

Ute Marggraff

„Gde šči da kaša, tam i mesto naše.“<sup>1</sup>

## Essen und Trinken aus fremdkultureller Perspektive in Vladimir Chotinenkos Film 1612. CHRONIKI SMUTNOGO VREMENI

Der im Titel genannte Film 1612. CHRONIKEN DER ZEIT DER WIRREN<sup>2</sup> zählt zu den kulturellen Artefakten, die sich auf den im Jahr 2004 vom russischen Parlament eingeführten „Den' Narodnogo Edinstva“<sup>3</sup> und die ihm zugrunde gelegten Ereignisse der Smuta<sup>4</sup> beziehen. Während Parlament und Russisch-Orthodoxe Kirche mit an die Smuta gebundenen Sinnstiftungen vor allem das Ziel verfolgten, die mit der Abschaffung des

---

1 „Wo Kohlsuppe und Brei, dort sind wir zu Hause“ (V. Dal'). Die Übersetzung der hier und im Folgenden im Haupt- oder Fußnotentext abgedruckten Textstellen stammt, soweit nicht anders vermerkt, von der Verfasserin dieses Beitrages.

2 Im Weiteren findet anstelle des Originaltitels die Kurzform „1612“ Verwendung.

3 Am 29.12.2004 unterzeichnete der Präsident der Russländischen Föderation das Gesetz 201 „O vnesenii izmenenij v stat'ju 112 Trudovogo kodeksa Rossijskoj Federacii“ (Über Veränderungen des Artikels 112 des Arbeitsgesetzbuches der Russländischen Föderation), das von der Staatsduma am 24.12.2004 verabschiedet und am 27.12. vom Föderationsrat bestätigt worden war. Mit diesem Gesetz wurde der Tag der Versöhnung und Übereinstimmung (Den' Primirenija i Soglasija) abgeschafft, der in der Feiertagsreform von 1996 den Tag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution ersetzt hatte. Stattdessen wurde im Dezember 2004 beschlossen in Zukunft am 4.11. den Tag der Volkseinheit zu begehen.

4 „Zeit der Wirren“ lautet die deutsche Übersetzung für die zum Teil herrscherlose Periode nach dem Tode Fedor Ivanovičs im Jahre 1898 bis zur Krönung Michail Fedorovič Romanovs im Jahre 1613, in der Russlands Existenz durch eine bis dahin beispiellose soziale, ökonomische und nationale Krise bedroht war.

„Tages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution“ entstandene Lücke im Festtagskalender und den schon längere Zeit offenkundigen Werteverlust auszugleichen, entfaltete sich vor allem in den Printmedien ein bedeutend komplexerer nichtoffizieller Diskurs.<sup>5</sup> Dieser wiederum spiegelte sich in Kunst und Literatur, die mit ihren Mitteln ebenfalls dazu übergingen, dem Thema Bedeutsames abzugewinnen.

V. I. Chotinenkos Film wurde am 3. November des Jahres 2007 im Ersten Kanal des russländischen Fernsehens gezeigt. Zeitpunkt, Sendeplatz sowie der Umstand, dass sich das Staatliche Kultur- und Filmkomitee an den Produktionskosten in Höhe von 12 Millionen Dollar beteiligt hatte,<sup>6</sup> ließ russische Rezensenten von der Erfüllung eines Staatsauftrages sprechen (Bukker 2007). Eine propagandistische Aufwertung des von der Bevölkerung nur zögerlich angenommenen Feiertages unterstellten auch ausländische Kritiker, die geneigt waren den Film als Blockbuster zu klassifizieren (Follet 2007, 7; Klussmann 2009, 127–128). In beiden Fällen wurde übersehen, dass 1612 als Gedächtnisfilm konzipiert ist, der unterschiedliche Filmgattungen und andere intermediale Elemente aufgreift, um in verschiedenen, sich überlagernden oder konträr gegenüberstehenden Diskursen enthaltene Deutungen der Smuta aufzurufen und kritisch zu hinterfragen.<sup>7</sup>

Regisseur und Drehbuchautor Arif Aliev haben in publizistischen Selbstäußerungen mehrfach darauf verwiesen, dass die in den Quellen explizit oder implizit enthaltenen Deutungen der Smuta widersprüchlich und vom jeweiligen Vorverständnis geprägt sind: „Istoričeskoj pravdy voobščē-to s moej točki zrenija, ne suščestvuet – suščestvuet tol’ko istoričeskij mif“ (Chorošilova 2007; Danilov 2007).<sup>8</sup> Filmästhetisch schlägt sich die Verlagerung des Interesses von den historischen Ereignissen

---

5 Zur mit dem „Tag der Volkseinheit“ verbundenen Feiertagsreform der russländischen Regierung sowie dem sich darauf beziehenden Zeitungsdiskurs vgl.: Scholz 2010 b.

6 Zu den Sponsoren gehörten darüber hinaus Viktor Veksel’berg (Renov-Media) und Nikita Michalkov mit der Produktionsfirma Tritë. (Šamil’ 2007)

7 Zum hybriden Konstrukt des Gedächtnisfilmes, der spätestens seit den 1980er Jahren zu einem wichtigen Schlüsselmedium des Erinnerns aufgestiegen ist, vgl.: Erl 2010, 1–20.

