die katholisch dominierte Film-Zensur der USA auf den Plan rief. Auch wenn Spuren jener exzentrischen und »dunklen« Herkunft der Charaktermaske sich im Fall von Čerkasov in den dreißiger Jahren erhalten haben mögen, fehlen diese weitgehend in der sowjetischen Filmbiographie der Nachkriegszeit.

Amerikanische Schauspieler, die Forscher darstellen, durften sich vom weißen Durchschnittsamerikaner unterscheiden; um Erfindungen machen zu können, nähern sie sich dem Dämonischen an. Ihre Rekrutierung aus dem Kreis der »ethnic«-Darsteller ist eine filmische Form der Inklusion von marginalen und sozial ausgegrenzten Bevölkerungsgruppen – vom Warner-Bros.-Studio wurde dies bewusst gefördert, und verstärkt sichtbar ist sie in der Stilperiode des *film noir*.

In den sowjetischen Filmen wiederum werden Wissenschaftler zunehmend als Halbgötter mit explizit russischen Eigenschaften und einem direkten Draht zu den nur oberflächlich verschleierten himmlischen Sphären dargestellt – dem oberen Ende aller Hierarchien. In seiner konservativ-nationalen Ausrichtung ist dieser Typus des schlohbärtigen russischen Wissenschaftlers nicht nur durch jene Weltanschauung bedingt, die Voegelin als eine »politische Religion« definierte, er gehört

<sup>56</sup> Mierendorff, *William Dieterle* (wie Anm. 48), 107–108, zitiert den kommunistischen Drehbuchautor John Howard Lawson, der mit Dieterle zusammenarbeitete und den sowjetischen Einfluss auf ihn hervorhebt: »Lawson findet in Dieterles Arbeit an den Massenszenen, dass der Regisseur bei der Porträtierung der Menge und menschlicher Anlitze bewusst sowjetischen Filmbeispielen folge. Durch seine Schnitttechnik habe er ein durchgehendes Gefühl für Bewegung und Rhythmus bewiesen [...]«





Abb. 7 Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre

auch in jene aufgehellte Bilderwelt, die aus einem Fundus schöpft, mit dessen »Hilfe die Verbindung des menschlich-politischen Bereiches mit dem göttlichen hergestellt wurde.«<sup>57</sup>

Wie unterscheiden sich die Forscher in der sowjetischen und der amerikanischen Darstellung? Das narrative Grundprinzip des Biopic, das für die »Prestige« Pictures des Studios der Warner Bros. charakteristisch ist, und wie es vor allem der Regisseur William Dieterle herausgearbeitet hat, beschreibt George F. Custen als Missachtung des Helden, die im Filmnarrativ in Anerkennung umschlägt: »a great man (or woman) scorned by an establishment only to be vindicated in a scene of public acceptance.«<sup>58</sup> Eben dieses Modell wendet die sowjetische Filmbiographie in der Darstellung der zur Zeit des Russischen Reiches wirkenden Wissenschaftler an und zielt damit politisch weiter als das US-amerikanische »Prestige Pictures«; der sowjetische Film erzählt nicht nur aus dem historischen Rückblick, sondern mit dem richtigen gesellschaftlichen Bewusstsein und aus der überlegenen Position eines neuen politischen Systems, das seinen Vorgänger gestürzt hat. Das Leben des russischen Forscher-Heroen definiert sich geradezu durch die vertikal verstandene Ablehnung des zaristischen Establishments – dieses Narrativ steht dem amerikanischen Forscher nicht zu Verfügung, woraus sich ein geringerer Grad der Ablehnung ergibt, die aufgrund persönlicher Rivalitäten oder durch bürokratische Institutionen erfolgt, nicht aber in einer überholten politischen Herrschaftsform – der Monarchie – begründet liegt.

### Drei Mosfil'm-Wissenschaftlerfilme der Nachkriegszeit

In der Nachkriegszeit, als die UdSSR ihren weltpolitischen Rang zu betonen suchte, wurde den »künstlerischen« Wissenschaftlerfilmen noch mehr Bedeutung beigemessen. Mit der künstlerischen Adaption der Lebensläufe großer russischer Wissenschaftler wurde nun nicht mehr nur das zweitgrößte Filmstudio des Landes, Lenfil'm, sondern auch Mosfil'm beauftragt. Die Subgattung der Filmbiographie und die aus ihr resultierende visuelle Geschichtsschreibung waren insofern nach außen und zugleich nach innen gerichtet.<sup>59</sup> Diese Filme begleiten

<sup>57</sup> Voegelin, *Die politischen Religionen* (wie Anm. 3), 29.

<sup>58</sup> Custen, »Making History« (wie Anm. 26), 86.

<sup>59</sup> Wissenschaftler-Biopics verfügte über den Vorteil, dass sie eine internationale Verbreitung erfahren konnten; diese Funktion übernahm ab 1948 das internationale Filmfestival Karlovy Vary, vgl. Drubek, Natascha, »The 46th International Film Festival in Karlovy Vary 2011 – An A-Festival with a Human Face«, *Artmargins online*, 26.12.2011, <http://www.artmargins.com/index.php/6-film-a-video/653-46th-international-film-festival>

ab 1947 die politischen Kampagnen und »Wissenschaftskriege«<sup>60</sup> um eine politisch-ideologisch geprägte Neuausrichtung der sowjetischen Forschungsinstitutionen.<sup>61</sup> Sie begleiten auch die Antikosmopolitismus-Kampagne, in der Ende der 1940er Jahre jüdische Künstler und Forscher einer nicht-patriotischen Gesinnung beschuldigt wurden.

Der nationale Aspekt der Konstruktion des sowjetischen Heros hatte jedoch seine Wurzeln in den frühen 1940ern. Franziska Thun-Hohenstein schildert Gor'kij's ursprüngliches biographisches Projekt, das sowjetischen Lesern die Lebensläufe herausragender Persönlichkeiten nahebringen sollte<sup>62</sup>, wobei nationale Vorzeichen zunächst keine Rolle spielten. Von den ersten 21 Biographien waren lediglich acht Russen gewidmet, von denen die Hälfte Wissenschaftler waren (Michail Lomonosov, Nikolaj Pirogov, Ivan Sečenov und Dmitrij Mendeleev). Dieser weltumfassende Anspruch wurde bis 1940 beibehalten. Nachdem die Serie aufgrund des deutschen Überfalls auf die UdSSR 1941 abgebrochen wurde, erhielt sie bei der Wiederaufnahme im Kleinformat im Jahr 1943 eine neue Bezeichnung: *Velikie russkie ljudi* (*Bedeutende russische Menschen*). Und als erste wurden die Leben der russischen Wissenschaftler Ivan Pavlov und Kliment Timirjazev publiziert. Die Forscherbiographie spielte also in dieser Serie, in deren erstem Redaktionsbeirat der renommierte Physiker und spätere Präsident der Akademie der Wissenschaften, Sergej Vavilov (1891–1951), berufen wurde,<sup>63</sup> weiterhin eine zentrale Rolle. Neu hinzu kam jetzt jedoch das erhöhte Interesse an einem russisch-nationalen Beitrag zur Wissenschaft, das anfangs in der Kriegssituation begründet lag, sich in der Nachkriegszeit aber zu einem Patriotismus entwickelte, der anti-aufklärerischen Strömungen, Antisemitismus und Xenophobie Vorschub leistete – übrigens parallel zur Ära des alles »Unamerikanische« bekämpfenden McCarthysmus in den USA.

Grigorij Aleksandrovs Musicalkomödie *Vesna* (*Frühling*, 1947), in der eine Physikerin und eine Operettensängerin ihre Rollen tauschen, scheint allerdings auf den ersten Blick nicht in diesen neuen Zeitgeist zu passen und eher in der Filmtradition der 1930er Jahre zu stehen, spiegelt aber

---

karlovy-vary. 1949 gewann der Film *Akademik Ivan Pavlov* zwei Preise: Bester Film und beste Hauptrolle.

<sup>60</sup> Vgl. Pollock, Ethan, *Stalin and the Soviet Science Wars*, Princeton (NJ) 2008.

<sup>61</sup> Zum populärwissenschaftlichen Kontext dieser Biopics, vgl. auch Igor Polianski, »Das Unbehagen der Natur: Sowjetische Populärwissenschaft als semiotische Lektüre«, in: *Laien, Lektüren, Laboratorien: Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960*, hg. v. Matthias Schwartz, Wladimir Velminski u. Torben Philipp, Frankfurt a. M. 2008, 71–113.

<sup>62</sup> Thun-Hohenstein, »V laboratorii sovetskij biografii« (wie Anm. 12), 440.

<sup>63</sup> Ebd., 442.



Abb. 8 Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit« (schodstvo) (Vesna, 1947)

doch in der Charakterisierung der Geschlechterrollen ex negativo die vorgegebene Tendenz.<sup>64</sup> Der zuvor und auch später Erfinder und Forscher mimende Čerkasov spielt in diesem Film einen Filmregisseur, der einen Film über eine Wissenschaftlerin drehen will. Das Sonnen-Institut, an dem die Physikerin bzw. die Sängerin arbeitet, wird hier zu einer Bühne, auf der Ähnlichkeit performiert wird.

