

Irina Gradinari

## „Jede Köchin kann den Staat verwalten“

### *Von Mahlzeiten, Tischen und Vieh in sowjetischen Filmen*

Die aktuelle, bereits zahlreich vorhandene Forschung zur kulturellen Bedeutung des Essens hat auf sinnstiftende und sozial-regulierende Funktionen der Essensaufnahme hingewiesen, sei es die kulturelle Identität<sup>1</sup> oder die Organisation der Gemeinschaft (vgl. Douglas 1988) betreffend. Nach Ferdinand Fellmann stellt das Essen eine „kulturell geprägte symbolische Form“ dar, die aufgrund des zunehmenden Verlustes traditioneller Identifikationsmuster „neben Kleidung und Sprache für die soziale und personale Identitätsbildung von elementarer Bedeutung ist.“ (Fellmann 1997, 27–28) Und umgekehrt: Orte und Arten der Mahlzeiten, Rituale der Essensaufnahmen und Geschmack ermöglichen es, soziale Mechanismen der Differenzierung oder Hierarchiebildung zu erkennen (vgl. Ashley et al. 2004). Analysiert man die Repräsentationen des Essens in der Kultur des Stalinismus, so stellt sich heraus, dass das Essen bzw. die Lebensmittel eindrücklich für die Legitimation des jungen sozialistischen Staates verwendet werden. Das Thema Essen erscheint in dieser Zeit aufgrund des real existierenden Hungers als hochpolitisch. Der junge Staat ist einem hohen Legitimationsdruck ausgesetzt; er versucht daher soziale Missstände zu bekämpfen. Außerdem soll die neue Ideologie adäquate Ausdrucksformen finden, um den Arbeitern und Bauern den Rahmen und die Bilder anzubieten, in denen sie sich erkennen und mit denen sie sich identifizieren können: Sie sollen sich durch Politik und Kultur angesprochen und repräsentiert fühlen. Die ganze Kulturproduktion arbeitet so an neuen Repräsentationsformen, die die sozialistische Ordnung begründen und deren neue politische Subjekte entwerfen. Gerade an diesen beiden

---

<sup>1</sup> Für die westeuropäische Perspektive vgl. Neumann/Teuteberg/Wierlacher 1997; speziell für Osteuropa zum Beispiel Kalinke/Roth/Weger 2010.

Stellen der politischen Legitimation und deren ästhetischen Repräsentation gewinnt das Thema Essen an Bedeutung.

Das Essen hat eine besondere Konjunktur in den Musikfilmen des Stalinismus, die die Aufwertung des Volkes, der ‚einfachen‘ Menschen aus dem Bauernmilieu und aus der Provinz als Aufstieg zu Sängerstars oder zu erfolgreichen Kolchosarbeiter/innen inszenieren. Dieser visuellen Vorstellung entspricht auch die politische Rhetorik der Zeit. Als Beispiel kann jene geflügelte Phrase dienen, die teils aus einem Aufsatz Lenins (Lenin 1981, 289–339), teils von einer Paraphrase aus dem Gedicht VLADIMIR ILIČ LENIN von Vladimir Majakovskij stammt: „Каждая кухарка может управлять государством“ („Jede Köchin kann den Staat verwalten“). Diese Phrase enthält eine ganze Bandbreite von Bedeutungen, die die Musikfilme (auch mithilfe des Essensthemas) in Szene setzen. Die Köchin verweist auf die Emanzipation der Frau, die aus ihrer unterwürfigen und unbedeutenden Position aufsteigt und zu einer wichtigen Staatsperson wird. Aus einer Dienerin wird eine Machthaberin – eine neue Verteilung der Macht, die als Katachrese in dieser Phrase zum Ausdruck kommt. Man erinnere sich an den Film SVETLYJ PUT’ (DER HELLE WEG; UdSSR 1940, R. Grigorij Aleksandrov), in dem das Märchen vom Aschenputtel als Folie des sozialen Aufstieges eines aus dem Dorf stammenden Dienstmädchens/einer Köchin bis zur Ingenieurin in einer Textilfabrik und dann zur Abgeordneten fungiert. Bekanntlich wurde die Gleichstellung der Frau, an der alle Legitimationsmechanismen durchdekliniert wurden, zu einem der wichtigsten Beweise für die Existenzberechtigung des sozialistischen Staates.<sup>2</sup>

Der Beruf der Köchin steht weiterhin für das Alltägliche und eher Profane, dem die Revolution Bedeutung verliehen hat. Zugleich verweist das Kochen auf etwas ganz ‚Natürliches‘: Kochen muss und kann im Prinzip jede/r; Kochen ist durch existenzielle Bedürfnisse bedingt. Metonymisch erscheint somit die Staatsverwaltung sowohl als einfach als auch als ‚natürlich‘ sowie

---

2 In der Sowjetunion entstehen bis zu den 1930er Jahren 18 Frauenzeitschriften mit einer Gesamtauflage von 800.000 Exemplaren, die fast alle sozialen Phänomene von der Familie über Mode bis hin zur Arbeit zwecks politischer bzw. ideologischer Aufklärung der Frauen abdecken. Unmittelbar an die arbeitenden Frauen wenden sich solche Zeitschriften wie RABOTNICA („Die Arbeiterin“; seit 1914, wiederaufgenommen 1923), KREST’JANKA („Die Bäuerin“; seit 1922) und DELEGATKA („Die Delegierte“; 1923–1931), RABOTNICA I KREST’JANKA („Die Arbeiterin und die Bäuerin“; 1932–1941 in Leningrad), ŽENSKI ŽURNAL („Die Frauenzeitschrift“; 1926–1930), KOMMUNISTKA („Die Kommunistin“; 1920–1930), OBSČESTVENNICA („Die Frau in der Gesellschaft“; 1936–1941) (vgl. Daškova 2011, 184–192).

als existenziell wichtig wie das Kochen selbst. „Jede“ bedeutet zugleich die Auflösung des Individuellen und präsentiert wiederum die Staatsverwaltung als etwas ganz Banales.

Referiert der Beruf Köchin auf das Essen, so kann die Phrase rückwirkend gelesen werden. Die Staatssache besteht allem voran darin, natürliche Bedürfnisse zu befriedigen und sich zum Beispiel mit den Prozessen der Nahrungsvorbereitung auseinanderzusetzen. Das banale Kochen wird zum Politikum.<sup>3</sup> Denn wenn die Köchin zur Staatsverwaltung kommt, wird sie das von ihr im Alltag benutzte Wissen und die Praxis, nämlich das Kochen, in die Politik einführen, in die solche Bedürfnisse früher keinen Eingang fanden. Diese Phrase installiert die sozialistische Ideologie als Politik der ‚Echtheit‘, die auf existenzielle Bedürfnisse des Volkes ausgerichtet ist.

Die zitierte Phrase macht zudem deutlich, dass Repräsentationen der Macht immer auch auf die Ästhetik angewiesen sind, welche die Bilder entsprechend den fort- oder umgeschriebenen Traditionen verschlüsselt. Die oben betrachtete Vervielfältigung von Bedeutungen ist ein gutes Beispiel dafür, wie bestimmte semantische Felder allein durch die Wortwahl aufgerufen werden. Dem Essen kommen in der propagandistischen revolutionären Rhetorik neue Funktionen zu, die sich gerade von der anthropologischen Deutung entfernen, das Thema Essen politisch aufwerten und weitere Bedeutungsdimension entfalten: wie die Staatsverwaltung als eine Art Essenszubereitung. Worin besteht dann die Besonderheit der filmischen Essszenen im sowjetischen Kino?

Es gibt einige Versuche, cineastische Essensaufnahmen zu klassifizieren und zu theoretisieren. Gerhard Neumann, einer der ersten und wichtigsten Theoretiker im Bereich der kulinarischen Kommunikation im Film und durch den Film, macht auf die spezifisch filmischen „Interferenzen zwischen Materialität und Symbolizität“ aufmerksam, die die cineastischen Repräsentationen anhand der Nahrungsaufnahmen verhandeln (Neumann 2008, 319). Die Studie *KULINARISCHES KINO*, die sich als Beitrag zur Filmsoziologie versteht, liest das Kino als komplexes Abbild der Gesellschaft (mitsamt ihrer Interpretation), bei dem das Kino Geschmäcker klassifiziert, typische Materialien und Ak-

---

<sup>3</sup> Eine solche enge Verbindung von Essen und Herrschaftsformen besteht auch in der Legitimierung einiger Kolonialdiskurse in Afrika (vgl. Wirz 2011, 275–294).

teure im Rahmen entsprechender Handlungen in Szene setzt sowie Relationen von kulinarischen Codierungen und Praktiken thematisiert (Kohfal/Frölich/Arberth 2013, 17). Das Kino entwickelte trotz der Nichtvermittelbarkeit des Geschmacks und Geruchs Strategien, diese beispielweise durch Farben, Musik oder die Mimik von Schauspieler/innen darzustellen. Insgesamt sei das Kino als „Verbreitungsmedium eines besonderen sinnhaft-sinnlichen Wissens“ zu verstehen (18), das auf allen Ebenen im Film generiert wird. Je nach filmischem Kontext erfüllt das Essen dabei verschiedene Funktionen und entfaltet somit eine Breite von Assoziationen und Bedeutungen, die von Land zu Land und historisch stark variieren. Man erinnere sich beispielsweise an die fliegenden Torten in früheren Slapstick-Komödien oder den „Brötchentanz“ und den Verzehr eines Schuhs in *THE GOLD RUSH* (USA 1925, R. Charlie Chaplin) oder die üppigen, häufig Ekel erregenden Gelage in *DAS GROSSE FRESSEN* (F/I 1973, R. Marco Ferreri). Gerade die Vielfalt des Einsatzes, den das Essen im Film erlebt, macht Prozesse der Signifikanz deutlich, in die es trotz der Unvermittelbarkeit des Geschmackes und der Unmittelbarkeit des visuellen Mediums eingebunden ist.