8 Ähnlich argumentiert Arif Aliev: “Neuželi my budem žit’ prošlym, vyiskivaja v svoej istorii slavnje stranicy” (Aliev 2007).

nissen auf Mythologisierungen und Stereotype in fiktionaler Dokumentarizität sowie im versatzstückartigen Rückgriff auf Elemente des Abenteuer- und Kriegsfilmes, der Fantasy sowie der Love story und in ihnen gespeicherte *codes* nieder. Auf amüsante Art und Weise werden Hohes und Niedriges, Ernstes und Komisches ineinander gespiegelt, um im offiziellen Diskurs vom Schein einer angeblichen Faktizität verhüllte Mythologisierungen auf groteske und zum Teil absurde Art und Weise offen zu legen.

Ausgehend vom Thema der Konferenz soll im Folgenden die kulturgeschichtliche Aufladung des Gedächtnisfilmes mit Elementen der Ess- und Trinkkultur untersucht werden. Als sozial, kulturell, religiös und ethnisch vermittelte Erscheinungen weisen diese identitätsstiftende Funktion auf und sind deshalb oft mit Auto- und Heterostereotypen symbolhaft überzeichnet (Teuteberger et al. 1997, 13). Davon ausgehend sollen in Schlüsselsequenzen des Filmes enthaltene scheinbar unbedeutende Details in den Blick genommen werden. Es gilt zu untersuchen wie diese in das interdiskursive Spiel mit Zeichen und Codes integriert sind und welche ästhetische Bedeutung ihnen dabei zukommt. Das erscheint nicht zuletzt deshalb erforderlich, da die von den Gestalten favorisierten vermeintlich heimischen Speisen und Getränke, ungeachtet der Tatsache, dass diese immer wieder von die Abenteuer- und Kriegshandlung prägenden Rauchschwaden und Explosionen überdeckt werden, eine feste Konstante in der Gesamtstruktur des Filmes bilden. Angefangen von den ersten Szenen der Abenteuerhandlung, in denen der Cholop Andrej (Petr Kislov) mit Ksenija Godunova (Violetta Davydovskaja) zusammentrifft, die im Gefolge des polnisch-litauischen Thronprätendenten (Michał Żebrowski) nach Moskau reist, über die komischen Versuche Andrejs, in die Rolle seines ehemaligen Herrn, des Spaniers Al'var Borcha (Ramón Langa) zu schlüpfen, bis hin zur Schlacht vor Moskau, sind im Film, wenn auch oft am Rande, immer wieder Speisen und Getränke präsent. Diese stehen nicht nur für die reale empirische Welt „fester“ Siedlungsräume, sondern erscheinen häufig dann, wenn es gilt, Krisensituationen zu gestalten oder zerrissene Gefühls- und Gedankenwelten einzelner Personen kenntlich zu machen.

Eine der ersten Szenen der Abenteuerhandlung zeigt Ksenija Godunova im Gespräch mit dem sie auf dem Weg nach Moskau begleitenden Jesuitenpater (Viktor Šamirov), das ihren Kultur- und Konfessionswechsel

thematisiert (0:15:18–0:16:48). Am Rande der Szene bereitet die polnische Zofe einen Schlaftrunk zu, der wenig später Ksenija in einem Kelch aus grünem böhmischen Glas gereicht wird. Kunsthistorisch erinnert dieses reich verzierte dünnwandige Glas an Prunkgefäße, die bis zum Spätbarock ein Privileg herrschaftlicher Tafeln waren. Seine Tönung entspricht der von Glas, das seit dem Mittelalter vor allem in Waldglashütten Mitteleuropas hergestellt wurde und durch Eisenoxydbeimischungen und Verunreinigungen des Sandes grün gefärbt war. Im Film stehen Trinkgefäße und Karaffen aus grünem Glas für die Zivilisation westlichen Typus, der Polen und Litauer sowie in ihrem Lager kämpfende Söldner aus anderen Ländern zuzuordnen sind. Obwohl die Farbe Grün im Film auch für Leben und Wachstum zu stehen vermag, erscheint sie im Zusammenhang mit dem fragilen, geschmacksneutralen und kalten Glas als kulturgeschichtlicher Verweis auf den Teufel interessant (Mokienko/Scholz 2002, 79). Aus einem ähnlich kunstvoll verzierten grünen Glas trinkt der lebenslustige Spanier Al'var Borcha. Wie der Teufel spricht er dem Würfelspiel zu, führt seine Mitmenschen in Versuchung und betrügt sie. Auch auf dem von seinem Landsmann Diego Velazquez zur Entlarvung Andrejs angerichteten Tisch ist eine grazile grüne Karaffe zu erkennen. In einer erotisch anmutenden Szene reicht der hedonistisch veranlagte Hetman Ksenija, die er um des Moskauer Thrones willen umwirbt, Wein in einem ebensolchen Kelch. Im Unterschied zu den Polen und Litauern sowie ihren Verbündeten nutzen die Ostslaven zum Trinken hauptsächlich Zinngefäße. Ihr Wasser bewahren sie in Holzzubern, Tonkrügen oder ledernen Gefäßen auf. Nicht nur Essen und Trinken, sondern auch das dabei benutzte Zubehör sind Teil einer komplexen diskursiven Praxis, auf die der Regisseur anspielt, wenn er der westlichen Zivilisation, die den Lebensgenuss kultiviert, eine stärker im Naturalen verhaftete russländische Gesellschaft gegenüber stellt.