Es fällt auf, dass in einem der wenigen Spielfilme, in dem eine Frau die Hauptrolle der Wissenschaftlerin spielt, das explosive Momentum des weiblichen Geschlechts der Forscherin durch ihre Verdopplung durch eine Schauspielerin in der Gattung der Verwechslungskomödie neutralisiert wird. Weibliche Forscherinnen scheinen als Heroenmaterial weder in den USA noch der UdSSR geeignet.

### Vom bürgerlichen Fachmann zum sowjetischen Prometheus: *Svet nad Rossiej* (Licht über Russland, 1947)

Den Höhepunkt der russisch-nationalen Neuausrichtung der sowjetischen Wissenschaften stellten Stalins politische Interventionen in die wissenschaftlichen Debatten – kulminierend in seiner Zerschlagung des

<sup>64</sup> Zur Doppelrolle vgl. Drubek-Meyer, N., »Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947)«, in: *Mystifikation – Autorschaft – Original*, hg. v. S. Frank, R. Lachmann, S. Sasse, Sch. Schahadat und C. Schramm, Tübingen 2001, 239–261.

Marrismus<sup>65</sup> – dar. Stalins Privileg als Laie Ratschläge geben zu können,<sup>66</sup> wird in dem Film *Svet nad Rossiej* (*Licht über Russland*, Mosfil'm, 1947) mittelbar in einem Ausspruch Stalins thematisiert, der gegenüber dem Ingenieur Zabelin geäußert wird, »der Sozialismus sei nicht dessen Fachgebiet, denn er habe keine Ahnung von ihm«.

Der Film *Svet nad Rossiej* thematisiert die Auseinandersetzungen der frisch etablierten Sowjetmacht mit der alten Intelligenzija im Kontext des 1920 von Lenin initiierten Staatsplans zur Elektrifizierung Russlands (Abk. GOELRO), deren Erfahrungen auf die sowjetische Gegenwart der Ždanov-Kampagnen der Nachkriegszeit appliziert werden.<sup>67</sup> In Jutkevičs Film wird gezeigt, wie die technische Intelligenz (die sog. Specy, also Spezialisten, Fachleute) unmittelbar nach der Revolution zur Mitarbeit an der Elektrifizierung des Landes gewonnen wurde. Doch die Gestaltung der Biographie eines sich bolschewisierenden Wissenschaftlers gelang Jutkevič nicht ohne weiteres, wie man an der Produktionsgeschichte des Films ablesen kann, der im Herbst 1947 auch nach Überarbeitungen der ersten, heftig kritisierten Fassung verboten wurde.<sup>68</sup> Jutkevič porträtiert den bürgerlichen, auf gute Manieren bedachten Ingenieur Zabelin als die widersprüchliche Gestalt eines ›Saboteurs‹ des sowjetischen Systems, dessen verletzte Eitelkeit durch eine Einladung in den Kreml geheilt wird. Kurz zuvor trägt er eine ironische Rede vor, in der er sich – den arbeitslosen Erbauer von Kraftwerken – mit Prometheus vergleicht, der unter der sowjetischen Regierung auf dem Basar Streichhölzer verkaufen muss: »Jetzt braucht mich niemand. Ich bin ein Erbauer von Stromwerken, doch die werden geschlossen. Ich bin arbeitslos, ich bin

<sup>65</sup> Vgl. Drubek-Meyer, N. u. H. Meyer, »Ausgerechnet – die Sprache. ›Stalin‹, Lotman und die Sprachmaschinerie«, *Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für P. Rehder zum 65. Geburtstag (Welt der Slaven, Sammelbände, Bd. 21)*, hg. v. M. Okuka u. U. Schweier, München 2004, 77–97.

<sup>66</sup> Kojevnikov, Alexei, »Games of Stalinist Democracy: Ideological Discussions in Soviet Sciences, 1947–52«, in: *Stalinism: New Directions (Rewriting Histories)*, ed. by Sheila Fitzpatrick, London 2000, 142–175, 155: »Politicians apparently considered themselves competent enough in literature and film to make expert judgments and to issue them publicly in the name of party bodies.«

<sup>67</sup> Laurent, Natacha, *L'Oeil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928–1953)*, Toulouse, 2000, 215: »les relations entre l'intelligentsia et le pouvoir soviétique. Ce sujet et alors d'autant plus sensible que, depuis l'été 1946, le Parti multiplie les attaques contre l'intelligentsia et s'apprête à lancer une nouvelle campagne dirigée précisément contre elle: la campagne anticosmopolite.«

<sup>68</sup> Mit dazu beigetragen hat sicherlich, dass in *Svet nad Rossiej* auf den Terror der Čeka angespielt wird: als ein Auto Ingenieur Zabelin abholt, nimmt er sein Bündel mit, da er denkt, er wäre verhaftet, während Lenin und Stalin davon ausgehen, dass er vorhabe, nach dem Kreml-Besuch noch in die Sauna zu gehen.

ein Prometheus und gebe den Menschen Feuer, handle von früh bis spät mit Streichhölzern.«<sup>69</sup>

Doch der bürgerliche »Spezialist« als herabgesetzter Prometheus, dessen Familie in einer *kommunalka* ohne Strom und Heizung haust, erkennt noch rechtzeitig die Zeichen der Zeit und bringt sich ein in den Prozess der prometheischen Schöpfung: aus dem deklassierten bürgerlichen Spec kann ein sowjetischer Kulturheros werden, der dem Volk Licht und Wärme bringt. Als Zabelin im Kreml hört, dass Lenin Russland elektrifizieren wolle, ist er nämlich so beeindruckt, dass er von nun an für die Sowjets arbeiten will. Er wird zu einer Filmvorführung über die neuartige Energiegewinnungsmethode Hydrotorf eingeladen, die nebenbei Lenins historisch bezeugtes Interesse an diesem Thema visualisiert.<sup>70</sup> Als Zabelins Frau ihn zu Hause mit den Worten empfängt, er sähe schlecht aus, wörtlich: er sei »sich selbst nicht mehr ähnlich« (ne pochož na sebja), antwortet er »was heißt es schon, sich selbst zu ähneln« (čto značit byt' pochožim na sebja?).

Auf diese Weise kommentiert der Film jene mechanische Übernahme einer neuen sowjetischen *persona* als Spielen einer Rolle, das vor dem Krieg noch als Tragen einer für jeden sichtbaren Maske repräsentiert wurde (Modell Poležaev). Anstelle die Brüche und Ambivalenzen aus der Lebensgeschichte der Wissenschaftler-Heroen kommentarlos zu eliminieren wie im »Self-fashioning« (Fitzpatrick) üblich,<sup>71</sup> zeigt er, wie Nicht-Proletarier in der Zeit nach der Revolution versuchten, ihre Standesherkunft, die jetzt als Klassenzugehörigkeit ausgelegt wurde, zu verleugnen, indem sie konstruierte Rollen »spielten« und ihre Lebensgeschichte nach Bedarf retuschierten. Auch wenn Zabelin äußerlich dem Darstellungsmuster von Poležaev in *Deputat Baltiki* folgt, stellt er sicherlich keine heroische Figur dar, eher eine pragmatische. Wie stark Jutkevič sein Ansehen mit diesem in ideologischer Hinsicht lavierenden Film beschädigt hatte, zeigte sich im Februar 1949 im Rahmen der Antikosmopolitenkampagne, als er zusammen mit Filmleuten jüdischer Herkunft scharf angegriffen wurde.<sup>72</sup>

<sup>69</sup> »Теперь я никому не нужен. Я строитель электростанция, а их закрывают. Я без работу, я как Прометей, раздаю людям огонь, с утра до ночи торгую спичками.«

<sup>70</sup> Zu diesem Thema vgl. auch »Torf als Energielieferant« (FN 11 in N. Drubek-Meyer u. N. Izvolov, *Das Projekt des Ingenieurs Prignt*, Reg. Lev Kulešov, [1918], DVD, Berlin 2008).

<sup>71</sup> Fitzpatrick spricht von einem »fashioning of file-selves«, vgl. Fitzpatrick, *Tear off the mask* (wie Anm. 2), 14.

<sup>72</sup> Versammlung der Filmtätigen im Moskauer *Dom kino/Haus des Films* vom 24.–28.2.1949; Mar'jamov, Grigorij, *Kremlevskij cenzor. Stalin smotrit kino*, Moskau 1995, 125.