Das Essen wird, so einer der Leitgedanken aller Studien, zum mehrfach codierten, symbolträchtigen Element, das nicht nur an das genuin Menschliche appelliert, sondern gerade kulturelle Besonderheiten hervorhebt und als Diagnose sozialer Beziehungen fungiert. Geht man davon aus, dass der Film bestimmte Epochen oder Kulturen dokumentiert, so nehmen die Essszenen erstens einen Bezug auf die vorgeführte Gesellschaft und bringen auf diese Weise ihr Spezifikum zum Ausdruck, das sowohl als stereotyp als auch als exotisch inszeniert werden kann. Zweitens dokumentiert das Essen nichtsdestotrotz den kulturellen Alltag dieser oder jener Epoche. Geht man von der filmischen Ästhetik aus, so sind drittens die Nahrungsaufnahmen in bestimmten Genres verankert. In der Komödie oder in einem Melodram ist eine Szene mit einer Mahlzeit eher zu erwarten als in einem politischen Thriller. Dieses bedingt viertens, dass das Essen immer auch eine ästhetische (narrative und/oder affektive) Funktion im Film innehat. Geht man von der Annahme aus, dass das Essen im Film als bedeutungsträchtig erscheint und an den Signifikationsprozessen des Filmes teilnimmt, so markieren fünftens die Nahrungsvorgän-

ge im Film den Zustand oder den Status der Figuren innerhalb der gezeigten Gesellschaft und innerhalb der Handlung, was auf herrschende Diskurse einer Kultur wie zum Beispiel Formen der Hierarchiebildung und Differenzgenese schließen lässt. Mit dem Essen werden im Film auf diese Weise gesellschaftliche Strukturen thematisiert und die Fragen nach sozialer Integrität, gesellschaftlichen Grenzen, kultureller Identität oder dem Umgang mit der Alterität aufgeworfen (vgl. Haberland 2010).

Diese symbolisch-ästhetischen Codierungen sind auch im sowjetischen Film vielfältig vorhanden, wobei das frühe sowjetische Kino darüber hinaus spezifische Funktionen des Essens entwickelte, die die Filme der UdSSR weiterhin prägen sollten. Das Essen wird im Stalinismus nicht so sehr genrespezifisch verankert, sondern dient – wie bereits die Phrase über die Köchin aussagt – der Inszenierung der kollektiven symbolischen Substanz. Die Lebensmittel und die Nutztiere werden neuen, sowjetisch-sozialistischen Artikulationsformen zu Grunde gelegt, die einen vitalen Kollektivkörper im Film hervorbringen. Die Nutztiere fungieren als Zeichen des Gedeihens und werden in einem komplexen Signifikationsprozess von Naturalisierung, Universalisierung und Verewigung des Kollektiven eingespannt, während in den Filmen dieser Zeit kaum gegessen wird. Der Grund könnte ein nahezu banaler sein: Aufgrund des häufigen Singens der Schauspieler/innen in den Filmen dieser Zeit erscheint das Essen nicht nur als unästhetisch, sondern stört einfach bei der Aufführung der Lieder. Die Vermeidung der Darstellung der Nahrungsaufnahme hebt aber die Körperlichkeit auf und suggeriert somit eine fast mythische Unvergänglichkeit des Kollektivs. Die Entscheidung, ob, wann, wo und wie gegessen wird, signalisiert seit dem Stalinismus den Zustand des Kollektivs.

Sobald das Individuum nach dem Ende des Stalinismus im Kino mehr an Gewicht gewinnt, wird das Essen zur Markierung des privaten Bereichs eingesetzt, wobei die Diagnose seines sozialen Status' anhand der Art der Nahrungsaufnahme optional bleibt. Individuen können nun jedoch im Gegensatz zu den stalinistischen Musicals unmittelbar im Bild essen. Außerdem verhandeln die Musikfilme der 1930er über das Essen den cineastischen Repräsentationsmodus selbst: Es geht um die Entdeckung einer ‚echten‘ Volksstimme, die als Zusammenfallen von Zeichen und Bedeutung inszeniert wird. Das Volk bedient

sich infolge der Logik dieser Filme einer angeblich ‚natürlichen‘ Sprache in Analogie zu der ‚Natürlichkeit‘ von der Nahrungsaufnahme bzw. einer vor-symbolischen und vorzivilisatorischen Artikulationsform – dem Singen und Tanzen. Dieser Repräsentationsmodus wird in den 1980er Jahren gerade im Zusammenhang mit dem Essen neu formatiert, was die politische Bedeutung der Mahlzeiten für das sowjetische Kino unterstreicht. Hier wird mit dem Essen die ‚Wahrheit‘ jenseits der medial verbreiteten sozialistisch-sowjetischen Ideologie markiert.

Im Folgenden werden die aufgestellten Thesen in vier Schritten entwickelt: Zunächst wird das Motiv des Essens an der Schnittstelle zwischen medialen Bildern und der historisch-politischen Situation in der UdSSR verortet. Der Stalinismus inszeniert sich als Kultur des Überflusses und Gedeihens, während in der Realität ein massives Defizit an Lebensmitteln bis hin zu Hungersnöten herrschen. Daraufhin werden zwei Musikfilme der Stalinzeit analysiert: die erste sowjetische Musikkomödie *VESELYE REBJATA* (LUSTIGE BURSCHEN; UdSSR 1934, R. Grigorij Aleksandrov) und Stalins Lieblingsfilm *VOLGA-VOLGA* (WOLGA-WOLGA; UdSSR 1938, R. Grigorij Aleksandrov). Diese Filme verhandeln den Kollektivkörper über das Essen und die Nutztiere. Sie führen auch den Tisch als Motiv in den sowjetischen Film ein. Charakteristisch ist dabei zum einen die Legitimation der sozialistischen Ordnung gegenüber der bürgerlichen über den Umgang mit dem Essen. Zum anderen wird mit den immer lebendig gezeigten Nutztieren ein unvergänglicher, ‚natürlicher‘ Kollektivkörper inszeniert. Im anschließenden Abschnitt wird die diachrone Entwicklung des Ess- und Tischmotivs nach dem Tod Stalins aufgezeigt, wobei dieser Teil eher einen skizzenhaften Überblick bietet, der das Thema Essen im sowjetischen Film kaum erschöpfend behandeln kann. Er befasst sich hauptsächlich mit der zunehmenden Privilegierung des Essens als eines individuellen, intimen Bereiches gegenüber dem des kollektiven. Abschließend werden zwei Filme der 1980er Jahre diskutiert, die die Motive der stalinistischen Musikfilme in Bezug auf den Zustand der sowjetischen Gesellschaft aufnehmen und diese neu verhandeln: der mit einem Oscar ausgezeichnete Film *MOSKVA SLEZAM NE VERIT* (MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT; UdSSR 1979, R. Valdimir Men'sšov) und die sozialkritische Komödie *VOKZAL*

DLJA DVOICH (EIN BAHNHOF FÜR ZWEI; UdSSR 1982, R. El'dar Rjazanov). Die beiden Filme entwerfen die Position der Frau in der sowjetischen Gesellschaft mithilfe der Essensaufnahmen und in Abgrenzung zum stalinistischen Repräsentationssystem neu. Die Mahlzeiten markieren hier den individuellen Bereich jenseits der kollektiven medialen Bilder und Projektionen. Die Filme üben dadurch Kritik an der sozialistischen Ideologie, installieren jedoch konservative Geschlechterbilder.

## Überfluss und Mangel in der stalinistischen Kultur

Die Kultur des Stalinismus inszenierte sich unter anderem als eine Kultur des Überflusses, wodurch die sozialistische Ordnung in Abgrenzung zum rückständigen Zarismus legitimiert werden sollte. Die kulturell-ästhetische Fülle von Lebensmitteln und landwirtschaftlichen Produkten in den medialen Repräsentationen standen der real herrschenden sozialen Armut gegenüber. Die Hungersnöte, die durch eine rasche Industrialisierung und Zwangskollektivierung verursacht wurden (vgl. Hildermeier 1998, 367–598), herrschten 1921–24 und 1933/34 in der Ukraine, Russland, Kasachstan, im Gebiet der Wolga und im Kaukasusgebiet (Kuban') (vgl. Osteuropa 2004). Nach einer der schrecklichsten Hungernöte 1933/34 in der Ukraine und im Nordkaukasus stellt der ukrainische Propagandafilm HARVEST FESTIVAL (UdSSR 1934, R. Michail Kapčinskyj) den Überfluss von Lebensmitteln dar. Laut aktueller Forschung werden für die RSFSR 2,4 Millionen Opfer, für die Ukraine zwischen 3,5 und 7,1 Millionen und für Kasachstan zwischen 1,3 und 1,75 Millionen Opfer geschätzt, was für die Sowjetunion die Gesamtzahl von 7,2 bis 11,25 Millionen Hungertote ergibt (vgl. Katzer 2004, 100). Wiederholt wurden Lebensmittelmarken für Brot eingeführt; sie existierten auch von 1929 bis 1935. Nach ihrer Aufhebung bestand für lange Zeit eine Begrenzung der Kaufmenge bestimmter Lebensmittel.