Zugleich lässt sich der Film nicht eindeutig auf solche stereotypen Zuweisungen reduzieren. Die visuelle Inszenierung eines gemeinsamen Abendessens, das den Spanier und seine überwiegend ostslavischen Begleiter in lauter, geselliger Runde zeigt, offenbart ein über solche bipolaren Muster hinausgehendes widerspruchsvolleres Spiel mit Zeichen und ihren Bedeutungen. Dem Spanier Al'var wird ein eiweißreicher Fleischbraten auf einem Holzbrett gereicht, während alle anderen Personen in der von Regisseur und Bühnenbildner wie ein Gemälde ausgestalteten

Sequenz ungeordnet auf dem Tisch liegende natürliche Produkte verspeisen (30:40–34:12). Wenn dabei in einer seltsam anmutenden Dichotomie Äpfel und dunkles Brot eiweißreichem Fleisch kontrastiert werden, tut sich zunächst einmal kulturhistorisch Bedeutsames kund. Die Früchte und das Brot weisen darauf hin, dass Fleisch in Notzeiten wie der Smuta eine Rarität darstellte, die durch einfachere Speisen ersetzt werden musste. Potentiell schwingen im Verzicht auf Fleisch auch weitere soziale<sup>9</sup> und religiöse<sup>10</sup> Konnotationen mit, die später in 1612 angerissene Versuche einer vermeintlichen Identitätsstiftung ermöglichen. Obwohl an dieser Stelle der Genuss von Fleisch kontrastierend als an den Spanier gebundenes Männlichkeits-, Kraft- und Machtsymbol aufgerufen wird, verläuft die Grenze auch hier jenseits ethnischer Abkunft. Das zeigt sich, wenn ein in den Raum geführter Gaukler behauptet, der getötete Zar Fedor Godunov zu sein und seinen Machtanspruch mit der Forderung „Podajte mjaso!“<sup>11</sup> unterstreicht. Nachdem dieser fast hochnotpeinlich befragt und seine Identität festgestellt ist, prostet ihm der Spanier mit einem schmalen, filigranen Glas zu, das kurz darauf als einfaches Schnapsglas erscheint.<sup>12</sup> Andrej reicht dem „Entlarvten“ entsprechend seiner Herkunft ein metallenes Trinkgefäß. Ohne diese völlig in Frage zu stellen, bleibt der Film nicht bei einfachen Zitationen interkultureller Differenzen stehen. Einmal aufgerufene Zeichen werden immer wieder neu kombiniert, in andere Zusammenhänge eingebunden und verändert, so dass die inter- und intrakulturelle Vernetzung der Welt erahnbar wird. Selbst wenn es möglich erscheint, die kulinarische Bevorzugung des Spaniers in einer sich stärker am Neuen Testament orientierenden Perspektive als Zeichen für die Aufwertung des leiblichen Prinzips gegenüber dem seelischen zu deuten, erschöpft sich der Film nicht im Antidiskurs. Im Spiel mit dem Dualismus von Leib und Seele werden kreative Energien freigesetzt, die tiefer liegende psychologische Aspekte der Ein- und Ausgrenzung im

---

9 In der bäuerlichen Küche des 17. Jahrhunderts bilden Fleischspeisen eher die Ausnahme. Der Genuss von Fleisch ist vor allem wohlhabenden Kreisen vorbehalten.

10 Der Verzicht auf Fleischspeisen individuell festgelegt oder durch Fastenzeiten vorgegeben, zielt auch auf Enthaltbarkeit im asketischen Sinn.

11 „Reicht mir das Fleisch!“

12 Dieser Umstand blieb bei der Montage unbemerkt, ist jedoch ein wichtiges Indiz dafür, dass Chotinenko und seine Stab Essen und Trinken sowie das damit verbundene Zubehör im Film bewusst arrangiert haben.

Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Herkunft aufzuzeigen vermögen. Tatsächlich liefert die visualisierte Standes- und Kulturdivergenz einen Anknüpfungspunkt für weiter reichende Reflexionen zu Gefahren, die dem Mächtigeren und Stärkeren drohen, wenn er in seinem Verhalten in fremder Umgebung psychologisch ungeschickt die seelische Verletzbarkeit seines Gegenübers ignoriert. So, beispielsweise, wird der kurz zuvor aufgrund seines gesellschaftlichen Ranges bevorzugte Spanier während eines räuberischen Überfalls heimtückisch von eben jenem Mann aus den eigenen Reihen ermordet, den er beim Würfelspiel überverteilt hat.

Nach dem Tode des Spaniers kann Andrej nur um den Preis eines Identitätswechsels an seinen Plänen festhalten, sich unbemerkt Ksenija zu nähern. Kostka (Artur Smol'janinov), der ehemalige Bedienstete des Spaniers, leitet das Rollenspiel an, zu dem nicht nur Veränderungen des Äußeren, Gang-, Fecht- und Sprachübungen, sondern auch Essensunterweisungen gehören. Mit einem spanischen Wiegenlied auf die Universalität menschlichen Seins eingestimmt, lässt sich das parodistisch an Don Quijote und Sancho Pansa erinnernde Paar in einer waldreichen Gegend am Ufer eines Sees nieder. Eine archaische, jedoch mit der Lagerfeuer-symbolik unserer Zeit überblendete Szene (0:53:00–0:54:45), nimmt Kostka in den Blick, der sich im See erfrischt. In der Glut des entfachten Feuers braten auf Stöcke aufgereichte Pilze. Wie ihre slavischen Vorfahren sind die beiden auf die Gaben der Natur in wasserreichen Waldgebieten angewiesen. Anders als vom Zuschauer erwartet, finden in der präsentierten landeskundlichen Unterweisung, die Andrej auf die Begegnung mit dem Fremden vorbereiten soll, Besonderheiten der spanischen Küche nur *ex negativo* Erwähnung. Kostka zählt Speisen auf, die von nun an für Andrej Tabu zu sein haben: „Rybu on ne el, brezgoval. [...] Šči ne el, repu, griby, kašu grečevuju tebe nel'zja...“<sup>13</sup> Ganz im Sinne der oben erwähnten axiologisch mit dem Dualismus von Leib und Seele, von Zivilisation und Natur aufgeladenen Dichotomie des Eigenen und Fremden enthält die skizzierte Speisenauswahl vorindustrielle ländliche Lebensmittel. Diese stammen wie die erwähnten Pilze aus der Speisekammer des Waldes. Darüber hinaus finden sich agrarisch angebaute Rüben sowie Kohl als ein Hauptbestandteil der in Nordrussland verbreiteten Weiß-