»Rebell« gegen die Natur: *Mičurin*  
(*Die Welt soll blühen*, 1949)

Aleksandr [ukr. Oleksandr] Dovženko, ein weiterer Kinoveteran, der vor dem Krieg ein hohes persönliches Ansehen bei der Partei und Stalin genossen hatte, versuchte sich an einer Biographie über den Botaniker und Pflanzenzüchter Ivan Mičurin (1855–1935). Sie kam nach erheblichen Eingriffen der Zensur am 1. Januar 1949 in die Kinos. In diesem Farbfilm wird Mičurin zum historischen Prototyp des sowjetischen Wissenschaftler-Helden aufgebaut, der sich nicht nur gegen die »göttliche Natur« aufgelehnt beziehungsweise sie zu verbessern versucht habe, sondern ihr auch ihre Geheimnisse entreißen und die Evolution selbst lenken wollte: »Wir können keine Gnade von der Natur erwarten; unsere Aufgabe besteht darin, sie ihr abzunehmen« und »Ich werde rebellieren und die Veränderbarkeit der Natur nach meinem Willen schaffen«<sup>73</sup> lauteten die Mičurin zugeschriebenen geflügelten Worte. So verkündet im Film der Pflanzenzüchter zum Silvesterabend 1899–1900, er »würde in diesem Jahrhundert in gewisser Weise gerne die Weltordnung angreifen« um »geplante genetische Veränderungen« zu erzielen.<sup>74</sup>

Auch das Thema der Kompetenz von Nicht-Fachleuten in wissenschaftlichen Belangen wird hier aktualisiert: So erhält der von den zaristischen akademischen Institutionen ausgegrenzte Autodidakt Mičurin erst von dem (naturwissenschaftlichen) Laien Lenin wahre Anerkennung und Unterstützung. Obgleich beide Männer keine studierten Biologen sind, gehen von ihnen die entscheidenden Impulse aus, wie eine progressive Anwendung von Botanik auszusehen habe: sie müsse in einer Urbarmachung von Landstrichen mit extremem Klima und ungeeigneten Böden bestehen, die für gewöhnliche Nutzpflanzen keinen Lebensraum bieten. Der volksnahe Praktiker Mičurin wird als Gegenspieler der Beamtengelehrten (*kazennye učenyje*) präsentiert, deren Institutionen mit dem politischen System des Zarismus in eins gesetzt werden; dieser wird auch vom orthodoxem Klerus gestützt, dessen Vertreter mit Mičurin ein Streitgespräch über Darwin führt und Mičurins »sündige« Kreuzungen als Blasphemie bezeichnet, die aus »der Natur ein Freudenhaus machen«.

<sup>73</sup> »Мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее наша задача« und »Восстану и создам изменчивость в природе по своему желанию«; alle Zitate sind Äußerungen der Figur Mičurin aus dem gleichnamigen Film.

<sup>74</sup> »Я хотел бы в этом веке в какой-то мере посягнуть на мировой порядок«, »запланированные наследственные изменения«.



Abb. 9 »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus« (Geistlicher in *Mičurin*)

Als an Pflanzenzucht interessierte Emissare aus dem kapitalistischen Amerika den Forscher in die USA bringen wollen, wo sie ihm ein Laboratorium mit 100 Assistenten versprechen, protestiert Mičurin. Wenn der Amerikaner auf Englisch sagt: »you don't know what you're worth, Mr Michurin« wird dies auf Russisch übersetzt als »Vy zolotoj čelovek« (wörtlich »Sie sind ein goldener Mensch« im Sinne »Sie sind Gold wert«); Mičurin entgegnet: »Ich bin ein russischer Mensch« (Ja russkij čelovek), und es gäbe keinen Dampfer der Welt, der ihn aus seiner Heimat wegbringen könnte. Eine ähnliche patriotische Szene wiederholt sich in Rošal's Film über Pavlov von 1949.<sup>75</sup>

Der russische ›Sonderling‹ (čudak) Mičurin hat im Film aber auch Charakteristiken eines russischen Tricksters. Mark Lipovetsky beschreibt diesen so: »This hero unites the qualities of characters who at first sight have little in common – the ›selfish buffoon‹ and the ›culture hero‹; someone whose subversions and transgressions paradoxically amplify the

<sup>75</sup> Sowohl Mičurin als auch Pavlov stammen aus dem Gouvernement Rjazan'.



culture-constructing effects of his (and most often it is a ›he‹) tricks.«<sup>76</sup> Fitzpatrick sieht im Trickster einen »bricoleur«, jemanden, der aus wenig viel machen kann,<sup>77</sup> ein Motiv, das in Mičurins bescheidenem, den amerikanischen Gast ungläubig stimmenden Garten wiederkehrt. Der russische Kulturheros der Botanik ist genügsam und stur.

Diesen beiden Mosfil'mproduktionen über Wissenschaftler, *Svet nad Rossiej* und *Mičurin*, wurde von der Parteiführung besondere Bedeutung zugemessen, was sich nicht zuletzt an dem Filmmaterial ablesen lässt, auf dem die Filme gedreht wurden: in Jutkevičs Film wurden die Lenin-Stalin-Szenen auf Kodak gedreht,<sup>78</sup> Dovženko wurde in der Nachkriegszeit seltenes und teures Farbfilmmaterial zur Verfügung gestellt, das die aufblühende Welt sowjetischer Pflanzenzucht in natürlichen Farben und Zeitraffer vor Augen führte. Auch die Probleme mit der Zensur, die beide Filme hatten, deuten auf die außergewöhnliche politische Aufmerksamkeit hin, die ihnen entgegengebracht wurde, schienen sie doch anfangs weder den ästhetischen noch ideologischen Anforderungen an sowjetische Wissenschaftlerfilme zu genügen. Diese Anforderungen betrafen aber nicht zuletzt auch die zentrale Thematik des Heroischen in dem Genre der Filmbiographie, das in der Nachkriegszeit eine neue Gestalt bekam.

### Verräter der sowjetischen Wissenschaft: *Sud česti* (*Ehrengericht*, 1948)

Zeitgleich zu den beiden oben besprochenen Filmen wagte sich noch ein dritter Regisseur, und zwar Abram Room, an das Thema Wissenschaft, wobei er im Unterschied zu Jutkevič und Dovženko weniger Probleme mit der Zensur hatte, wohl, weil er seinen Film anhand von aktuellem Material im Geist der Antikosmopolitismus-Kampagne politisch korrekt gestaltete. In *Sud česti* (*Ehrengericht*, Mosfil'm, 1948) werden – wie bei Jutkevič – zwar keine Biographien, sondern Fallbeispiele geschildert, trotz allem ist dieser Film quasi-dokumentarisch angelegt, da er sich an dem realen Fall des Forscherpaars Nina Kljueva und Grigorij Roskin orientiert. Deren biologische Tumorthherapie erregte im Ausland einiges Aufsehen. Dabei ging es um die nach den Wissenschaftlern benannten KR-Bakterien, die eine onkolytische Wirkung haben sollten; eine KR-

<sup>76</sup> Lipovetsky, *Charms of the cynical reason* (wie Anm. 2), 11.

<sup>77</sup> Fitzpatrick, *Tear off the Masks* (wie Anm. 2), 265.

<sup>78</sup> Laurent, *L'Oeil du Kremlin* (wie Anm. 67), 210.

Probe ging zum Testen in die USA. Obwohl dies von offiziellen Stellen genehmigt worden war, wandte sich in Anbetracht des stark abkühlenden Klimas zwischen den Großmächten USA und UdSSR das Blatt bald gegen die Mediziner. Vom 5. bis 7. Juni 1947 wurden sie für den Versand ins Ausland in einem Moskauer Theater vor ein »Ehrengericht« gestellt. Ein Ehrengericht ist gewöhnlich ein Organ zur Selbstregulierung ethischer Verstöße innerhalb von Berufsgruppen.<sup>79</sup> Diese im Spätstalinismus in verschiedenen Institutionen eingeführten Ehrengerichte sind im Kontext der Gerichtsprozesse und Volksgerichte (agitsudy), die es bereits in den 1920er Jahren beziehungsweise während des Zweiten Weltkriegs in Anwendung auf Kriegsverbrechen gegeben hatte, zu sehen.<sup>80</sup>

In *Rooms* Film wurde der Gegenstand des Ehrengerichts abgewandelt: Hier lautete der Vorwurf, der sowjetische Wissenschaftler Losev habe auf seiner Dienstreise (komandirovka) in die USA die »Interessen seines Vaterlands« vernachlässigt, indem er in Amerika das noch unvollendete Werk eines sowjetischen Forscherkollektivs veröffentlichte. Das Streben nach individueller Anerkennung durch die »internationale Wissenschaft« (mirovaja nauka), das Losev wichtiger nimmt als das Forscherkollektiv in seiner Heimat, »entlarvt ihn als Kosmopoliten«.<sup>81</sup>

Die Pseudonymisierung von historischen Figuren kennen wir aus dem biographischen Film der Vorkriegszeit wie beispielsweise im Fall des Biologen Timirjazev, der in *Deputat Baltiki* Poležaev heißt. Nach dem Krieg wurde eine solche, die Wirkung des Biographischen mindernde Verwendung eines fiktiven Namens nur noch dann eingesetzt, wenn ein allgemeingültiger Vertreter einer bestimmten Klasse (der *spec* in *Svet nad Rossiej*) oder ausgesprochen negativ gezeichnete Personengruppen en gros charakterisiert werden sollten.

Die Premiere von *Sud česti* fand am 25. Februar 1949 statt, das heißt zeitgleich zu der Versammlung der Filmschaffenden im Moskauer *Dom kino* (Haus des Kinos), die traurige Bekanntheit durch ihre antisemitischen Reden gegen die »Kosmopoliten« erhielt. In *Sud česti* wurden mehrere prominente Wissenschaftler aufgrund ihres Glaubens an eine »weltweit« geltende Wissenschaftlichkeit angeprangert. Durch das Ehrengericht werden sie zu einer patriotischen Haltung bekehrt, die ihrer »sklavischen Unterwürfigkeit vor dem Westen« (nizkopoklonstvo)<sup>82</sup> ein

<sup>79</sup> Kremontsov, *Stalinist Science* (wie Anm. 39), 137.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Cassidy, Julie A., *The Enemy on Trial. Early Soviet Courts on Stage and Screen*, Illinois 2000.

<sup>81</sup> Zemljanuchin S. u. M. Segida, *Domašnjaja sinematika. Otečestvennoe kino 1918–1996*, Moskva 1996, 432.

<sup>82</sup> Vadim Koževnikov in »Ehrengericht«, *Pravda*, 25.1.1949, 3.