Im Februar 1935 wurde auf dem zweiten Unionskongress der Kolchosarbeiter der endgültige Sieg des Sozialismus auf dem Dorf verkündet. Auf Antrag des Volkskommissars der Landwirtschaft der UdSSR, M. A. Černov,

beschlossen der Rat des Volkskommissariats der UdSSR und das Zentralkomitee der Allrussischen Kommunistischen Partei der Bolschewiki (Sovnarkom SSSR i CK VKP(b)), am 17. Februar 1935 eine landwirtschaftliche Allunionausstellung in Moskau zu organisieren. Damit wurde die Vystavka Dostiženij Narodnogo Chozjajstva (VDNH, „Ausstellung der Errungenschaften



Abb. 1: Die Fontäne der Völkerfreundschaft im Allrussländischen Ausstellungszentrum in Moskau. Die Frauenfiguren stellen Allegorien der Sowjetrepubliken dar. Eröffnet 1939, sollte das Ausstellungszentrum die Errungenschaften der sowjetischen Landwirtschaft demonstrieren.



Abb. 2: Das Wappen der UdSSR symbolisiert den Überfluss und den Wohlstand im neuen Staat.

ten der Volkswirtschaft“) begründet, die heute unter dem Namen Vserossijskij Vystovočnyj Centr (VVC, „Allrussländisches Ausstellungszentrum“) bekannt ist. Die Ausstellung wurde 1939 als landwirtschaftliche Allunionausstellung eröffnet (vgl. <<http://dic.academic.ru/dic.nsf/>>), welche den landwirtschaftlichen Erfolg der sozialistischen Ordnung zum Ausdruck bringen sollte. Einer der größten Springbrunnen auf dem Gelände der Ausstellung ist die Fontäne der Völkerfreundschaft [Abb. 1]. Sie besteht aus sechzehn Statuen, die Kolchosarbeiterinnen verkörpern – Allegorien der sowjetischen Republiken – und eine riesige, so genannte Snop Izobilija („Garbe des Überflusses“) umkreisen. Ursprünglich war geplant, den Springbrunnen Zolotoj Snop („Goldene Garbe“) zu nennen.<sup>4</sup> Die Garbe als Symbol des Gedeihens findet sich auch auf dem Wappen der UdSSR [Abb. 2].

<sup>4</sup> Laut einer Information auf der offiziellen Website der VVC wurden damals 16 Sowjetrepubliken (mit der Karelisch-Finnischen Republik) gezählt; vgl. [http://vvcentre.ru/exhibitions/organizers\\_and\\_participants/pavilions/fp/info.php](http://vvcentre.ru/exhibitions/organizers_and_participants/pavilions/fp/info.php) (letzter Zugriff am 10.06.2013).



Die Öffnung der Ausstellung war eines der wichtigsten Kulturereignisse Ende der 1930er Jahre. So fand sich die Ausstellung als Motiv oder Hintergrundkulisse in den Filmen *PODKIDYŠ* (FINDELKIND; UdSSR 1939, R. Tat'jana Lukaševič), *SVETLYJ PUT'* und *SVINARKA I PASTUCH* (DIE SCHWEINEHÜTERIN UND DER HIRTE; UdSSR 1941, R. Ivan Pyr'ev). Während *PODKIDYŠ* das Gelände der Ausstellung nur flüchtig zeigt, wird im Film *SVETLYJ PUT'* von Grigorij Aleksandrov die Ausstellung zum glücklichen Finale des Films, das zugleich die Erfolge sowjetischer Arbeit inszeniert: Die Figuren gestehen einander ihre Liebe und gehen an dem Relief des Gedeihens vorbei. In *SVINARKA I PASTUCH* initiiert die Ausstellung eine glückliche Liebesgeschichte. Sie wird zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung, zum Anstoß der Entwicklung des Plots. Die Hauptfiguren, die Schweinehüterin und der Hirte, verlieben sich auf der Ausstellung am Anfang des Films. Sie verabreden sich zu einem Treffen auf der Ausstellung im folgenden Jahr, was hervorragende Errungenschaften in der Arbeit voraussetzt und zum Thema des Filmes wird, da nur die besten Kolchosen zur Teilnahme zugelassen werden. Die Ausstellung selbst ist aber in diesem Film kaum zu sehen. Mit Ausnahmen von ein paar Szenen auf dem Gelände herrschen Studioaufnahmen vor, die die Volkserrungenschaften nicht zeigen, sondern als Lücke installieren. Stattdessen wird die Bewunderung auf den Gesichtern der Figuren gezeigt, was suggestiv Selbstbetrug und -täuschung in Szene setzt – und diese zugleich sichtbar macht [Abb. 3].

Die Filme können also als Propaganda der glücklichen kollektiven Wirtschaft, als Befürwortung der Kolchose sowie als Glorifikation des Bauerntums und des Proletariats verstanden werden, deren Ermächtigung die Filme wiederholt und auf verschiedene Weise in Szene setzen. So werden am Ende von *VESELYE REBJATA* das Dienstmädchen zur erfolgreichen Sängerin und der



Abb. 3: Das Ausstellungszentrum ist Dreh- und Angelpunkt des Filmes *SVINARKA I PASTUCH*. Jedoch fehlen im Film die Ausstellungsexponate. Nur die Gesichter, die voller Bewunderung sind, sollen die Erfolge sowjetischer Landwirtschaft zum Ausdruck bringen.

Hirte zum Dirigenten einer Jazz-Kapelle. Die Briefträgerin Dunja siegt in VOLGA-VOLGA mit ihrem Lied auf einem Wettbewerb in Moskau. Jedoch sind die Repräsentationen des Essens und der Lebensmittel nicht allein auf sowjetische Propaganda zurückzuführen. Filme übersetzen kulturelle Prozesse in ihre Ästhetik (Dramaturgie, Handlungsaufbau, Bildlichkeit, Musik usw.) und verschlüsseln politische Ideologeme entsprechend der medienspezifischen Mittel. Diese Repräsentationsformen bilden wiederum die Grundlagen für die Denkmuster und die Selbstvergewisserung eines Kollektivs oder beeinflussen diese massiv. Aus der heutigen Sicht lässt sich feststellen, dass der Umgang mit dem Essen im Musikfilm Parallelen zu anderen kultur-ästhetischen Ausdrucksformen dieser Zeit aufweist, wie etwa der Errichtung monumentaler Architekturwerke, dem Bau prachtvoller U-Bahnstationen oder Sportlerparaden (Hildermeier 1998, 554–563). Sie dienen alle auch der Inszenierung des sowjetischen Kollektivkörpers. Die populären Musikfilme dieser Zeit setzen dessen Erschaffung wiederholt in Szene, was wiederum Auswirkungen auf die sozialistische Ideologie hat, die auf das Genre der musikalischen Komödie zurückzuführen sind. Die Musikfilme verwandeln aufgrund ihrer Zentrierung auf eine Liebesgeschichte und die Musik soziale Prozesse in universelle, anthropologische Kategorien, die es ermöglichen, den politischen und historischen Prozess auszulassen und dadurch die sozialistische Ideologie zu naturalisieren und zu essentialisieren.

Eine solche genrespezifische Legitimation der sozialistischen Ideologie ist höchstwahrscheinlich der historisch-technischen Entwicklung des Tonfilms zu verdanken, die dieses Genre länderübergreifend populär machte. Zu dieser Zeit wurden Musikfilme in der UdSSR, Musicals in den USA (Altman 1987) und Revuefilme (Belach 1979) in Deutschland in großer Zahl produziert. Das Musical hat außerdem den Vorteil, sich einer universellen Sprache der Musik und des Tanzes zu bedienen, was eine internationale Rezeption der Filme erleichtert. VESELYE REBJATA, die erste Musikkomödie mit dem sowjetischen, damals noch zukünftigen Filmstar Ljubov' Orlova (als Dienstmädchen Anjuta) und dem populären sowjetischen Sänger Leonid Utesov (er spielt den Hirten Kostja) in den Hauptrollen, erfreute sich einer weltweiten Popularität, unter anderem auch in Deutschland und den USA (MOSCOW LAUGHS). Anzumerken

ist dabei, dass zu dieser Zeit weltweit und in der UdSSR insbesondere der Glaube an die epistemologische Macht des Mediums Film vorherrschte, die Realität in ihrer Mannigfaltigkeit abbilden und beeinflussen zu können. Lenin soll gesagt haben: „Für uns ist das Kino die bedeutendste aller Künste“ (Lenin in Figes 2011, 471). Ein sowjetischer Kritiker äußert sich 1927 programmatisch: „Das Theater ist ein Spiel. Das Kino ist Leben.“ (Samarin 1927, 8)

## Erschaffung einer kollektiven Substanz

Die filmische Erschaffung des sowjetischen Kollektivkörpers soll hier aus der Perspektive des Genres, des Umgangs mit den Geschlechtern und schließlich im Hinblick auf den Einsatz der Lebensmittel betrachtet werden. Die Vermeidung von Mahlzeiten, das Zeigen von Nutztieren und die Einführung des Tisches als filmisches Motiv sind nicht die einzigen ästhetischen Strategien der Erschaffung der kollektiven Substanz; sie können daher in Zusammenhang mit anderen Darstellungsformen verstanden werden, die sie ergänzen bzw. unterstützen. Generell wird das Kollektiv als gesellschaftliche Form naturalisiert, wodurch die sozialistische Ordnung insofern legitimiert wird, als dass sie eine produktive und positive Entwicklung des Kollektivens über seine vermeintliche Rückkehr zu ‚natürlichen‘ Existenzformen ermöglicht.