---

13 „Er aß keinen Fisch, verachtete ihn [...]. Kohlsuppe aß er nicht, Rüben, Pilze, Buchweizengrütze darfst du nicht essen.“

kohlsuppe. Als besonders schmerzhaft empfindet es Andrej, dass er in Zukunft auf „grečnevaja kaša“, also jenen nahrhaften Brei aus Buchweizen verzichten muss, der im 15. Jh. auf dem Speisenzettel der Ostslaven erschienen war.<sup>14</sup> Brot und Fleisch fehlen in der Aufzählung. Ihre Aussparung lässt sich historisch motivieren<sup>15</sup>, kann jedoch auch als versteckter Hinweis auf die Tendenz zur Kulturkritik interpretiert werden, die dem inszenierten slavischen Selbstbild eigen ist.<sup>16</sup> Schlüsselbedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Behauptung, dass der Spanier Al'var Süßwasserfisch verschmäht hätte. Die mitgelieferte Begründung „Ispancy rybu s reki ne edjat, tol'ko s morja“<sup>17</sup> schließt aus, dass es sich hierbei um eine individuelle Abneigung des Spaniers handelt. Der Äußerung liegen stereotype Vorstellungen von Spanien als einem Land am Meer zu Grunde. Gleichzeitig dient die wohl kalkulierte Gegenüberstellung von Süßwasser- und Meeresfisch dazu, auf das im Film variantenreich ausgestaltete und parodistisch inszenierte Zivilisationsgefälle von West nach Ost anzuspielden. Im Unterschied zu den die Wald- und Flusslandschaften Osteuropas durchstreifenden Slaven, schätzten Römer und Griechen kultivierte Anbauflächen. Obwohl Fischerei in Küstengebieten betrieben wurde, bevorzugten kulturell und finanziell höhergestellte Schichten der römischen Gesellschaft zeitweise Meeresfrüchte und Meeresfische, die sie in speziell dafür errichteten Becken aufzogen. Dies galt als Luxus, so dass der Verzehr von Meeresfisch als Statussymbol angesehen wurde. Nicht unerwähnt bleiben darf, dass der Transport von Seefischen gut funktionierende Handelsnetze und Transportmöglichkeiten erfordert. Länder oder Regionen, die nicht oder noch nicht über solche verfügten, konzentrierten sich vor allem auf den inneren Markt und bewirtschafteten in der Nachbarschaft gelegene Flüsse, Seen und Teiche (Montanari

---

14 Dieses vermutlich aus Griechenland nach Russland gelangte Saatkorn wurde schnell ebenso geschätzt wie die Körner jener Breie, die nach dem Übergang zur Agrargesellschaft mit Wasser oder Milch zubereitet wurden (Lutovinova 2005, 17). Eine erste Erwähnung von Buchweizen findet sich in CHOŽENIE ZA TRI MORJA (1466–1482) des Afanasij Nikitin.

15 Vgl. Fußnote 10.

16 Die Sorge einfacher Schichten galt der materiellen Existenzsicherung, so dass in der emphatischen Betonung von Gaumenfreuden die produktions- und rezeptionsseitige Dimension der filmischen Realitätskonstruktion zu erkennen ist.

17 „Spanier essen keine Süßwasserfische aus Flüssen, nur Fische aus dem Meer.“

1999, 98–100). Andrej reagiert auf Kostkas Mitteilung zu den Süßwasserfisch ablehnenden Spaniern mit den Worten „nu duraki“<sup>18</sup> und erweckt so den Anschein aus der eigenen kulturellen Praxis Süßwasserfisch als schmackhaften Vitamin- und Eiweißspender zu schätzen. Der Umstand, dass die fiktionale Gestalt gleichsam von Kindheit an vertraute Speisen bevorzugt, lässt sich diskursiv auch als Anspielung auf die Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht deuten.<sup>19</sup> Im Interesse des beabsichtigten Identitätswechsels ist Andrej bereit, sich auf „fremde“ Speisen einzulassen, bleibt aber immer der eigenen Kultur verhaftet. So wird auf der scheinbar unbedeutenden Ebene von Essen und Trinken das am Ende des Filmes stehende Bekenntnis der Figur zu seiner unverstellten Identität vorbereitet: „Ja cholop, syn cholopa“.<sup>20</sup>

Wie so oft im Film wird eine vollständige Identifikation des Zuschauers mit den suggerierten Schlussfolgerungen durch Humor und Ironie verhindert. In der erwähnten Schlüsselszene am See verkündet Andrej, mit den vermeintlichen Vorlieben des Spaniers konfrontiert, ohne Kohlsuppe mit Sauerrahm nicht leben zu können. Die Notwendigkeit des Verzichts auf heimische Speisen wird dabei auf grotesk anmutende Weise dem Tod durch Erhängen gleichgestellt: „ot šcec – gorjačen’kich, smeta-noj zabelënych“ – Lučše srazu v petlju.“<sup>21</sup>