Ende bereitet, damit sie ihre Forschungsergebnisse künftig nicht mehr in ausländischen Zeitschriften veröffentlichen, da dies einer Weitergabe von Staatsgeheimnissen beziehungsweise einem Vaterlandsverrat gleichkam.

### Die Lenfil'm-Produktionen der Nachkriegszeit: Biographien von Ivan Pavlov und Aleksandr Popov

Mehr Anerkennung als die Biographien von Mosfil'm erhielten die beiden von Lenfil'm produzierten Filmbiographien über russische Forscher, die in der ersten Jahreshälfte 1949 in die Kinos kamen und beide mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurden: Der erste war dem Physiologen Ivan Pavlov, der zweite dem Radiopionier Aleksandr Popov gewidmet.

Der in der UdSSR hoch angesehene Pavlov, dessen Lehre von den bedingten Reflexen ihn zu einem Begründer eines neuen Menschenbilds machte, kritisierte bis zu seinem Tode im Jahre 1936 mehrmals das sowjetische System. Das kam in seiner Lebensgeschichte jedoch nicht zur Sprache; verfilmt wurde sie von Grigorij Rošal', der sich bereits zwei Jahrzehnte zuvor mit *Salamandra* an einer Wissenschaftlerbiographie versucht hatte. Rostislav Jurenev bezeichnet den Film über den Nobelpreisträger Pavlov als Vollendung der biographischen Gattung im sowjetischen Kino und erwähnt zugleich lobend, dass die filmische Figur Pavlovs dem kanonischen Porträt des realistischen Malers Michail Nesterov aus dem Jahr 1930 folge.<sup>83</sup> Auch in dieser Filmgattung konstituiere sich damit, so Jurenev, das neue »wissenschaftlich-künstlerische Genre«<sup>84</sup>, dessen Spezifik eben in der Erhebung des wissenschaftlichen Spezialistentums zu einer allgemeinverständlichen künstlerischen Form bestehe, wie es sich in dem Film in der anschaulichen Vorführung des Experiments am speichelnden Hund manifestiere.<sup>85</sup>

Auch das Gelingen der Experimente (»und es hieß immer, dass es nicht gelingen wird« – a govorili, čto ne vyjdet) geschieht im Rahmen des von Custen für die amerikanischen »Prestige Pictures« diagnostizierten Verfahrens des *scorned by an establishment*, wobei hier das feindliche Umfeld schwächer ausfällt. Der Physiologe Pavlov ist in dem Film von Kollegen und Assistenten umgeben, mit denen er seine Theorien zu den bedingten

<sup>83</sup> Vgl. Jurenev, *Sovetskij biografičeskij fil'm* (wie Anm. 36), 111–112.

<sup>84</sup> Ebd., 116: »naučno-chudožestvennyj žanr«.

<sup>85</sup> Andere Genreversuche, die Wissenschaft und Film zu verbinden suchten, waren die populärwissenschaftlichen, »monografischen« (monografičeskije) Filme wie *Akademik Budenko* (1946), in denen das Leben und die Entdeckungen der Gelehrten im Zentrum standen.

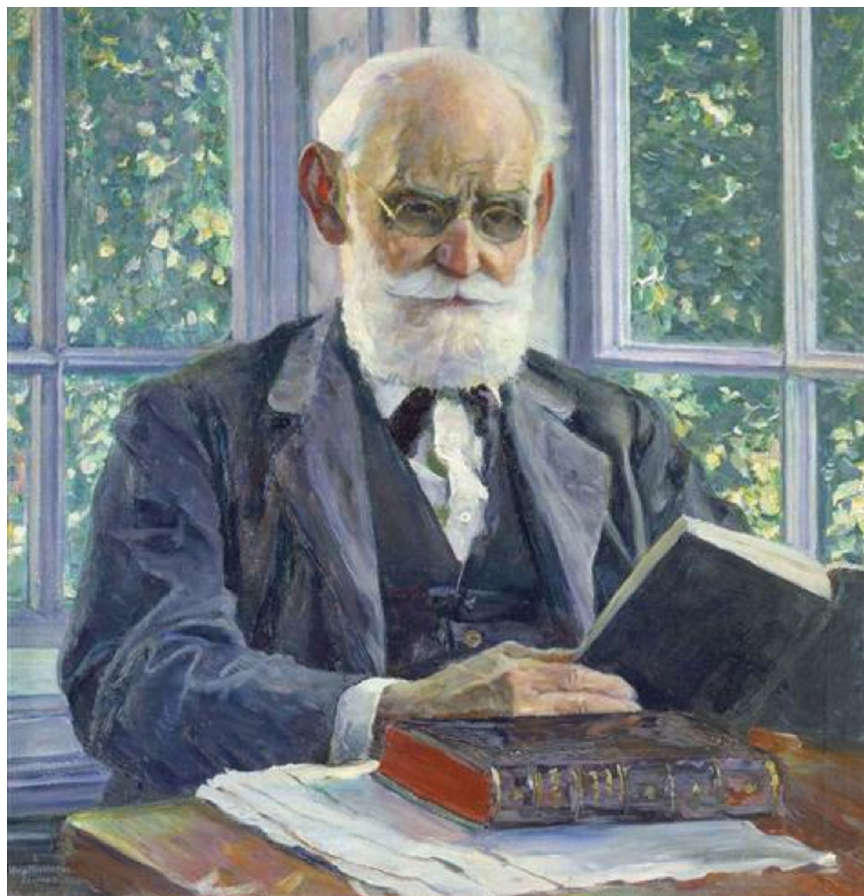


Abb. 10 Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949)

Reflexen diskutieren und so auch dem Zuschauer nahebringen kann. Als er den Nobelpreis erhält, preist ihn ein Redner unter Verwendung religiöser Termini als »Helden« und »Märtyrer der Wissenschaft«: »Er ist ein echter Mann der Tat in der Wissenschaft, ich würde sogar sagen, er ist ihr wahrer Märtyrer.«<sup>86</sup> Gleichzeitig ist die religiöse Weltanschauung Pavlov ein Dorn im Auge: Als sein Kollege ihn warnt, er solle nicht die Seele des Menschen erforschen wollen, damit ginge er »allein gegen die ganze Welt«<sup>87</sup>, nennt Pavlov ihn einen Feigling (trus) und später sagt er zu Maksim Gor'kij (gespielt von Čerkasov), er »glaube an nichts anderes als das Faktum«.

<sup>86</sup> »Он подлинный подвижник в науке, и я бы даже сказал, подлинный ее мученик.«

<sup>87</sup> »Вы один против целого мира!«

Vergleicht man die Filme *Mičurin* und *Akademik Ivan Pavlov*, fällt auf, dass Dovženkos Drehbuch einen bleibenden Einfluss auf die späteren Forscherbiographien ausgeübt hat. Angefangen von der Sturheit (Pavlov zu seiner Assistentin: »Wir brauchen Sturköpfe!«, »Nam uprjamye nužny!«) über die abgewiesenen ausländischen Werber und den Wunsch, das eigene Leben maximal zu verlängern, um so lange wie möglich der Forschung dienen zu können, bis hin zu Detailmotiven wie dem Toast am Silvesterabend, wiederholt der Film *Akademik Ivan Pavlov* Motive, Gesten und Szenen aus dem Vorgängerfilm. Im Vergleich zu *Mičurin* hat der Leinwandheld Pavlov jedoch noch mehr Gelegenheiten, seinen Patriotismus unter Beweis zu stellen. In beiden Filmen lässt Lenin aus der Ferne die Forscher wissen, dass er sie schätzt. *Akademik Ivan Pavlov* übertrifft den früheren Film jedoch durch das Gespräch des Forschers mit einem kommunistischen Funktionär, der ihm bestätigt, dass Pavlov zu dem gleichen Schluss gekommen sei wie seinerzeit Friedrich Engels in der *Dialektik der Natur*.

Der Spielfilm *Aleksandr Popov* (dt. Verleihtitel *Das erste SOS*, 1949, Lenfil'm) in der Regie von Herbert Rappaport und Viktor Ejsimont widmete sich in der Person des russischen Radiopioniers (1859–1905) der Heroisierung eines vorrevolutionären russischen Wissenschaftlers. Das Fehlen einer Protokollierung von Popovs Experimenten aus den Jahren 1895–1896 hatte dazu geführt, dass im Westen die Erfindung des Radios dem Italo-Amerikaner Guglielmo Marconi (1874–1937) zugeschrieben wurde, der sein Patent in Großbritannien rechtzeitig anmeldete und hierfür 1909 auch den Nobelpreis zugesprochen bekam. Erst in sowjetischer Zeit, also dreißig Jahre nach den Experimenten, begann man Zeugnisse von Popovs frühen Experimenten mit Radio-Geräten zu sammeln (1925). Als man sich zu Beginn des Kalten Kriegs auf die russische Pionierrolle in den Wissenschaften auch vor der Revolution besann, war es naheliegend, einen Film über Popov in Auftrag zu geben, der die Geschichte der prometheischen Erfindung des Radios durch diesen und die spätere Aneignung der Erfindung durch Marconi erzählen sollte.