Gemäß dem Genre Musikfilm steht im Zentrum der Handlung eine Liebesgeschichte, die als eine Art Gründungsmythos fungiert und die Entstehung des Kollektivs vorführt. Die Liebesgeschichte suggeriert ‚ewige‘, genuin menschliche Eigenschaften, die sich laut dieser Filme in der UdSSR im Gegensatz zum Westen am besten entfalten lassen. Das Dienstmädchen Anjuta liebt in VESELYE REBJATA den Hirten Kostja, der bis zum Ende der Handlung braucht, das zu bemerken und sich auch in sie zu verlieben. Zusammen treten sie auf der Bühne des Bolschoi Theaters in Moskau auf. Die zerstrittenen Liebenden Dunja (Ljubov' Orlova) und Aleša (Andrej Tutyškin) in VOLGA-VOLGA finden auf einem Wettbewerb der Volkstalente in Moskau zueinander.

Das Liebesmotiv wird dabei grundsätzlich transformiert. Den Inhalt der Liebesgeschichte macht ein kollektiver Auftrag aus, dessen Ausführung das private Glück erst ermöglichen kann. Genau genommen wird das Private aufgelöst; es geht um eine ästhetische Umcodierung menschlicher Beziehungen, eine Art Sublimierung, bei der das Kollektive zum eigentlich begehrten Ziel wird. Die ‚Geburt‘ des Liedes aus der Wolga wird beispielweise in *VOLGA-VOLGA* in unzweideutigen sexuellen Codierungen inszeniert, wodurch das individuelle Begehren zum Kollektiven wird. Die Zusammenführung von Weiblichkeit und Männlichkeit beim Schöpfungsakt findet sich im Umgang mit den Dingen und Landschaften wieder, wodurch das Individuelle als Konkretisierung gesellschaftlicher (hier landschaftlicher) Verhältnisse fungiert. Die Darstellung der Wolga referiert auf die traditionelle Vorstellung von der Mutter Wolga (Матушка Волга), indem weibliche Zuschreibungen wie unbegrenzt, unberechenbar und ‚natürlich‘ aufgerufen werden. Das Schiff, das zugleich ein menschliches, technisches Ingenieurswerk darstellt, steht für das väterliche Prinzip. Das letzte Stück der Wolga fährt Dunja mit dem Orchester ihres Geliebten auf einem Schiff mit dem Namen *Iosif Stalin*. Dunja dichtet ein Lied, das die männlichen Musiker ihres Geliebten Aleša in Noten übertragen und niederschreiben. Mit dem Schiffbruch wird die Befruchtung der Wolga durch Stalin imaginiert, indem das Notenpapier auf der Wolga verteilt wird. Am nächsten Tag fischen die Menschen Notenpapier aus der Wolga, so als ob das Lied vom Fluss selbst verfasst worden sei.

Filme überführen Individuen nicht nur durch die Gestaltung der Narration ins Kollektiv, sondern auch durch die Gestaltung der Bilder. Die Protagonist/innen treten oft mit anderen Figuren auf; es dominieren halbnah bis zu totalen Aufnahmen, die es ermöglichen, Menschengruppen darzustellen. Die wichtigsten Entscheidungen oder Ereignisse finden in der Öffentlichkeit statt, und das Kollektiv nimmt daran teil. Die Narration ist streng teleologisch organisiert, und das Zusammenkommen der Liebenden fungiert am Ende als Belohnung für die erfüllte Arbeit im Dienste des Kollektivs. In *SVINARKA I PASTUCH* können sich die Figuren nur dann wiederfinden und endlich heiraten, wenn sie hart und selbstaufopfernd das ganze Jahr gearbeitet und die gesetzten Ziele in der Arbeit erfüllt haben. Im Film *VOLGA-VOLGA*

strengen sich die einander liebenden, jedoch miteinander konkurrierenden Hauptfiguren mächtig an, zu einem Wettbewerb der Volkstalente in Moskau eingeladen zu werden. Auf dem Wettbewerb versöhnen sie sich schließlich miteinander. Die Liebesgeschichte stellt also das Kollektiv als apolitisch und ‚natürlich‘ dar, setzt für Individuen das Eins-Werden mit dem Kollektiv zum Ziel und versieht dieses Ziel mit dem Begehren, das in einer Konkurrenzsituation ausgespielt und am Ende der Filme in Form der Hochzeit oder eines Preises erfüllt wird.

Der Kollektivkörper ist dabei insofern androgyn, als dass er weibliches und männliches Prinzip am Ende des Filmes glücklich zusammenführt, wobei die Geschlechtercodierungen von Anfang an eher einen allgemeingültigen, abstrakten Charakter haben. Die Figuren sind allegorisiert und stellen verschiedene soziale Energien dar, die den sowjetischen Ursprungsmythos auf Räume und Klassen ausdehnen. Die Schweinehüterin präsentiert bei Pyr'jev schon durch ihre bildliche Inszenierung das Bauerntum und jenes Russland, das mit Wald, Reproduktion und geschlossenen Räumen assoziiert wird. Sie wohnt im Norden des Landes, ist am Anfang in einem Birkenwald zu sehen, sorgt für die Vergrößerung der Ferkelwürfe und befindet sich zumeist in einem Schweinestall. Sie wird insofern eher als ein passives Prinzip aufgefasst, als dass sie vorwiegend an einem Ort tätig ist. Der Hirte bringt hingegen das Nomadentum und den Süden zum Ausdruck, der mit Gebirgen, Heroismus und Freiheit assoziiert wird. Er stammt aus dem Kaukasus, hütet in einer biblisch anmutenden Szenerie Schafe, schützt sie mutig vor Wölfen und befindet sich zumeist im Freien. Er steht für Aktivität, weil er permanent in Bewegung gezeigt wird. Letztendlich fährt er zu seiner Geliebten in den Norden und heiratet sie. Allegorisch vereinigen sich Norden und Süden, verschiedene Nationalitäten miteinander, so wie Stalin mit Russland. Die kaukasische Kleidung und Herkunft der männlichen Hauptfigur kann u. a. als Referenz auf Stalin gedeutet werden. Er verkörpert als ein „guter Hirte“ – in Referenz auf die christliche Ikonografie – die politische Parabel eines gerechten und guten Herrschers.<sup>5</sup> Im Hintergrund des bereits ausgebroche-

---

5 Vgl. politische Implikationen von „guten Hirten“ und „bösen Viehzüchtern“ in der Antike und der biblischen Parabel sowie Fleischkonsum seit der Antike bis heute bei Macho 2001, 158–164.

nen Vaterländischen Krieges dient diese Vereinigung der Demonstration der Solidarität zwischen den sozialistischen Republiken, deren Union als ebenso fest und ‚ewig‘ wie die ‚echte‘ Liebe erscheint.

In *VOLGA-VOLGA* fahren die Geliebten als Konkurrenten/innen mit zwei verschiedenen Schiffen zum Wettbewerb nach Moskau. Sie präsentieren zwei Musikrichtungen und zugleich die Wechselwirkung von Natur und Kultur. Der Mann steht für die kulturelle Traditionen und somit für die symbolische Ordnung: Sein Nachname Trubyškin leitet sich vom Wort Posaune (truba) ab, was komisch klingt und somit die durch die Figur vertretenen Musiktraditionen zur Karikatur entstellt. Trubyškin möchte mit seinem Orchester deutsche Klassiker aufführen. Sein Beruf, er ist Buchhalter, symbolisiert die technische Intelligenzia, die der Volksstimme Ausdruck verleiht. Ihm gegenüber steht seine Geliebte, die Postbotin Dunja. Als man am Ende des Films nach ihr sucht, zeigt sich zunächst eine Reihe ‚falscher‘ Dunjas: Sie ist eine von vielen und daher offenbar austauschbar. Auch trägt sie einen typisch russischen Namen. Zugleich steht sie für die Natur. Dunja ist Sängerin, ohne Gesang studiert zu haben, und komponiert ein Lied, ohne Noten zu kennen. In *VESELYE REBJATA* präsentieren die Figuren zwei proletarisierte Klassen: Bauerntum und Dienstpersonal. Auch hier vereinigt sich die Musik des Hirten Kostja mit der Stimme des Dienstmädchen Anjuta, wobei die deutsche Musik doch als eine Tradition dargestellt wird, auf welche sich Kostja stützt. Sein Musiklehrer ist der Deutsche Karl Ivanovič.