Letzten Endes korrespondieren die im Film in unterschiedlichen Kontexten bereit gestellten ethnisch, sozial, regional oder religiös aufgeladenen Betonungen leiblicher Vorlieben mit dem Versuch des Regisseurs, das Recht seiner in der Abenteuerhandlung agierenden Figuren auf individuelles Glück, das materielles Wohlergehen einschließt, gegen

---

18 „Schön dumm.“

19 Im Unterschied zu gesellschaftlich mobileren gehobenen Kreisen, sind niedrigere Schichten überall auf der Welt eher einer traditionellen Ernährung verhaftet (Montanari 1999, 42).

20 „Ich bin ein Bauer, Sohn eines Bauern.“

21 „Heißes Kohlsüppchen mit weißem Häubchen aus saurer Sahne, [darauf kann ich nicht verzichten. U. Sch.]“ – „Dann ist es besser, gleich den Kopf in die Schlinge zu legen.“



ideologische Indienstnahmen älteren<sup>22</sup> und jüngeren Datums<sup>23</sup> in Schutz zu nehmen. Materielle Interessen diskreditierende Deutungsansätze in hegemonialen Diskursen werden zur Zielscheibe des Spottes, wenn sich Kostka und Andrej, der Logik des Abenteuerfilmes folgend, gegen den erwogenen Eintritt in das Aufgebot Požarskij (Michail Porečenkov) mit der Begründung entscheiden, dort sei es verboten zu plündern (0:48:55). Der filmischen Inszenierung liegt dabei nicht nur das trivialliterarische Wunschbild des Ritters zugrunde, sondern auch die Erkenntnis existentieller Nöte, denen der Einzelne in der Zeit der Wirren ausgesetzt war.

Als russländischer Staatsbürger tatarischer Abstammung ist Kostka für kulturelle Differenzen besonders empfänglich. Seine Instruktionen gründen auch auf der Erfahrung, dass Abweichungen von der kulturellen Norm gesellschaftliche Sanktionen zur Folge haben sowie im Extremfall das Leben kosten können. Für den weiteren Handlungsverlauf erweist es sich als wichtig, dass er Andrej nicht nur vor dem Genuss von in der bäuerlichen Küche gebräuchlichen Speisen warnt, sondern ihm auch einschärft, auf keinen Fall eine Einladung zum Tanz anzunehmen. Das Stereotyp von den Süßwasserfisch negierenden Spaniern findet Wiederaufnahme, als Andrej eine Esseneinladung annimmt, die ihm der Diener des aus Madrid stammenden Spaniers Diego Velazquez überbringt (1:04:00–1:06:58): „Moj chozjain priglašæt vas razdelit' s nim obedennuju trapezu v čest' udačnogo vystrela i vypit' s nim kružečku Malvazii.“<sup>24</sup> Schlitzohrig erweckt er den Anschein, ein Essen unter Landsleuten arrangieren zu wollen, beabsichtigt jedoch, die Täuschung Andrejs zu entlarven, um so die eigene Position im Lager des Hetmans aufzuwerten. Das in Aussicht gestellte gemeinsame Mahl droht ins Tribunal zu kippen. Als Prüfstein dienen mit der Handkamera gefilmte Forellen, die auf einem Teller mit

22 In diesem Zusammenhang erscheinen intermediale Bezüge auf den Film V. Pudovkins und M. Dollars *MININ UND POŽARSKIJ* (1939), der Chotinenko entgegen anders lautender Behauptungen als Kontrastfolie diente. Zu dieser aufhebenden Erbeaneignung, die auch eine Neugestaltung des Verhältnisses von individuellem Glück und Staatswohl einschließt vgl. Scholz 2010 a.

23 Im Namen der offiziell eingesetzten Expertenkommission präsentierte der Historiker Sacharov den neu installierten Feiertag in den Printmedien und bezeichnete es als aktuelle Aufgabe, in einer Zeit, in der Egoismus zur Grundlage menschlicher Beziehungen wird, ideelle gesellschaftliche Interessen über egoistische, individuelle, materielle Interessen zu stellen (Sacharov 2005, 3).

24 „Mein Herr lädt euch ein, mit ihm zu Ehren Eures erfolgreichen Schusses das Mittagessen zu teilen und mit ihm einen Becher Malvasierwein zu trinken.“

Pflaumen und glatter Petersilie angerichtet sind. Sie werden mit den Worten „Svežaja ryba, tol'ko s reki“<sup>25</sup> angepriesen. Die Szene schlägt auch deshalb nicht vollständig ins Tragische um, da die Fische nicht mit Oliven, sondern mit blauen und gelbgrünen Pflaumen garniert sind, so dass die Täuschung auch als künstlerische Inszenierung von Zeichen erkennbar bleibt. Alle Regeln der Gastfreundschaft missachtend, greift Andrej den Spanier direkt an.