Auch in *Aleksandr Popov* soll die von Jurenev hervorgehobene »wissenschaftlich-künstlerische« (naučno-chudožestvennaja) Inszenierung der Erfindung die Zuschauer von der russischen Pioniertat überzeugen, die im Film durch die Russische Gesellschaft der Physiker und Chemiker beglaubigt wird, in deren Anwesenheit er seine Anordnung für den Empfang von elektromagnetischen Wellen vorführt. Durch die filmische Nachstellung der wissenschaftlichen Demonstration wird im Spielfilm gewissermaßen nachträglich nachgewiesen, dass Popov bereits am 7. Mai 1895 vor Zeugen erstmals eine drahtlose Signalübertragung mithilfe





Abb. 11 Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*

eines Experiments bewerkstelligen konnte, dessen Prinzipien Marconi erst ein ganzes Jahr später zum Patent anmeldete.<sup>88</sup>

Auch wenn dieser Film auf die internationale Geschichtsschreibung der drahtlosen Telegraphie kaum Einfluss hatte, wurde hier erstmals mit Hilfe der narrativ-visuellen Evidenz des Mediums Film explizit versucht, eine publikationswirksame Revision westlicher Wissenschaftsnarrative zu erzielen. Das Verfahren der Nachstellung von Experimenten oder Erfindungen war keineswegs neu, sondern fand sich bereits im Warner Bros.-»Prestige Picture« über Pasteur (1937)<sup>89</sup> – neu war die gezielte wissenschaftspolitische Instrumentalisierung mit Hilfe des filmischen Nachtrags.

Diese »künstlerische« Inszenierung von Wissenschaftsgeschichte findet sich bereits in den ersten Sequenzen des Films *Aleksandr Popov*,

<sup>88</sup> In der *Großen Medienchronik*, hg. v. H. Hiebel, H. Hübler, K. Kogler u. H. Wallitzsch, München 1999, 893, heisst es für das Jahr 1896: »Marconi kombiniert die Antenne von Popow, den Hochfrequenzerzeuger von Hertz und den Kohärer von Branly mit Relais und Klingel von Popow [...]. Am 2. Juni meldet Marconi diese Anordnung in England zum Patent an, das ihm – da weder Branly noch Lodge ihre Apparate für patentwürdig hielten – am 2. Juli 1897 erteilt wird.«

<sup>89</sup> Druxman schreibt über dieses Verfahren: »parts of the picture today seem almost like a science lecture«, vgl. Druxman, *Paul Muni* (wie Anm. 45) , 150.

der mit einem von pulsierenden weißen Wellen bewegten Himmel mit Strommasten und Sendern beginnt, über den Textzeilen eingeblendet werden<sup>90</sup>; eine davon verkündet in poetischer Alliteration, dass das »Radio in Russland geboren wurde« (Radio rodilos' v Rossii<sup>91</sup>). Diese und andere programmatische Texte (es sind insgesamt sechs Schriftbilder, die auch auf die Bedeutung dieser Erfindung für verschiedene Wissenschaften hinweisen) nehmen die im Film entfaltete »wissenschaftlich-künstlerische« Lesart der Wissenschaftsgeschichte bezüglich der Erfindung des Radios bereits vorweg. Offensichtlich versprach man sich von der Kombination von erklärenden Anfangstiteln und der darauffolgenden Lebensgeschichte einen Wahrheitseffekt.<sup>92</sup>

Gemeinsam ist den beiden ideologisch grob gestrickten Lenfil'm-Produktionen über russische Forscherpersönlichkeiten ihr zentrales Motiv: patriotische russische Wissenschaftler lassen sich nicht durch westliche Kapitalisten kaufen.<sup>93</sup> Entsprechend hebt die *Pravda* in einem Leitartikel<sup>94</sup> vom 4. September 1950 in einem Rückblick auf die Filme der letzten fünf Jahre die in den beiden Filmen gelungene Darstellung des »patriotischen Wissenschaftlers« (učenyj-patriot) hervor.<sup>95</sup>

Ein zentrales Moment dieser patriotischen Ausrichtung war die narrativ-visuelle Diskreditierung des ausländischen Kontrahenten, ein Motiv, das ebenfalls bereits in der von stereotypisierender Xenophobie gekennzeichneten Anfangsszene von Dovženkos früherem Film *Mičurin* vorgezeichnet wurde. Die Darstellung Mičurins ist so angelegt, dass erkennbar wird, dass er sowohl vor als auch nach der Revolution ein russischer Patriot war. Explizit wird so die spätere Sympathie für die

<sup>90</sup> Custen, »Making History« (wie Anm. 26), 67–99: »Biopics were often sold to the public as accessible versions of history. Credits within the film and publicity for the films made sure to highlight this research angle.«

<sup>91</sup> In der *Pravda* (»Der Tag des Radios«, *Pravda*, 7.5.1950, 1), wird diese Formel aktualisiert in »Die Sowjetunion – die Heimat des Radios« (rodina radio). Hier wird Lenin zitiert: »Ganz Russland wird hören, was in Moskau gelesen wird.«

<sup>92</sup> 1957 erschien das für ausländische Leser konzipierte englischsprachige Buch von M. Radovsky, *Alexander Popov – Inventor of Radio*, Moskva, 1957.

<sup>93</sup> Mit diesem Desinteresse an ökonomischen Fragen wird in dem Popov-Film auch erklärt, weswegen der Radiopionier nicht rechtzeitig ein Patent für seine Erfindung angemeldet habe.

<sup>94</sup> Kojevnikov weist auf die besondere Funktion von unsignierten Leitartikeln hin: »Unsigned editorials in newspapers were the usual means for delivering messages from authorities regarding sanctioned opinions and policies.« Kojevnikov, »Games of Stalinist Democracy« (Anm. 66), 154–155.

<sup>95</sup> »Die edle Pflicht der Kinoarbeiter« (*Pravda*, 247, 04.09.1950, 1). Wie man aus anderen Artikeln der *Pravda* des Jahres 1950 entnehmen kann, ist nun die Verbindung von Wissenschaft und Patriotismus ein Muss. So streicht etwa der *Pravda*-Artikel »Die Kraft des sowjetischen Patriotismus« (A. Grošev, *Pravda*, 305, 01.11.1950, 3) über den Film *Die große Kraft* den »Patriotismus« als wichtigste Eigenschaft des sowjetischen Forschers hervor.

Revolution mit seiner patriotischen Haltung in der Zarenzeit verknüpft. Ähnliche Szenen finden sich auch in *Akademik Ivan Pavlov*.<sup>96</sup>

Paradox ist freilich, dass diese im Kontext des Wettbewerbs um die wissenschaftliche Führung im Kalten Krieg stehende Antiglobalisierungsideologie in erster Linie von Filmen transportiert wird, die einer zu diesem Zeitpunkt durchaus globalen Gattungsästhetik, nämlich dem Hollywood-Biopic, nacheifern. Insbesondere die Lenfil'm-Wissenschaftlerfilme zeichnen sich nicht durch eine eigenständige künstlerische Gestaltung des biographischen Films aus. Sie übernehmen die Ästhetik und die Narrative des Biopic, die in den Warner Bros. »Prestige Pictures« zwischen 1935 und 1940 herausgearbeitet worden waren. Dabei drückt die Tiefenstruktur der Handlung – eine Variante der Aschenputtelgeschichte –, jene amerikanische Ideologie aus, die als American Dream bezeichnet wird.

Entsprechend dem wirkungsvollen *scorned by an establishment*-Motiv wird in der sowjetischen Filmbiographie der Materialist Pavlov von den Idealisten angegriffen, während die Armee des vorrevolutionären Russischen Reiches den erfinderischen Popov nicht ernst nimmt. Auch im Fall des Autodidakten Mičurin sind es die etablierten Akademiker, die seine Forschungen nicht anerkennen wollen. Die Filme zeigen, wie diese Wissenschaftler gegen die Missachtung durch staatliche Institutionen kämpfen und epochale Erfindungen, Verfahren und Technologien entwickeln, die unser Leben verändern können: Impfungen, neue Medien und Nahrungsmittelsorten für weniger begünstigte Klimazonen. Im Gegensatz zum Österreicher Kammerer haben sich die russischen Wissenschaftler aufgrund der Unterstützung durch das auf Materialismus aufgebaute sowjetische politische System durchgesetzt.

Es fällt auch auf, dass in der sowjetischen Filmbiographie Ende der 1940er Jahre entsprechend dem amerikanischen Muster das Privatleben des Wissenschaftlers intensiv einbezogen wird – im Kontrast zur Schilderung anderer sowjetischer Heroen, deren Familien unsichtbar sind. Ausführlich werden – bereits seit 1936 bei Poležajev – die den Forscher umsorgenden Ehefrauen gezeigt. Popov ist zunächst verlobt, dann verheiratet, gesegnet mit einigen Kindern und betreibt auch Hausmusik. Das großbürgerliche Heim der vorrevolutionären Forscher hatte für den sowjetischen Zuschauer in der kargen Nachkriegszeit durchaus Schau-

---

<sup>96</sup> In der patriotischen Kampagne des Jahres 1947 wurde das Konzept der zwei Wissenschaftssphären belebt: einer westlichen und einer sowjetischen. Das Plädoyer des Physikers Kapica für eine Weltwissenschaft aus der Zeit der engen Zusammenarbeit der UdSSR und den USA (1944) war in der Nachkriegszeit im Zeichen des aufkommenden Ost-West-Konflikts schnell verworfen worden. Vgl. Kremontsov, *Stalinist Science* (wie Anm. 39), 140.



wert. Der Einbezug des familiären Hintergrunds der Forscher konnte zur identifikatorischen Narrativisierung und Personalisierung der filmischen Geschichtsschreibung der Wissenschaft beitragen.<sup>97</sup>

Offensichtlich sollte durch solch ein *emplotment*, das Historie beziehungsweise Wissenschaftsgeschichte mit dem Privatleben der Helden verflocht, nicht nur eine größere Eindrücklichkeit, sondern auch eine höhere »biographische« Plausibilität erzielt werden, auch in Hinblick auf ein westliches Publikum. Wie sehr die beiden Filmbiographien von den sozialen und ästhetischen Vorbildern des »Prestige«-Films geprägt sind, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie beide in Missachtung der sowjetischen Montageschule auf jegliche Reflexion der eigenen Medialität verzichteten.