Der Kollektivkörper entsteht also in der Zusammenführung von weiblichen und männlichen Prinzipien, die durchaus mit solchen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen wie Treue (Weiblichkeit) und Mut (Männlichkeit), Bescheidenheit (Weiblichkeit) und Ehre (Männlichkeit), Reproduktion (Weiblichkeit) und Verteidigung/Schutz (Männlichkeit), Natur (Weiblichkeit) und Kultur/technisch-symbolischer Fortschritt (Männlichkeit) zum Ausdruck gebracht werden. Beide geschlechtsspezifisch codierten Energien stehen komplementär zueinander und sind narrativ voneinander abhängig. Beide Figuren erhalten zudem einen paritätischen Handlungsanteil: Sie treiben die Plotentwicklung an, indem sie mit dem/der Anderem/Anderen in Konflikt geraten und somit einander alternierend zum Handeln zwingen.

Insgesamt wird jedoch das Weibliche aufgewertet. Die Frauen gewinnen am Ende oftmals gegen die Männer. Arbeiterinnen, Bäuerinnen, Briefträgerinnen, Künstlerinnen oder Dienstmädchen steigen in den Musikfilmen in der sozialen Hierarchie auf und versinnbildlichen so den sozialistischen Legitimationsdiskurs, der mit Frauen und an Frauen vorgeführt wird.

Zugleich entsteht der Kollektivkörper in Abgrenzung zu den kapitalistisch-bürgerlichen und westlichen Traditionen. In *VOLGA-VOLGA* geht es um den Sieg des sowjetischen Volkliedes über die Musik der deutschsprachigen Klassiker Mozart, Beethoven, Schubert und Wagner. In *VESELYE REBJATA* wird der Hirte für einen bekannten, ausländischen Dirigenten gehalten, wodurch er die Leitung eines sowjetischen Jazz-Orchesters zufällig, jedoch überaus erfolgreich übernimmt. Unter seiner Leitung entwickelt die Kapelle eine ‚Lumpenkunst‘: Auf der Bühne des Bolschoi Theaters wird auf einmal Jazz gespielt, wobei die Musiker mit zerschlagenen Gesichtern, zerrissenen Kleidern und nassen Musikinstrumenten erscheinen und so einen scharfen Kontrast zu den westlichen, glanzvollen Auftritten und auch zu den tradierten vorsowjetischen Aufführungen (Oper, Ballett) bilden, die hier ansonsten stattfinden. Im Grunde genommen kann jede/r in der Sowjetunion singen und tanzen; die sozialistische Ordnung entfaltet alle Volkstalente, wodurch sie sich als eine ‚richtige‘ Volksordnung legitimiert: In *VOLGA-VOLGA* und in *VESELYE REBJATA* spielen die Briefträgerin, der Buchhalter, die Köche, der Kellner, der Wasserfuhrmann, der Milizionär, der Kutscher, das Dienstmädchen, der Hirte und der Bestatter Instrumente, pfeifen, tanzen und singen. Das Essen markiert hier die kapitalistisch-bürgerliche Ordnung, die keine Talente aufweist, als negativ. So trinkt die Tochter der reich gewordenen Händler vergeblich bei ihren Singübungen rohe Eier, um ihre Stimme zu verbessern [Abb. 4]. Sie wird im Vorspann als Tochter des Torgsins (Alluniongesellschaft



Abb. 4: *VESELYE REBJATA*: Diffamierung durch das Essen. Die Tochter der Händler ist kein Volkstalent: Nicht einmal Eier können ihre Stimme verbessern.



Abb. 5: VESELYE REBIATA: Die slapstickartige Szene ist eine Doppelmetapher. Die ‚Schweinereien‘ und Verschwendungen der bürgerlichen Klasse korrespondieren mit der Bewahrung des Lebens durch die sowjetischen Bauern.

für den Handel mit Ausländern) bezeichnet, der von 1929 bis 1936 in der UdSSR existierte. Ihr Dienstmädchen Anjuta ist hingegen ein Naturtalent und kann ohne Übungen schön singen. Die Kühe stürmen in diesem Film das großbürgerliche Haus dieser Händler, und Schweine demolieren in einer slapstickartigen Szene den reich gedeckten Tisch [Abb. 5]. Die Szene erscheint als eine Gegenüberstellung vom üppigen Essen als Symbol für Reichtum

und Verschwendung auf der einen Seite und den lebendigen Nutztieren als Symbol für Bauerntum und Arbeit auf der anderen Seite. Zugleich stellt diese Szene eine Parabel dar, die Bürgerlichkeit und Reichtum als ‚Schweinerei‘ inszeniert. Der Film markiert auch weitere klassenspezifische Abgrenzungen gegenüber den Beamten und der Intelligenzia, etwa wenn der Hirte beim Morgenappell auf der Weide nach zwei Ziegenböcken mit den Namen Bürokrat und Professor ruft.

Die neue sozialistische Ordnung stellt sich gegenüber der bürgerlichen und der westlichen Ordnung als ein ‚wahrer‘ und ‚ursprünglicher‘ Zustand des Sozialen dar. Das Essen wird zum Beweis des ‚natürlichen‘ Charakters des Kollektivs und signalisiert die Nähe dieser sozialen Organisation der Gesellschaft zur Natur, die entsprechend in den Arrangements der *Mise-en-scène* inszeniert wird. Die Handlung beginnt oft in der freien Natur mit Tieren; Essen und Trinken werden aber in die symbolische Ordnung überführt: Sie werden besungen oder zum Thema der Dialoge. In *VOLGA-VOLGA* streitet das Liebespaar auf der Fähre auf Stroh zwischen den Nutztieren. Der Buchhalter Aleša bezeichnet die Amateurgruppe seiner Geliebten Dunja abwertend als Ensemble „über das die Hühner lachen würden“ [„курам на смех“], von deren Stimmen die Milch sauer werde. Diese Diffamierung erscheint so schwerwiegend, dass Dunja darauf keine Antwort findet. In diesem Film werden



auch Wasser und Bier besungen. Der Wasserfuhrmann singt zum Beispiel: „Потому что без воды / и не тудю и не сюды“ („Ohne Wasser ist weder hin noch her“). Generell bedienen sich die Filme einer Volkssprache bzw. einer einfachen Sprache, mit der alltägliche, banale Kontexte besprochen und besungen werden können.

Das Thema der Lebensmittel ist zentral, zugleich ist das eigentliche Essen entsemantisiert: Nahrungsaufnahme wird als Ausdruck des Physischen entweder ausgelassen oder auf ein Minimum reduziert. Der Körper erscheint als ein „mikrokosmisches Abbild der Gesellschaft“<sup>6</sup>, als ein Ausdrucksmedium des seinen Gebrauch reglementierenden, restringierenden Sozialsystems.<sup>7</sup> Die Randbereiche aller Vorstellungsstrukturen werden nach Mary Douglas mit Körperöffnungen assoziiert, die besonders verletzbare Stellen des Kollektivs symbolisch markieren (Douglas 1986, 160). Die Vermeidung der Essvorgänge dichtet den Kollektivkörper ab und inszeniert bildlich ein keusches, unvergängliches und unsterbliches Kollektiv.

Im Stalinismus wird dabei das Essen selbst in seinem primären Zustand präsentiert, das heißt in Form von lebenden Nutztieren oder von Weizen auf dem Feld. Es geht um einen vitalen Kollektivkörper, der zu einem ‚ursprünglichen‘ Zustand zurückkehrt. Das Kollektiv erscheint als Quelle des Lebens und befindet sich auf einer scheinbar vorsymbolischen Stufe, als deren Ausdruck Singen und Tanzen fungieren. Die Musik wird als eine universelle, angeborene, vorzivilisatorische Artikulationsform des Kollektivs inszeniert. Das Essen erscheint hingegen in Form verarbeiteter Naturprodukte als eine Art Abstraktion (Lévi-Strauss 1972). Lebende Nutztiere verweisen auf die Fülle der sozialistischen Ordnung, ohne jedoch die Zerstörung von Produkten oder die Tötung von Tieren zu thematisieren. Die Figuren hüten in den besprochenen Filmen Schweine, Schafe und Kühe. Bei Ivan Pyr’ev züchtet die Schweinehüterin Fer-

6 „Der menschliche Körper ist das mikrokosmische Abbild der Gesellschaft, ihrem Machtzentrum zugewandt und in direkter Proportion zum zu- bzw. abnehmenden gesellschaftlichen Druck ‚sich zusammennehmend‘ bzw. ‚gehenlassend‘. Seine Gliedmaßen [...] repräsentieren die Glieder der Gesellschaft und ihre Verpflichtungen gegenüber dem Ganzen [...]“ (Douglas 1998, 109–110)

7 Ebd. In dieser späteren Studie unterscheidet Douglas zwischen dem Körper als physischem Gebilde und dem Körper als sozialem Gebilde, die sich in einer ständigen Interaktion befinden, so dass die Wahrnehmung des Körpers kulturelle Kategorien determinieren. Judith Butler postuliert in *DAS UNBEHAGEN DER GESCHLECHTER* die Unintelligibilität des Körpers jenseits kultureller Diskursivierungen. Die Unterscheidung von Mary Douglas ist für diese Analyse nicht von Bedeutung, da Repräsentationen dem Körper per se seinen physischen Charakter entziehen und ihn in der Sinn-genese des ganzen Filmes einordnen.

kel und der Hirte rettet die verlorenen Schafe. VOLGA-VOLGA beginnt auf dem Lande zwischen Schweinen und Gänsen, deren Schreien zum Beispiel die Worte eines Bürokraten überdecken. Die Handlung von VESELYE REBJATA beginnt mit dem Lied eines Hirten, der morgens früh seine Herde auf die Weide treibt. Das Kollektiv zerstört nicht, sondern produziert das Leben und verhilft ihm zum Gedeihen.