Selbst Kostka zeigt sich überrascht und kann die Begründung für das Duell nur noch dem Kampfgeschehen hinterherschicken: „Ispancy rybu s reki ne edjat.“<sup>26</sup> Die Kamera zeigt noch einmal das auf einem kleinen Podest im Gras angerichtete Mahl. Neben Weinflaschen, die mit Metallsiegeln oder einem Ledernetz versehen sind, ist u. a. eine grüne Karaffe mit fragilem Henkel aus dünnwandigem Glas auszumachen. Auch hier lässt der Regisseur das symbolisch aufgeladene ästhetische Vergnügen am Spiel durchscheinen. Ein frühreifer Apfel, zuvor als natürliches Produkt auf dem Speisenzettel der Ostslaven ausgewiesen, dient dazu, die grüne Glaskaraffe zu verschließen. Die binäre Opposition von Natur und Zivilisation löst sich auf, beide gehen ein perspektivisches Wechselverhältnis ein. Das zum Duell geweitete Gastmahl endet nur deshalb nicht mit dem Tod des Spaniers, da der Hetman die Gegner voneinander trennt.

Er spricht nun seinerseits eine Essenseinladung aus: „Kavaler, večerom ja priglašaju oficerov na užin. Požalujte. Za moim stolom vy najdete bolee privyčnuju edu i bolee prijatnoe obščestvo.“<sup>27</sup> In der grotsken Figurenzeichnung überschneiden sich im Hetman stereotype Züge des tapferen polnischen Ritters und Edelmanns mit denen eines „autonomen“, modernen Subjektes. Als Vertreter des sich im 17. Jahrhundert in Europa gegen das Schichtenprinzip durchsetzenden Verdienstprinzips hatte er Andrej für die ungewöhnlich hohe Summe von fünf Goldstücken eingestellt, nachdem dieser seine Fähigkeit als Kanonier unter Beweis stellen konnte. Eine stilvollen Anrede wählend, lädt der Hetman ihn wenig später zur Offiziersmesse ein und legt damit nahe,

---

25 „Frischer Fisch, einzig und allein aus dem Fluß.“

26 „Spanier essen keinen Süßwasserfisch aus dem Fluß.“

27 „Kavalier, heute Abend lade ich die Offiziere zum Abendessen ein. Gebt Euch die Ehre. An meiner Tafel werdet Ihr Euch vertrauterer Essen finden und eine angenehmere Gesellschaft.“ Diese Einladung liefert auch deshalb Anlass zur Komik, weil der Pole damit wissentlich oder unwissentlich auf die gemeinsame slavische Abkunft anspielt.

auf die Stiftung eines über die prosaische Soldbindung hinausgehenden Treueverhältnisses Wert zu legen. In Wirklichkeit zielt auch diese separierte Einladung von Beginn an darauf ab, die Anmaßung der Rolle des Gegenspielers zu entlarven. Im Vergleich zur misslungenen Einladung des Spaniers ist eine Akzentverlagerung von der stofflichen Seite des Essens auf die Mahlzeit als soziale Form zu erkennen (1:06:58–1:16:02). Der Zuschauer erfährt nicht, was der Hetman im Unterschied zum Spanier anrichten lässt. Lediglich für den Bruchteil einer Sekunde den Blick des in den Raum eintretenden Andrejs übernehmend, zeigt die Kamera eine aus mehreren Tischen bestehende, kunstvoll gedeckte Tafel, auf der im Standbild neben angerichteten Speisen, Platten mit Weintrauben, zwei dreiarmlige schwere Leuchter und mehrere Gefäße auszumachen sind. Am vorderen Rand des zweiten Tisches sind grüne Glasgefäße sowie helle Backwaren zu erkennen. Am hinteren Rand des ersten und am sichtbaren hinteren Rand des zweiten Tisches hat die Requisite runde helle Brote platziert. In der polnisch-litauischen Adelskultur ist die Mahlzeit vor allem ein durchkomponierter Repräsentationsakt. Speisen, festliche Musik und Tänze ergänzen sich gegenseitig. So sieht sich Andrej erneut auf die Probe gestellt, als ihn der Hetman dazu auffordert, Ksenija zum Tanze zu bitten: „Ispancy izrjadnye tancory po vsej Evrope.“<sup>28</sup> In den europäischen Ballsälen konnten adlige Tänzer unter Anleitung raffinierte Tänze wie das Menuett erlernen. Dies erleichterte die gesellschaftliche Kommunikation und trug gleichsam nebenbei dazu bei, die Oberschicht vor Müßiggang zu bewahren. Da das Tanzen im Vergleich zum Essen eine noch subtilere, historisch, sozial und ethnisch bestimmte Interaktionsart darstellt, ist abzusehen, dass Andrej nur die Parodie auf einen spanischen Höfling abgeben kann.

Genau in dem Augenblick, als Andrej alle Warnungen Kostkas ignorierend, Ksenija die Hand zum Tanze reicht, mischen sich in die den Raum ausfüllenden mittelalterlichen höfischen Weisen volkstümliche ostslavische Klänge. In absichtsvoller Parallelität zur Szene Maslenica 1606 am Beginn des Filmes, wird das höfische Fest mit dionysischen Elementen der Lachkultur überblendet, die an S. Ejzenštejns IVAN IV. (1944–1946) zu erinnern vermögen. Mit Hilfe eines Bären, der personifizierten Natur, ist es den Skomorochi gelungen, Waffen in die Festung zu schmuggeln. Einen günstigen Augenblick abwartend, eröffnet der An-

---

28 „Spanier sind in ganz Europa als elegante Tänzer bekannt.“

führer das Feuer, ohne die beabsichtigte Ermordung Ksenijas in die Tat umsetzen zu können. Andrej vermag das Chaos zu nutzen, um letztere zu entführen. Das als Inszenierung (Andrej) oder Entlarvung (Hetman) geplante Fest endet in offener Konfrontation. Von nun an stehen sich die beiden Kontrahenten unversöhnlich gegenüber.