### Der sowjetische Kult der Masken im Kontext einer »politischen Religion«

Die eingangs diagnostizierte Duplizität des maskierten Schauspielers beziehungsweise das Doppelwesen des Heroen finden sich im Sowjetstaat an zentraler Stelle wieder: Doubles und Doppelgänger bevölkerten Film wie Realität. Der deutsche Dokumentarfilm *Stalin – eine Mosfilmproduktion* (Reg. Enno Patalas, Oksana Bulgakowa, Frieda Grafe, 1992) zeigt eindrücklich, wie Stalin sich von verschiedenen Schauspielern mimen ließ. Wolf Oschlies schreibt in einem Artikel von 2008: »Meistbeschäftigt waren Georgi Saakjan und Michail Gelowani, die Stalin in 28 beziehungsweise 15 Filmen verkörperten. Saakjan sah ihm so ähnlich, daß er fast ohne Maskenbildner auskam – nur Pfeife rauchen mußte der Nichtraucher Saakjan noch lernen. Berühmte Stalin-Darsteller waren auch Aleksej Dikij, Artschil Gomiaschwili, Aleksej Petrenko.«<sup>98</sup> Während Gelovani eine fesche Variante Stalins darstellte, sah der Schauspieler

<sup>97</sup> Im Fall von *Mičurin* ist dieser Einbezug der Gattin als »bester HelferIn« des Forschers jedoch wenig überzeugend: als sie im Sterben liegt, droht die Selbstbezogenheit des Botaniker-Kauzes Mičurin in Unmenschlichkeit umzukippen. Diese mechanische Übernahme war umso auffälliger, da es sich um die Zeit des so genannten *malokartin'e* handelt, eine Epoche des Rückgangs der Produktion einheimischer Filme, in der in den sowjetischen Kinosälen ausländische Filme das Sagen hatten. Zur »Filmarmut« der späten Stalinzeit vgl. Drubek-Meyer, »Obszöne Rüschen russischer Giganten. Zum Kino des Spätstalinismus«, in: *Berlin – Moskau / Moskau – Berlin 1950–2000, Kunst aus fünf Jahrzehnten*, hg. v. P. Choroschilow, J. Harten, J. Sartorius u. P.-K. Schuster, Heidelberg 2003, 47–48.

<sup>98</sup> Oschlies, Wolf: »14 unechte und ein echter Stalin«, *Preußische Allgemeine Zeitung*, Folge 18–08, 03. Mai 2008, <http://www.ostpreussen.de/textarchiv.html?embed=http%3A%2F%2Fwww.webarchiv-server.de%2Fpin%2Farchiv08%2F1820080503paz66.htm>

Aleksej Dikij dem Generalissimus gar nicht ähnlich, was diesen aber keineswegs störte – ganz im Gegenteil. Oschlies erwähnt auch Stalins Alltags-Doppelgänger, einer davon war Evsej Lubickij, »ein jüdischer Buchhalter aus dem ukrainischen Winnitza, von dessen Existenz erstmals Überläufer im Krieg berichteten. Sechs Monate lang mühten sich plastische Chirurgen, Maskenbildner, Schneider darum, aus Lubickij eine Stalinkopie zu machen [...]. 15 Jahre lang agierte Lubickij in dieser Rolle, für die er ständig ›nachgealtert‹ werden mußte.«<sup>99</sup>

Der geschminkte Heros im sowjetischen Film der Stalinzeit ist also Element und Anleitung zu einer umfassenden Kultur der Dissimulatio, die staatstragende Masken (imagines) der Macht am Ende der Epoche des Stalinismus hervorbringt. Es handelt sich um ein Verfahren des vorgezogenen Erinnerns, das der Stalin-Film ja bestens leistete:

Die überformten Ahnenschädel dienten als ›Totenerinnerungsfiguren‹ in schamanistischen Ritualen. Die Wiederholungsstruktur des Rituals erscheint als gesellschaftliche Erinnerung, als soziales Gedächtnis. Der Maskentanz ist die Gleichzeitigkeit der Vergangenheit (der dargestellte Verstorbene) und Gegenwart (der Ausführende).<sup>100</sup>

*Imago* hieß im römischen Totenmaskenkult eine zu Lebzeiten angefertigte Wachsmaske, die nach dem Tod des Porträtierten von einem Schauspieler aufgesetzt wurde: »Angeblich wurde der Schauspieler frühzeitig instruiert [...] so dass er sein Vorbild noch zu Lebzeiten genau beobachten konnte.«<sup>101</sup> Dieser hatte »in einer Art Inkarnationsspiel dessen Habitus« zu imitieren. Im schamanistischen Verständnis birgt die Maske zudem die Energie des Porträtierten. Weihe bemerkt: »Diese Trauer-Spiele im wörtlichen Sinne scheinen allerdings eine eher politisch denn religiös motivierte Trauerarbeit gewesen zu sein.«<sup>102</sup> Politisch motiviert war die filmische Inkarnationsmaske im sowjetischen Kontext in jedem Fall, sie schuf russisch-nationale Halbgötter und damit Masken der legitimierten Nachfolge(r).

Man kann festhalten: Für den Einsatz von Masken statt physiognomischer Ähnlichkeit und übereinstimmendem Alter bestand im sowjetischen Film selten eine zwingende Notwendigkeit. Die Verwendung der Maske kann daher als ein Symptom der politischen Kultur und somit als beredtes Zeichen ihrer Zeit interpretiert werden. Je mehr an Maske, desto gelungener wird der post-religiöse Heroenkult bedient und desto

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Weihe, *Die Paradoxie der Maske* (wie Anm. 4), 274.

<sup>101</sup> Ebd., 275.

<sup>102</sup> Ebd.



Abb. 12 Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov

effektiver ist die Schöpfung einer von der realen Figur unabhängigen Persona, deren Kult Macht legitimiert. Die Organisation und Ausgestaltung dieser säkularisierten Religion obliegt der sowjetischen Spitze der Macht, die Religion mit ›wissenschaftlichem Sozialismus‹ ersetzt. Die filmische Imago des sowjetisch-russischen Wissenschaftlers als Heros ist daher als eine Proto-Konstruktion der Masken der sowjetischen Macht selbst zu sehen.

Während Ende der 1940er und Anfang der 1950er das Casting der Darsteller der Wissenschaftlerhelden zunehmend auf extreme Schminkmasken verzichtete und Schauspielertypen wählte, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der historischen Figur aufwiesen (so zum Beispiel im Fall von Popov und Čerkasov), wurden die Schauspieler, die Stalin darstellten, ihm immer unähnlicher, das heißt russischer. Hier kippt die extreme Unähnlichkeit der Maske in die Auswahl eines schlichtweg unähnlichen Schauspielers um. Auch wenn Dikij – der selber zeitweise im Gulag gewesen ist – gesagt haben soll, er spiele als »Stalin« ein Granitmonument<sup>103</sup>, war doch die frappante Unähnlichkeit der Stalin-Maske in erster Linie ein filmisches

<sup>103</sup> Dikij, Aleksej, »Ja igraju monument«, *Rossija K. Novosti*, 24.02.2009, [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/31041/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/31041/) (15.03.2016).

Phänomen, das in keinem anderen Medium in dieser extremen Form vorkommen konnte. Der Film-Stalin war ein Anderer.

Stalins Doubles für reale Lebenssituationen wie die Abnahme von Paraden blieben jedoch jene ihm ähnlichen Lubickijs und Dadaevs, die man in Hollywood als »ethnic types« eingesetzt hätte. Zwischen Stalins Leinwand-Persona und seiner realen körperlichen Präsenz (egal ob es sich um ihn oder seine kaukasischen oder jüdischen Body-Doubles handelte) klaffte inzwischen ein Abgrund, nur zusammengehalten durch den (angenommenen) Namen Stalin, das letzte Pseudonym des Iosif Dschugaschwili, der in seiner Gangster-Karriere verschiedene Decknamen geführt hatte, vor »Stalin« waren es »Koba« oder »Ivanov«. <sup>104</sup> Erst als Stalin starb, ließ die Aufteilung in (russische) Persona und (nicht-russischen) Körper als kulturstiftendes Mittel des Heroischen im Stalinismus langsam nach. Während Lenin als revolutionärer Heros und sowjetischer Staatsgründer – seiner Persona durch Einbalsamierung maximal »ähnlich« – auf dem Roten Platz liegen blieb, um es mit Zabelins Worten aus *Svet nad Rossiej* zu sagen: »pochož na sebja«, erging es der Stalin-Persona anders. <sup>105</sup>

1956 wurde dem in aller Offenheit doppelgesichtigen Stalin die dämonische Maske »heruntergerissen«, seine kriminellen Taten wurden »entlarvt«. In der Folge wurden die Leinwandbilder seiner Persona, einerlei ob »ethnic« oder russisch (also Gol'dštab, Gelovani, Dikij) getilgt. Nun erschien auf dem Filmstreifen dort, wo Stalin einst war, eine andere, namenlose Figur oder Nichts – auch dies ist eine klassische Maske des Bösen. Stalins *personae* ebenso wie seine Körper und deren Bilder wurden als Objekte der kultischen Verehrung enttarnt. <sup>106</sup> Die Chruščev-Ära verurteilte sie und mit ihr auch die Schizophrenie des janusköpfigen Heros, der jahrzehntelang die Geschicke des Landes mit Hilfe einer politischen Religion gelenkt hatte, und nannte sie ganz richtig »kul't ličnosti«: »Personenkult«, was man nun fast als Kult der Maske übersetzen könnte.

Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Heisenbergstipendiums DR 376/6 entstanden.

<sup>104</sup> Montefiore, Simon Sebag, *Young Stalin*, London 2007, 395.

<sup>105</sup> Man kann hier daran erinnern, dass Stalin in den frühen 1920ern eine affirmative Nationalitätenpolitik verfolgte, von der er jedoch später abwich.

<sup>106</sup> Beide Stalin-Darsteller, sowohl der dem realen Ioseb Žugašvili ähnliche Georgier als auch die russische Persona Stalin überlebten das Jahr 1956 nicht: Dikij (\*1889) starb 1955 und der 1893 geborene Gelovani, der nach Stalins Tod keine Rollen mehr bekam, starb im Dezember 1956 an einem Herzinfarkt.

# Anhang



## Hinweise zur Transliteration

In diesem Band wird durchweg die wissenschaftliche Transliteration des Georgischen und Russischen verwendet. Geographische Namen werden in der Regel in Transkription wiedergegeben.

Buchstaben im Original	Transliteration (mit Beispielen)	Transkription	Hinweise zur Aussprache im Deutschen (in Transkription)
Russisch			
ë	ë (Chruščëv)	Kurzes jo <i>oder</i> o	wie bei »Joch« (Chruschtschow)
ж	ž (Paradžanov)	sch <i>oder</i> sh	wie bei »Journal« (Paradshanow)
з	z (Karamzin)	weiches s	stimmhaft, wie bei »Sache« (Karamsin)
й	j (Tolstoj)	i	wie bei »Tolstoi«
х	ch	ch	wie bei »Bloch«
ц	c (Cvetaeva)	z	wie bei »Zweig« (Zwetajewa)
ч	č (Gorbačëv)	tsch	wie bei »Tschaikowski« (Gorbatschow)
ш	š (Puškin oder Šota)	sch	wie bei »Schiller« (Puschkin)
щ	šč (Chruščëv)	schtsch	wie bei »Chruschtschow«
Georgisch			
კ	ḵ (k mit Unterpunkt)	k	[kʰ] ejektives K., Verschlusslaut, wie deutsches »ck«
პ	p̄	p̄	wie Peter
ჯ	ž	sch <i>oder</i> sh	wie russ.»ж«
თ	t mit Unterpunkt	t	[tʰ], ejektives T, Verschlusslaut, wie dt. »Stadt«
ღ	ḡ (g mit Hatschek)	gh	[ɣ], ähnlich wie R bei dt. »Robe«
ყ	q̄	q̄	[qʰ], Verschlusslaut, ejektiver Kehlkopflaut zwischen ḡ und b
შ	š	sch	wie russ.»ш«
ჩ	č	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ც	c	z	wie russ.»ц«
ძ	ḑ	ds	[dz], stimmhafte Affrikate, wie »Schewardadse«
წ	c mit Unterpunkt	tsʰ	kurzes, ejektives »Ts«
ჭ	č mit Unterpunkt	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ხ	x	ch	wie russ.»х«
ჯ	ḑ (ჭაგავილი)	dsch	wie bei »Loggia« (Dschugaschwili)



# Abbildungsverzeichnis

Einleitung: Abb. 1. – Das Tempelinnere der Walhalla vom Eingang aus. Aus: Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg 21991, 12, Abb. V; Abb. 2. – Andy Warhol, *Johann Wolfgang Goethe* (1982). Aus: Andy Warhol Retrospekti, hg. v. Kynaston McShine, Köln 1989, 364, Abb.: 401; Abb. 3. – Lord Snowdon, *David Bowie* (1978). Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. I.1 – Griechischer Heros: Abb. 1. – Achilleus und Ajax beim Brettspiel, schwarzfigurige Amphore des Exekias, ca. 540–530 v. Chr. © Vatikanische Museen Rom; Abb. 2. – Frauen und Eroten, rotfigurige attische Pyxis, ca. 370–360 v. Chr. © The Walters Art Museum, Baltimore; Abb. 3. – Herakles brät sich Fleisch am Opferfeuer, schwarzfiguriger Lekythos des Sapphmalers, ca. 520–500 v. Chr. © The Metropolitan Museum New York (Umzeichnung); Abb. 4. – Herakles wird in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, sogenannte Lovatelli Urne, Marmor, Kaiserzeit, © Nationalmuseum Rom, Palazzo Massimo.

Kap. I.2 – Heilige: Abb. 1. – Foto einer georgischen Ikone aus dem 11. Jahrhundert mit dem Hl. Georg, der Kaiser Diokletian erschlägt. Foto aus [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

Kap. I.4 – Vobilder: Abb. 1. – Dante Gabriel Rossetti, *Joan of Arc* (1864), Aquarell. Aus: [www.fitzmuseum.cam.ac.uk](http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk) (c) The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK; Abb. 2. – Koloriertes Filmstill aus Georges Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900); Abb. 3. – Jean-Pierre Rey, *Caroline de Benden* (Mai 1968). © [www.iconicphotos.files.wordpress.com/](http://www.iconicphotos.files.wordpress.com/) (15.03.2016).

Kap. I.6 – Denkmäler: Abb. 1. – Carlo Bartolomeo Rastrelli, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1717–1800. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 2. – Étienne-Maurice Falconet, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1768–1770. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 3. – Basilika Sadovnikov, Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs, 1848, Ermitage, St. Petersburg. Aus: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org); Abb. 4. – Aleksandr Opekušin, Alexandr-Puškin-Denkmal, Moskau 1880. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 5. – Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), Alexandr-Puškin-Denkmal, Tbilisi 1892. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 6. – Bertel Thorvaldsen, Büste des Kaisers Alexander I., 1820–1822. © Ermitage St. Petersburg (Kopie); Abb. 7. – Aleksandr Ščusev, V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau, 1924–1930. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 8. – Lenin im Mausoleum. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 9. – Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 10. – Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 11. – Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«,

1931. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 12. – Ju. Belostockij, G. Pivovarov und È. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki, 1937 (Massenanfertigung. Das Bild zeigt das Denkmal in Charkiv). Aus: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) (15.03.2016); Abb. 13. – Irakli Toiže, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 14. – Uča Šapariže, Soso Šugašvili trägt Ilia Čavčavaže sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 15. – Irakli Toiže, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948. Aus: *Poezija Gruzii*, hg. v. Simon Čikovani, Moskau-Leningrad 1949; Abb. 16. – Plakat zum Puškinjubiläum 1937. Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. II.3 – Intellektuelle: Abb. 1. – Voltaire und Benjamin Franklin. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 269, Bild Nr. 386 [Le château de ferney avant les transformations, par Signy, 1764. Bibliothèque national, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 2. – Krönung Voltaires. Aus: Jeroom Vercruyse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 179, Abb. 106 [Abb. 106: Jean-Michel Moreau le Jeune, Couronnement de Voltaire... Gravure à l'eau-forte et au burin par Charles-Etienne Gaucher d'après un dessin de J.-M. Moreau le jeune, 1782, 252 x 285mm, t.c., 6e état. (FS 327 C 67 LP)]; Abb. 3. – Apotheose de Voltaire. Aus: Jeroom Vercruyse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 185, Abb. 109 [Robert-Guillaume Dardel, Apotheose de Voltaire. Gravure à l'eau-forte, au burin et au pointillé imprimée en noir et en sanguine et coloriée de vert à la main, par Pierre-Francois Le Grand en 1782 d'après un dessin de dardel exécuté en 1778, 297 x 340mm, cuvette. (FS 327 C92 L)]; Abb. 4. – Beerdigung von Voltaire, in: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 294, Abb. 430 [Ordre du cortège pour la translation des mânes de Voltaire. Gravure coloriée, chez Basset, 1791. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. Nat.]; Abb. 5. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 428 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 11 juillet 1791. Gravure de J.-L. Prieur d'après Berthault. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 6. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 429 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Gravure de C. N. Malapeau et S.-C. Miger. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 7. – Büste von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 290, Abb. 417 [Petits bustes de Voltaire. Terre cuite de Niederwiller. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 8. – Statue von Voltaire. Aus: Ebd., 291, Abb. 422 [Voltaire. Statuette en ivoire, XVIIIe siècle. Musée du Château, Dieppe. Foto © Bibl. nat. Paris]; Abb. 9. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 410 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 10. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 411 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 11. – Jean Huber. Le lever de Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 212, Abb. 290 [Le lever de Voltaire. Peinture par Jean Huber. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 12. – Voltaire par Pigalle. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 254, Abb. 357 [Voltaire. Statue par Pigalle. Musée des Beaux-Arts, Orléans. Photo © Bulloz.].