Mit dem Bewahren des Lebens und der Verfremdung des eigentlichen Essens wird auch ein neuer Repräsentationsmodus in Szene gesetzt, der sich einer scheinbar ‚natürlichen‘ Artikulationsform bedient. Inszeniert wird das Zusammenfallen von Zeichen und Bedeutung, eine Rückkehr zu einem undifferenzierten Zustand. Dazu gehört auch die bereits beschriebene Zusammenführung der männlichen und weiblichen Prinzipien. Die sowjetische Gesellschaft ermöglicht eine ‚ursprüngliche‘, ‚natürliche‘ Artikulationsform, deren Ausdruck keine eigentliche Repräsentation von etwas ist, sondern sein Wesen selbst im Zeichen offenbart. Diese Inszenierungen, die selbst kunstvoll und künstlerisch sind, grenzen sich von den traditionellen, bürgerlichen Vorstellungen der Kunst ab bzw. ersetzen diese durch die einzig ‚wahre‘ Volkskunst, die eigentlich keine Kunst mehr ist. Denn alle aus dem Volk stammenden Figuren werden als talentiert gezeigt; sie arbeiten unter Einsatz von Musik, Gesang und Tanz und verbringen damit auch ihre Freizeit. Mehr noch: Singen und Tanzen sind die ‚ursprünglichen‘ Ausdrucksformen des Kollektivs, das ebenso wie Tiere keine Sprache benutzt, sondern nur Klänge und Körperbewegungen. Jegliche tradierte Vorstellungen werden verworfen, ob es um das Musikstudium oder um die Musik berühmter (meistens deutscher) Klassiker geht. Wenn das Singen und die Musik zum Gegenstand werden, siegen immer die Vertreter/innen des Volkes über die bürgerliche Klasse und den Westen. Am Ende stehen sie auf der Bühne des Bolschois Theaters wie in VESELYE REBJATA oder in Moskau auf dem Wettbewerb wie VOLGA-VOLGA, wodurch der neue Repräsentationsmodus legitimiert wird: Das Leben und die Show fallen am Ende zusammen.

Die Figuren sprechen dabei selbst die Sprache der ‚Natur‘. Der Hirte Kostja ruft in VESELYE REBJATA Kühe und Ziegen zum Appell, und sie melden sich brav darauf. Auf der Weide übt er ein Musikstück anhand von Vögeln, die auf Stromdrähten sitzen und eine Art Notenpartitur zu bilden scheinen [Abb. 6]. Das Lied

über die Wolga siegt im gleichnamigen Film nicht nur im Wettbewerb in Moskau, sondern wird ein ‚echtes‘ Volkslied. Alle Sowjetbürger singen und lieben es bereits, bevor es auf dem Wettbewerb präsentiert wird. Aufgrund ihres Berufes als Briefträgerin fungiert Dunja nur als Medium der Offenbarung der Stimme der Wolga; ihr Spitzname Strelka (Pfeil) weist somit nur die Richtung. Die Wolga wird im Lied dabei als eine Volksschöne personifiziert und mit dem ganzen Land gleichgesetzt<sup>8</sup>, sodass auch die sowjetische Gesellschaft als ‚natürliche‘ Ordnung erscheint, die mit den im Lied aufgerufenen Assoziationen von Reichtum, Freiheit und Stärke assoziiert wird.

Anstelle des Essens wird das Motiv des Tisches etabliert, der raumtechnisch im Zentrum des Wohnzimmers steht und das Zusammenkommen der Mitglieder der Familie/der Gesellschaft ermöglicht. Der Tisch kann darüber hinaus Nähe und Kontinuität darstellen, ohne die Leiblichkeit der Mitglieder zu markieren. Er fungiert auch ohne Essen als Signal für die Teilnahme der Figuren an der symbolischen Substanz des Kollektivs. Ein rituelles Zusammenkommen der Mitglieder einer Gemeinschaft oder die Inszenierung eines rituellen Essens sind bereits aus vielen Religionen bekannt. Sigmund Freud weist in *TOTEM UND TABU* auf



Abb. 6: VESELYE REBJATA: Vögel als Notenpartitur. Die Figuren sind ‚geborene‘ Volkstalente und stehen damit nah an der Natur: Sie verstehen auch Tiere.



Abb. 7: VOLGA-VOLGA: Der Tisch wird seit dem Stalinismus zum Ort der Teilhabe an der kollektiven Substanz. In diesem Film übertragen die Musiker das Lied des Volkstalentes Dunja Petrova (Ljubov' Orlova) über die Wolga am Tisch in Noten.

<sup>8</sup> PESNJJA O VOLGE (DAS LIED ÜBER DIE WOLGA; 1938). Musik: Isaak Dunajevskij. Text: Vasilij Lebedev-Kumač. Das Refrain lautet wie folgt: „Красавица народная, –/ Как море, полноводная, / Как Родина, свободная, –/ Широка, / Глубока, / Сильна!“ („Die Volksschöne ist/ wasserreich wie ein Meer, / frei wie die Heimat – / breit, / tief, / stark!“)



Abb. 8: VOLGA-VOLGA: Am Wettbewerb in Moskau tritt Dunja vor dem Tisch mit den sowjetischen Allegorien auf. Sie sitzen im Zentrum des Raums und befinden sich somit im Bild am Ort der Macht, an dem die Figuren auch teilhaben.

die Bindungsfunktion der Essensrituale für die Gemeinschaft hin, die eine Gruppe von Personen zu einer physischen Einheit verwandeln (Freud 1999, 181). So wird in VOLGA-VOLGA das Lied über den Fluss am Tisch durch das Kollektiv aufgeschrieben [Abb. 7] und Dunja versöhnt sich mit ihrem Geliebten unter dem Tisch, an dem die Allegorien der sowjetischen Republiken sitzen [Abb. 8].

## Vom Kollektiven zum Individuellen: Ein kurzer Exkurs

Die Tisch- und Essszenen werden zum Bestandteil fast jedes sowjetischen Films unabhängig von seiner thematischen Ausrichtung. Deswegen ist hier nur ein kurzer Überblick über die Entwicklung dieses Motivs möglich, der kulturell-ästhetische Tendenzen lediglich skizzieren kann. Als eine der zentralen Funktionen, die der Darstellung des Essens im sowjetischen Film zu-



Abb. 9: LETJAT ŽURAVLI: In diesem Film ist der Tisch ein zentraler Ort der Handlung. Hier kommt man zusammen, hier werden wichtige Entscheidungen getroffen und Lügen aufgedeckt. Der Tisch steht im Wohnzimmer und bildet das Zentrum des kollektiven Lebens. Auf dem Bild verabschiedet sich die ganze Familie von Boris (Aleksej Batalov), der sich freiwillig zur Front gemeldet hat.

kommen, erscheint die Markierung des Kollektiven. Nach dem Tod Stalins werden dabei zunehmend die Mahlzeiten selbst aufgewertet; es wird kurz gesagt immer mehr gegessen. Generell wird Essen zunehmend situativ gebraucht, so dass es an Polysemie gewinnt. Unterschieden werden können dabei zwei Modi der Verwendung dieses Motivs: Essen und Kollektiv sowie Essen und Individuum. Je nach dem Zustand des Kollektivs oder der vorhandenen Be-

drohung wird das Essen streng reglementiert und die Nahrung, Flüssigkeiten und das Rauchen streng hierarchisiert: Im Fall von Gefahr wird nicht mehr gegessen. Im Bereich des Kollektiven verliert das Essen jedoch nie an Bedeutung [Abb. 9]. Anders werden die Ess- und Tischszenen eingesetzt, sobald Individuen in den Vordergrund der filmischen Handlung rücken. Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der individuellen Charaktere seit den 1950ern wird auch die unmittelbare Nahrungsaufnahme immer detaillierter gezeigt, bis sie dann ab den 1970ern für die Markierung des individuellen Bereiches jenseits des Kollektiven Einsatz findet, wobei je nach Inszenierung die Ambivalenz von Individuellem und Kollektivem aufrechterhalten bleibt. Durch das Essen wird die soziale Position einer Figur markiert, wobei die Essszenen im Bereich des Individuellen ansonsten jedoch zunehmend entsemantisiert werden und in der Regel als Verknüpfungen zwischen den Handlungssequenzen fungieren, die höchstens als Signal für Intimität oder Privatheit gelten können. Die Trennung von individueller und kollektiver Funktion ist allerdings eine theoretische: Aufgrund der spezifischen filmischen Darstellung wie z. B. der Personalisierung der Geschichte durch die Figuren oder der Entwicklung einer allegorischen Darstellung kann das Essen in beiden Modi zugleich eingesetzt werden bzw. das Motiv erhält dank bestimmter Darstellungsstrategien die Funktion das Kollektive und das Individuelle zugleich zum Ausdruck zu bringen.