In der zügig voranschreitenden Kriegshandlung ist kein Platz für Essen- einladungen und Feste. Dennoch werden von Zeit zu Zeit mit Hilfe des den Film durchziehenden Metaphernnetzes Versatzstücke der erwähnten Speisen und Getränke eingeblendet, die den Zuschauer durch Mehrfachkodierungen zum Nachdenken anregen. Ein Korb mit Äpfeln wird umgestoßen, als die Bewohner eines Dorfes zusammen mit Gänsen und Schafen vor den Angreifern fliehen. Der Krieg bedroht die existentiellen Lebensgrundlagen des Volkes. Eine Ziege, Hauptlieferant von Milch, wird in Sicherheit gebracht.

Alltagsobjekte werden umfunktionalisiert und helfen den technisch überlegenen Gegner zu schwächen. Nachdem aufgrund einer strategischen Fehlentscheidung Požarskij die letzte verbliebene Kanone abgezogen worden ist, gelingt es Andrej ein ledernes Wassergefäß zu einer Kanone umzubauen, mit deren Hilfe des Munitionslager des Feindes in einer infernalischen Szene in Brand gesetzt wird. Diese ethnisch und national aufgeladenen Szenen werden durch humoristische Überzeichnungen von vereinseitigenden Wertsetzungen ferngehalten und parodieren bekannte bipolare Muster sowjetischer Kriegsfilme, in denen ein übermächtiger Feind einzig und allein mit nackten Händen und einer überlegenen Ideologie besiegt wird.

Während Brot im Film zunächst nur am Rande der visualisierten Tafeln auszumachen war und auf dem Speisenzettel Andrejs gegen Buchweizengrütze ausgespielt wurde, erscheint es letzten Endes als synthetische Figur, in der zumindest scheinbar Konträres zusammengeführt wird. Während der entscheidenden Schlacht vor Moskau unterwirft sich Požarskij dem Schutz Gottes und der Gottesmutter und erbittet Brot als Schutzmittel vor den feindlichen Kräften (2:05:17–2:05:49): „Bož'ja korovka, poleti na nebo, prinesi chleba!“<sup>29</sup> Im Unterschied zu dem von Ksenija

---

29 „Marienkäfer flieg zum Himmel, bringe Brot.“ In der slavischen Mythologie ist das ursprünglich in der Antike wurzelnde Motiv des Marienkäfers der Sonne beigelegt und konnte so im christianisierten Volksglauben mit dem Marienkult verbunden werden. Die Färbung des Käfers wurde dabei mit der

aufgesuchten Säulenheiligen,<sup>30</sup> der das ihm aus Anlass eines Feiertages zugebackte Weißbrot mit dem Blick auf die Ganzheitlichkeit der Seele und die Errettung von der Smuta unverzehrt zusammen mit dem Notdurftfeimer ins Dorf zurückgeschickt hat (42:46–47:55), unterscheidet Požarskij nicht zwischen Schwarz- und Weißbrot. In Anlehnung an die bekannten Verse „Prinesi černogo i belogo, tol’ko ne pogorelogo“<sup>31</sup> wird hier bei aller Vieldeutigkeit auch der an die gefährliche Sphäre des Feuers gebundene Krieg als Ganzes diskreditiert. Obwohl die oberflächliche Inszenierung als Abenteuerfilm den Zuschauer immer wieder dazu verführt, erscheint es nicht möglich, die sich gegen Ende des Filmes immer stärker vernetzenden Metaphernkomplexe eindeutig aufzulösen. Der Regisseur wahrt ästhetischen Abstand und vermag nicht zuletzt durch kühne Assoziationen und Humor autoritäre Wertungen fernzuhalten. Indirekt belegt dies auch das Interesse, das die Zuschauer für den Film zeigten. War dieses anfänglich sehr hoch, ging die Bereitschaft des „breiten“ Publikums und auch offizieller Instanzen zurück, sich auf seine Mehrdeutigkeit einzulassen und das damit verbundene Spiel zu entschlüsseln.

Im kühnen Versuch, aus Anlass eines staatlichen Feiertages einen Film zu schaffen, der zeitgenössische Medienerfahrungen berücksichtigend, in der Lage ist, sich dem ideologischen Prinzip der Eindeutigkeit zu entziehen und Grundmuster aufzudecken, die den Diskurs zur Smuta

---

Gewandfarbe der Gottesmutter assoziiert. Aus dieser Perspektive vermag der Marienkäfer in schwierigen Situationen Hilfe zu leisten oder auch die Zukunft zu prophezeien: „Bož’ja korovka, žit’ li mne, umeret’ li mne ili na nebo letet’?“ (Marienkäfer, werde ich leben, sterben oder zum Himmel fliegen?) Auf die Verbindung zum Jenseits weist die wörtliche Bedeutung „Gotteskäfer“ hin. Kaum zufällig ist ein Marienkäfer im Film erstmals in einer der Sequenz zu sehen, die den Säulenheiligen beim Umblättern einer Chronik zeigen (2:00:50). Von Pilgern um Prophezeiungen gebeten, verkündet dieser, allein Gott kenne ihr Schicksal.