Kap. II.4 – Nationaldichter: Abb. 1. Paul Hey, *Soldatenliederpostkarte No. 12: »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd...«*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 2. – Giesbert Nemetschek nach E. Stark, »Nördliche Ansicht des Neuen Friedhofs zu Weimar«, 1829. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 3. – Christian Haldenwang nach Jacob Wilhelm Mechau/Johann Gottfried Klinsky, *Monument auf Schiller*, 1807. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen (Autorenarchiv Schillers Schädel) ; Abb. 4. – Carl August Schwerdgeburth, *Allegorie auf das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs Carl August*, 1825. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen; Abb. 5. – Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (»Elisium«)*, um 1832. © Deutsches Literaturarchiv Marbach; Abb. 6. – Rudolf Geißler, *Schiller's Apotheose*, 1859. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 7. – Schillerfeier in der Deutsch-Katholischen Kirche in Offenbach, 1860. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 8. – Otto Knille, *Weimar 1803*, 1884. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 9. – Postkarte des Wiener Südmarkverlags, um 1905. Foto © Christoph Schmälzle; Abb. 10. – Georg Kaufmann, *Schiller*, 1839. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 11. – Karl Bauer, *Schiller in kranken Tagen*, um 1905. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 12. – Deutsche Kriegerkarte, Serie 1, Karte Nr. 6: *Seid einig, einig, einig!*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 13. – Karl Ostertag, *Schiller*, 1919. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 14. – Friedrich Rogge, *Schiller*, um 1955. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 15. – DDR-Briefmarken zum Schiller-Jahr 1955. Aus: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) ; Abb. 16. – Erich Wilke, *Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern*, 1905. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Kap. II.5 – Künstler: Abb. 1. – *L'esquella de la Torratxa*, in: Joan Matabosch Grifoll, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013. Aus: [www.elpais.com](http://www.elpais.com).

Kap. II.6 – Kulturstifter: Abb. 1. – Grabmal der Mutter Stalins. © Foto: Giorgi Maisuradze; Abb. 2. – Uča Šaparije, Soso Žugašvili trägt Ilia Čavčavašev sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt.

Kap. II.7 – Kosmonaut: Abb. 1. – Titelblatt der Zeitschrift *Technika – molodeži* 8 (1961), 1 Umschlag; Abb. 2. – »Der Wunschtraum von Ikarus wurde Wirklichkeit«, *Pravda* 118 (28.04.1961), 4; Abb. 3. – Filmstills aus *Naš Gagarin* (Reg. Igor' Bessarabov, Sowjetunion 1971); Abb. 4. – Sergej Paradžanov, *Oda Gagarinu*, 1985. © Sergej Parajanov Museum.

Kap. II.8 – Popikone: Abb. 1. – Taras Ševčenko, *Avtoportret* (Selbstporträt), 1840. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyiv 2002, 38; Abb. 2. – Taras Ševčenko »Kateryna«. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyiv 2002, 45; Abb. 3. – Matvej Manizer, Ševčenko-Denkmal, 1939. Foto © Jenny Alwart, 23.5.2008; Abb. 4. – Vasyľ Kasijan, T. H. Ševčenko (1861–1961), 1961. Aus: ders., *Prorok*, Kyiv 2006, 232; Abb. 5. – Natal'ja Blok u. Maks Afanas'jev, Genzähler. Schema, ohne Angaben zum Jahr. Aus: *Kartel' Kuratoriv. Festyval' Hohol'fest 2008*, Kyiv 2008, 65; Abb. 6. – Modell Anton Kušnir, Aus: ebd., 66; Abb. 7. – Modell Olena Astas'eva. Aus: ebd., 71; Abb. 8. – Taras Ševčenko 1860. Fotografie (Ausschnitt). Aus: *Nacional'nyj*

muzej Tarasa Ševčenka, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 9; Abb. 9. – Veranstaltungsplakat »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.sullivanroom.kiev.ua; Abb. 10. – Irena Karpa während der Veranstaltung »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.irenakarpa.com; Abb. 11. – Andrej Jarmolenko: »King of Ukraine T. Ševčenko«, *Šo* 3–4 (2014), 26; Abb. 12. – Kopie des Ševčenko-Denkmal auf dem Gelände des Nationalen O. Dovženko-Filmstudios in Kyïv mit orangefarbenem Stoff-Pferd. Künstler: Rostan Tavasiev. Foto © Jenny Alwart, 5.9.2010; Abb. 13. – Andrej Jarmolenko, Titelblatt der Zeitschrift *Šo* 3–4 (2014), 1 Umschlag. (Sonderausgabe = *Taras Ševčenko. Supergeroj ili nežnyj kotëg?*)

Kap. III.1 – Totenmasken: Abb. 1. – Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509). © Westminster Abbey; Abb. 2. – Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel; Abb. 3. – Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837). © Musej Puškina (Puschkin Museum) St. Petersburg; Abb. 4. – *L'Inconnue de la Seine*. Aus: www.yvonneyvonne.fr, © Iyonne Yvonne SARL.

Kap. III.2 – Bildnisse: Abb. 1. – Wolfgang Stöckel, Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviii. Jar*, Leipzig 1519. Aus: Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 9, Abb. 2; Abb. 2. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 174, Abb. 214; Abb. 3. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische*, 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 28, Abb. 13; Abb. 4. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut*, zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 40, Abb. 19; Abb. 5. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg*, 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 205, Abb. 260; Abb. 6. – Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes*, 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 32, Abb. 16; Abb. 7. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus*, 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers*, Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm. Aus: *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 155, Abb. 28; Abb. 8. – Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse*, um 1580, Kupferstich, 138 x 126 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 208, Abb. 82; Abb. 9. – Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen*, 1546, Faksimile nach einem Holzschnitt, 278 x 388 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 196, Abb. 69; Abb. 10. – Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 160, Abb. 33; Abb. 11. – Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus*, 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 159, Abb. 32; Abb. 12. – Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Gelnarr*, Johann Schott, Straßburg 1521. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 225, Abb. 284; Abb. 13. – *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 156, Abb. 30; Abb. 14. – Lucas Schöne, *Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic*

*Forms*, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172, 160, Abb. 7; Abb. 15. – Lucas Schöne, *Kopf und Hände der Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, »Theologie als Verkörperung«, 168, Abb. 13.

Kap. III.3 – Geld; Abb. 1–8 Abbildungen der georgischen Banknoten (1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 und 500 Lari) aus dem Jahr 1995. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com; Abb. 9 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Illustration von 1956 (Michel-Katalog Nr. 1911). Aus: www.wikipedia.org; Abb. 10 – Uča šapariže, Soso Œugašvili trägt Ilia Čavčavaže sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 11 – Postkarte des Akaki Čereteli-Jubiläum in Tbilisi 1940. © Literature Museum of Georgia; Abb. 12 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Relief von 1966. Von E. Aniskin nach den Entwürfen von L. Burduli und L. Šengelia Radierungen von I. Mokrousov (Michel-Katalog Nr. 3259); Abb. 13 – Abbildungen der 200-Lari Banknoten aus dem Jahr 2006. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com.

Kap. III.4 – Film: Abb. 1 – Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 2 a und b – Filmstill aus *Salamandra*, Sowjetunion 1928; Abb. 3. – Die Film-Maske des Forschers: Timirjzew (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936). Aus: www.wikipedia.de; Abb. 4. – Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev. Filmstill aus *Deputat Baltiki*, 1936; Abb. 5. – Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev. Aus: www.istoriya-teatra.ru; Abb. 6. – Nicholas Volpe: Academy-Award-Doppelporträt von Paul Muni (1962). Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 7. – Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 8. – Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit«, Filmstill aus *Vesna*, 1947; Abb. 9. – »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus«. Filmstill aus *Mičurin*, 1948 © www.kinopoisk.ru; Abb. 10. – Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949). © Russkij muzej, St. Petersburg; Abb. 11. – Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 12. – Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov. Aus: www.hublisamsungsmartcafe.com.

Kap. III.5 – Stimme: Abb. 1. – B. I. Urmanč, *Zu Gast bei Džambul* (V gostjach u Džambula), Öl auf Leinwand, 1946. Aus: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozu u. J. Murašov, Moskva 2013; Abb. 2. – Filmplakat zum Film *Džambul* (Reg., Efim Dzigan) Sowjetunion 1952. Ebd.; Abb. 3. – Sowjetische Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls. Ebd.; Abb. 4. – Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950. Foto © Juri Murašov; Abb. 5. – Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in St. Petersburg. Foto © Juri Murašov; Abb. 6. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannyh proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1938; Abb. 7. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannyh proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1949.

Abb. III.7 – Jubiläen: Abb. 1. – Nach einem Entwurf von Samuil Gal'berg errichtetes Denkmal für Nikolaj Karamzin in Simbirsk, Foto aus: Jurij M. Lotman, *Karamzin*.

*Sotvoerenie Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957 – 1990. Zametki i recenzii.* Sankt-Peterburg 1997, ohne Seitenangabe; Abb. 2. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmal (1845) Foto aus: Ebd.; Abb. 3. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmal (1845), Foto aus: Ebd.; Abb. 4. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Retro PHoto of Mankind's Habitat, [www.pastvu.com](http://www.pastvu.com) (15.03.2016); Abb. 5. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Ebd. (15.03.2016); Abb. 6. – »Prophylaktische Puškin-Sondernummer« der Satirezeitschrift *Krokodil*, Januar 1937.