In der Epoche des Tauwetters, in der Zeit der Revision sowjetisch-sozialistischer Ideologie, wird der Kollektivkörper zunächst in Bezug auf stalinistische Motive wie Nutztiere oder Weizenfelder<sup>9</sup> erneut verhandelt. Der Mann gewinnt hier im Gegensatz zu den Musikfilmen die Oberhand über das Kollektive, wie zum Beispiel beim Kolchosaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg durch einen Kriegsveteranen in *PRESEDATEL'* (*DER VORSITZENDE*; UdSSR 1964, R. Aleksej Saltykov). Dieser Film bedient sich einer ganzen Reihe von Bildern aus dem stalinistischen Filmrepertoire. Besonders oft werden Kühe gezeigt, an denen der Wohlstand des Kollektivs gemessen wird. Am Anfang der Handlung, nach dem Zweiten Weltkrieg, sind die Kühe so abgemagert

---

<sup>9</sup> Die Bilder von reifendem Roggen oder Weizen gehören nach Günther dem sowjetischen Archetypus der Mutter an, der auch in der westlichen Kultur in den Symbolen der Natur und der Fruchtbarkeit ausgedrückt wird (vgl. Günther 2010, 215).

und schwach, dass sie es nicht mehr schaffen, den Stall zu verlassen. Der Kolchos existiert ebenfalls nicht mehr. Zwanzig Jahre später sind wohl genährte und reichlich vermehrte Kühe zu sehen; sie schließen die Handlung mit dem Hinweis auf die Neugeburt kollektiver Substanz ab. Hier geht es jedoch nicht mehr um den Vorzug des Kollektiven gegenüber dem Individuellen, sondern um einen individuellen Enthusiasmus, der das Kollektive erst zu entwickeln bzw. zu regenerieren ermöglicht. Das Gedeihen des glücklichen Kolchoslebens wird zum Ergebnis des individuellen Engagements des Vorsitzenden, der mit seinem Arbeitsenthusiasmus und seiner Selbstaufopferung im Dienste kollektiver Interessen auch die Arbeiter/innen ansteckt und so den Kolchos erfolgreich und effizient wiederherstellt bzw. modernisiert. Die individuelle Ausdifferenzierung bleibt vorerst im Rahmen des Kollektiven. Der Verlust des Vaters (Stalin), aber auch das Trauma des Krieges, findet sich im versehrten Körper des Kriegsveteranen wieder: Er hat nur noch seinen rechten Arm, schafft es aber trotzdem, sozial und ökonomisch erfolgreich zu sein.

Bereits in den Musikfilmen der Stalinzeit entsteht eine Hierarchie von Trinken, Essen und später Rauchen, wobei das Rauchen bei den Männerfiguren als positiv, bei den Frauenfiguren als negativ gewertet wird. Das Rauchen präsentiert über eine lange Zeit Vorstellungen von starker Männlichkeit mit Assoziationen von Mut, Zurückhaltung und Härte. Im Kriegsfilm referiert das Rauchen auf den Krieg selbst, den die Soldaten sich mit den Zigaretten symbolisch einverleiben, indem sie sozusagen den ‚Rauch des Krieges‘ inhalieren. In *MOSKVA SLEZAM NE VERIT* raucht nur diejenige weibliche Figur, die im kollektiven und individuellen Bereich scheitert, keine Kinder und somit keine Zukunft hat. Tee, Alkohol oder Milch werden im Gegensatz zum Essen eher positiv gedeutet. In *SVINARKA I PASTUCH* trinken die beiden Figuren Milch, wodurch sie metaphorisch zu Kindern der UdSSR werden. In *VESELYE REBJATA* werden durch Alkohol komische Effekte produziert. In den Kriegsfilmen wird durch das Trinken von Alkohol Mut erlangt („для храбрости“) und ritualisiert der Toten gedacht („помянуть“).

Wenn es um das Kollektiv geht, wird das Essen je nach Bedrohungslage streng reglementiert. Im Frieden drücken das Essen und die Tischszenen Solidarität, Zusammenhalt, Kontinuität und Wohlstand aus, so zum Beispiel im

Film BOL'SAJA SEM'JA (DIE GROSSE FAMILIE; UdSSR 1954, R. Iosif Chejfic): Hier wird gelegentlich gegessen und getrunken, wobei der Tisch zum Ort der Aushandlung sozialer Beziehungen und sozialistischer Ideologeme (Generationskonflikte, Innovation der Ordnung usw.) wird. Im Kriegsfilm wird die Nahrungsaufnahme hingegen stark abgewertet.

In der Zeit der Bedrohung des Kollektivs erscheint das Essen als mit der Verletzbarkeit oder dem Verrat verbunden. Im Krieg verweist es auf die Körperlichkeit und markiert somit die verletzbaren Ränder des Kollektivkörpers, weshalb Essen im russischen Kriegsfilm bis heute in der Regel negativ konnotiert ist. Eine Thematisierung der Körperöffnungen wird vermieden, um einen abgedichteten, unverletzbaren Kollektivkörper zu inszenieren. Im großfinanzierten Zweiteiler über den Zweiten Weltkrieg UTOMLENNYE SOLNCEM 2: PREDSTOJANIE und CITADEL' (DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: VORKAMPF und ZITADELLE; RF 2010/2011, R. Nikita Michalkov) essen hauptsächlich die dadurch auch bildlich diffamierten NKVD-Funktionäre. Ihre Gelage sind ausschweifend und unordentlich (sie fressen eher als dass sie essen) und werden durch Gewalt und übermäßigen Alkoholkonsum begleitet. Diese Funktionäre gefährden das Kollektiv, denn sie sind dafür zuständig, vermeintliche Verschwörungen von Feinden aufzudecken und die eigenen Soldaten zu erschießen, wenn sie auf dem Schlachtfeld umkehren.

Im Film SEKRETAR' RAJKOMA (DER GEBIETSSEKRETÄR; UdSSR 1942, R. Ivan Pyr'jev) essen nur die Wehrmachtssoldaten, deren Nahrungsaufnahme durch den slapstickartigen Charakter der Darstellung zur Karikatur entstellt wird. Um den Partisanenanführer, den Parteisekretär, zu entlarven, lädt der deutsche Hauptmann einen gefangenen Bauern, den er zu Recht als ebendiesen Sekretär verdächtigt, an seinen Tisch ein. Als gefangene Kameraden ihn beim Essen sehen, stigmatisieren sie ihn als Verräter und decken so auf, dass er in der Tat der gesuchte Partisanenanführer ist. Auf Essen verzichtet hingegen der hungrige Protagonist Andrej Sokolov in SUD'BA ČELOVEKA (EIN MENSCHENSCHICKSAL; UdSSR 1959, R. Sergej Bondarčuk), als er von dem KZ-Lagerkommandanten vor seiner Hinrichtung eingeladen wird, mit ihm zu speisen. Das Essen am fremden Tisch bedeutet ähnlich wie bei Pyr'jev an einer fremden symbolischen Substanz Teil zu haben und somit das Sowjetische selbst

zu verraten. Die Wehrmachtssoldaten feiern den Vorstoß zur Wolga, und Sokolov lehnt im Gegensatz zur Mahlzeit den angebotenen Wodka nicht ab. Er trinkt in solchen Mengen, dass er die Bewunderung und den Respekt des Lagerkommandanten gewinnt und sich auf diese Weise das Leben rettet. Die männliche Solidarität überwindet ethnische und ideologische Feindschaften und installiert vermeintlich allgemein menschliche Werte, die auch im Krieg nicht ihre Bedeutung verloren haben. Sokolov trinkt drei volle Gläser Wodka ohne zu essen. Er begründet dies mit der in Russland verbreiteten Phrase, dass man nach dem ersten und zweiten Glas niemals etwas zu sich nehme („После первой не закусывают“). Durch die Inszenierung dieses Stereotyps der russischen Trinkfestigkeit inszeniert der Film eine nationale Identität, die auch der Gefangenschaft trotzen kann. Nicht einmal im Lager kann der Russe sein ‚Wesen‘ aufgeben – weshalb er unbesiegbar ist. Da die Szene während der Schlacht um Stalingrad stattfindet, ist sie zudem ein symbolischer Akt, der den Sieg der sowjetischen Armee durch deren körperliche Zähigkeit, ja durch essentialistisch-anthropologische Kategorien begründet [Abb. 10].