30 Nach dem Vorbild der Wüstenväter hatte sich der Eremit zu Beginn der Smuta in den Wald zurückgezogen, um Buße zu leisten und für die sündige Welt zu beten. Ähnlich wie der Hl. Gregorius auf seinem Felsen lebt er vom im Wald aufgesammelten Regenwasser: „Vodu on sobiraet, dožddevuju s navesi, i tot edva razrešil postavit“ (Regenwasser sammelt er vom Schutzdach, doch auch dieses anzubringen, hätte er beinahe nicht erlaubt). In der selbst auferlegten Fastenordnung wird dem Mönch das im Film zunächst neutral mit Westeuropa verbundene Weißbrot zu einer unreinen Speise, die in Abgrenzung von einer fremden, am Luxus orientierten Lebenseinstellung zu meiden ist.

31 „Bringe schwarzes und weißes (Brot – U. Sch.), jedoch kein Verbranntes.“

über Jahrhunderte hinweg prägten, schuf Chotinenko ein anspruchvolles, visuell verdichtetes Metaphernnetz. So kann der Zuschauer, wenn er die Herausforderung annimmt und sich darauf einlässt, eigene Sehgewohnheiten und Vorstellungen immer wieder zu hinterfragen, nicht nur im exemplarisch skizzierten Bildbereich von Essen, Trinken und Feiern und ein spannendes Filmerlebnis erhalten.

## Filmografie

1612. Chroniki Smutnogo vremeni. Russland 2007. Regie: Vladimir Chotinenko, Drehbuch: Arif Aliev, Produzenten: Leonid Vereščagin, Nikita Michalkov, Viktor Veksel'berg. Filmlänge: 143 Minuten.

## Literatur

- Aliev (2007), Arif: Neuzeli my budem žit' prošlym, vyiskivaja v svoej istorii slavyne stranicy. In: <http://forum.pravkniga.ru/viewtopic.php?t=1063>. (25.09.2009.)
- Bukker (2007), Igor': Požarskij bez Minina v stile fėntezi. In: <http://www.pravda.ru/print/culture/cinema/russiancinema/243883-16123-0> (02.09.2009.)
- Chorošilova (2007), Tat'jana: „Smutnoe vremja snimali pod Minskom“. In: <http://www.rg.ru/2007/11/01/hotinenko1612.html>. (25.09.2009.)
- Danilov (2007), Evgenij: Bukval'noj istoričeskoj pravdy ne suščestvuet. In: <http://politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=129&tek=7759&issue=210>. (02.09.2009.)
- Erl (2008), Astrid, Wodianka, Stephanie: Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des Erinnerungsfilmes. In: Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin, New York. 1–20.
- Etzlsdorfer (2006), Hannes (Hrsg.): Küchenkunst und Tafelkultur. Culinaρια von der Antike bis zur Gegenwart. Wien.
- Foli (1997), Džon: Ėncikolpedija znakov i simvolov. Moskva.

- Follet (2007), John: Kremlin-fundet blockbuster casts in a tsar role. In: <http://www.heraldscotland.com/kremlin-funded-blockbuster-casts-putin-in-a-tsar-role-1.829539>.
- Klussmann (2009), Uwe: Tränen des Stolzes. In: *Der Spiegel* 29/2009, 127–128.
- Lutovinova (2005), Irina Sergeevna: Slovo o pišče ruskoj. Sankt-Peterburg.
- Mokienko (2002), Valerij Michajlovič, Scholz, Ute: Die Ikonographie des slawischen Teufels in Mythen und Sprachbildern. Ihre Funktion in der polnischen und russischen Literatur. In: *Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung/ Obscerna polska peleryna. Polityczne, społeczne i literackie wizje Polski i Polaków*. Hrsg.: A. Rudolph, U. Scholz. Dettelbach, 70–126.
- Montanari (1999), Massimo: Der Hunger und der Überfluß. Kulturgeschichte der Ernährung in Europa, München.
- Rjabcev (1998), Jurij Sergeevič: Belyj chleb dlja barskogo stola. In: *Chrestomatija po istorii ruskoj kul'tury. XI–XVII vv.* Moskva.
- Sacharov (2005), Andrej: Kogda uchodit Smutnoe vremja? In: *Literaturnaja gazeta* 2–8.11. 2005 (45–46), 6046, 3.
- Šamil' (2007), Idiatullin: Vremja po koleno. In: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=748922>. (25.09.2009) [Vlast' 9/2007].
- Scholz (2010 a), Ute: Sovetsky diskurs v fil'me V. I. Chotinenko „1612. Chroniki Smutnogo vremeni“. In: *Trudy Russkoj antropologičeskoj školy. Vyp. 7. Rossijskij gumanitarnyj universitet.* Moskva, 77–95.
- Scholz (2010 b), Ute: „Začem narodu nužen patriotičeskij kaftan?“. *Den' Edinstva: legendy i fakty*. In: *Festkultur in der russischen Literatur (18. Bis 21. Jahrhundert). Kul'tura prazdnika v ruskoj literature XVIII–XXI vv.* Hrsg.: A. Graf. Herbert Utz Verlag. München, 321–334.
- Skazanija drevnych slavjan (1998). Sankt-Peterburg.
- Strachov (1991), Aleksandr: Kul't chleba u vostočnych slavjan. Opyt etnolingvističeskogo issledovanija. München.
- Teuteberger (1997), Hans-Jürgen / Neumann, Gerhard / Wierlacher, Alois (Hrsg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven.* Berlin.
- Toporkov (1995), Andrej. L.: Chleb. In: *Slavjanskaj mifologija*, Moskva, 384–387.

Ute Marggraff

Wierlacher (1993), Alois: Kulturthema Essen. Berlin.