In LETJAT ŽURAVLI (WENN DIE KRANICHE ZIEHEN; UdSSR 1957, R. Michail Kalatozov) wirft die Hauptfigur Veronika ein Päckchen mit Gebäck zwischen die Füße marschierender Soldaten, die in den soeben begonnenen Weltkrieg



Abb. 10: SUD'BA ČELOVEKA: An einem fremden Tisch zu essen bedeutet, die eigene Gemeinschaft zu verraten, weil man an einer fremden kollektiven Substanz teilhat. Aber trinken darf man – nicht zuletzt um des Stereotyps der russischen Trinkfestigkeit willen. Das Trinken stützt die kulturelle Identität. Der KZ-Häftling Sokolov trinkt drei Gläser Wodka nacheinander und rettet sich so das Leben.

ziehen. Eigentlich wollte sie es ihrem Geliebten zukommen lassen, doch der Wurf verfehlt sein Ziel, und das Kollektiv zertritt das Päckchen. Blumen dienen am Ende des Films hingegen als Integrations- und Kontinuitätszeichen. Als Veronika Blumen an zurückgekehrte Soldaten und ihren Verwandten verteilt, wird sie geküsst und als Tochter und Schwester begrüßt. Vor dem Krieg strebt sie nach ihrem privaten Glück, wobei das Essen für ihre eigene Sexualität und Körperlichkeit steht. Sobald sie



jedoch auf ihre eigenen Wünsche verzichtet und sich den Interessen des Kollektivs unterwirft, ersetzen die Blumen das Essensmotiv und heben somit die Körperlichkeit auf.

Am Tisch wird es dabei möglich, den Status des Kollektivs und der Figuren zu messen. In *SEKRETAR' RAJKOMA* sitzen die Partisanen an einem kleinen Tisch, der ihre bedrängte Lage, jedoch durch die Enge zugleich Solidarität und den Zusammenhalt des Volkes signalisiert, dessen Geschlossenheit keinen Feind hereinlässt. Gegessen wird hier allerdings nicht. In *LETJAT ŽURAVLI* befindet sich der Tisch im Wohnzimmer, also im Zentrum des Familienlebens, das zugleich als Sinnbild der UdSSR dient. Hier wird die Nachricht über den Ausbruch des Krieges verkündet. Die Kamera blickt dabei von oben auf den angeschnittenen Kuchen, der auf den Verlust einiger Territorien der UdSSR hinweist [Abb. 11]. Da es sich um ein Melodram mit Fokus auf einer weiblichen Figur handelt, sind die Tischszenen Schnittstellen, an denen Wendepunkte der Handlung und somit auch die individuelle Entwicklung von Veronika markiert werden: Vom Tisch aus zieht die männliche Hauptfigur in den Krieg; sie ist nicht dabei, weil sie ‚egoistisch‘ im kollektiven Unglück ihr privates Glück anstrebt. Am Tisch wird die Heirat von Veronika verkündet, woraufhin sich alle von ihr abwenden, denn sie heiratet den Cousin ihres an der Front kämpfenden Geliebten [Abb. 12]. Ihre Verbannung aus dem Kollektiv, die auf diese Untreue folgt, wird als Verlust



Abb. 11: *LETJAT ŽURAVLI*: Der Kuchen symbolisiert sowohl Wohlstand und Frieden der Familie/der UdSSR als auch den Ausbruch des Krieges, der das Land teilt.



Abb. 12: *LETJAT ŽURAVLI*: Veronika verrät ihren Bräutigam an der Front und heiratet seinen Cousin. Bei der Kundgebung ihrer Heirat verlassen die anderen den Tisch und der Vater wendet sich ab. Das Kollektiv stößt das Paar aus.



Abb. 13: STALKER: Die mutierte Tochter des Stalkers ist eigentlich eine geistig Erleuchtete. Sie bewegt die Gegenstände auf dem Tisch mit der Kraft ihrer Gedanken. Das Kollektiv kann nur durch talentierte, außerordentliche Individuen zum Guten modifiziert werden.

eines Platzes am Tisch dargestellt: Sie isst nicht mehr mit den anderen. Die Korruption an der Heimatfront, mit der ihr Ehemann assoziiert wird, signalisiert der unordentliche, aber reich gedeckte Tisch, an dem korpulente Frauen und Männer im Rauch ihrer Zigaretten sitzen. Mit solchen (ekelerregenden) Tischszenen codiert der Film den Verrat an der Heimat – ganz ähnlich wie Pyr’jev mit dem Gelage der Wehrmachtssoldaten.

Diese Bedeutung des Essens und des Tisches für das Kollektive greifen auch avantgardistische Regisseur/innen auf. So endet der Film STALKER (UdSSR 1979, R. Andrej Tarkovskij) mit der Mutantentochter des Stalkers, die allein an einem Tisch sitzt, an dem sie mit der Kraft der Telepathie ein Glas bewegt [Abb. 13]. Liest man diese Szene vor dem Hintergrund der sowjetisch-sozialistischen Ikonografie, so lässt sie sich als Aufwertung des Individuellen lesen. Nur solche ungewöhnlichen, ja talentierten, geistig entwickelten Menschen können das Kollektive positiv modifizieren bzw. dessen Erstarrung auflösen sowie Verluste an Werten kompensieren oder gar neue erschaffen. Auch Kira Muratova diagnostiziert den Zusammenbruch der sozialen Ordnung, den Mangel an Solidarität und



Abb. 14: ČUVSTVITEL’NYJ MILICIONER: Die Ergebnisse der sowjetischen Errungenschaften sind in dieser Szene überdeutlich. Kein schönes, bequemes Leben (weil schon wieder kein Wasser aus der Leitung kommt), kein Kollektiv und kein Überfluss. Der Tisch steht jetzt in einer kleinen Küche.

den Verlust an Kontinuität durch Tischszenen. In ČUVSTVITEL’NYJ MILICIONER (DER VERLIEBTE MILIOZINÄR; RF 1992, R. Kira Muratova) ist der Tisch in der Küche voll von Gläsern, Flaschen und Behältern mit Wasser, weil die Wasserleitung schon wieder kein Wasser mehr liefert. Die Figuren essen hastig und im Stehen kalte Nudeln aus der Pfanne [Abb. 14].

Sobald das Individuum ins Zentrum der Handlung rückt, wird das Thema Essen auf verschiedene Bereiche ausgedehnt: als Markierung der intimen Bereiche, als erotische Konnotation oder auch als Diagnose einer sozialen Integration des Individuums in die Gemeinschaft. Zum Beispiel fährt die Frauenfigur in TRI TOPOLJA NA PLJUŠČICHE (DREI PAPPELN AUF PLJUŠČICHA; UdSSR 1967, R. Tat'jana Lioznova) aus dem Dorf nach Moskau, um Fleisch zu verkaufen. Ihre



Abb. 15: AVARLIJA – DOČ' MENTA: Dieser Film der Perestroika-Zeit entlarvt die miserablen Umstände des sowjetischen Lebens: Armut, Enge und geschlossene Gesellschaft. Die ganze Familie isst in der Küche vor einer Wand; das Essen auf dem Tisch sieht bescheiden aus.

Reise wird von Anfang an erotisch konnotiert; sie verliebt sich in einen Taxi-Fahrer in Moskau, muss jedoch auf ihr Begehren verzichten: Zu Hause warten der ungeliebte Mann und zwei Kinder auf sie. Generell ist auch hier die geschlechtsspezifische Codierung des Heims als weiblich von Bedeutung, doch ist diese nicht so festgelegt, wie es zum Beispiel im Hollywood-Melodram der Fall ist. In der Perestroika-Zeit werden die Figuren aus dem Wohnzimmer in eine kleine, schäbige Küche verlagert, in der sie hauptsächlich Boršč essen, wodurch die Armut und die soziale, konfliktvolle Enge vermittelt werden. Die Tischszenen sind nicht mehr wie auf einer Bühne direkt vor der Kamera gestaltet. Die Essenden sitzen in der Regel vor einer Wand, wodurch ihre soziale Isolation und die Ausweglosigkeit dieser miserablen gesellschaftlichen Umstände sichtbar werden. Am Tisch werden ständig Konflikte ausgetragen bzw. ausgelöst, ohne dass sich die Streitenden zu versöhnen in der Lage sind [Abb. 15].

Diese semantische Aufladung fehlt jedoch in vielen Filmen. Ess- oder Tischszenen kommen praktisch überall vor, so dass sie in vielen Filmen zu den narrativen Verbindungselementen und Handlungsbindegliedern gehören, denen keine größere semantische Funktion zugeschrieben werden kann.

## Jenseits der medialen Bilder

In diesem abschließenden Teil wird exemplarisch eine Schnittstelle Anfang der 1980er betrachtet, an welcher der stalinistische Repräsentationsmodus gerade durch das Essen verhandelt wird. Der Grund dafür könnte darin liegen, dass die Filmstudios in den 1970er Jahren mit der Restauration alter Negative begannen und ab 1979 Filme mit neuen Tonfassungen versehen wurden, darunter zum Beispiel auch VOLGA-VOLGA.<sup>10</sup> Die Filme der 1980er dekonstruieren in Hinblick auf die aktuelle sozial-politische Situation in der UdSSR hauptsächlich das sowjetische Essensmotiv und das Motiv der sowjetischen (glücklichen) Arbeiterin oder Bäuerin, um Kritik an den kollektiven, sozialistischen Fantasien zu üben, die als mediale Bildpropaganda angegriffen werden. Wird in den Musikfilmen mit den Nutztieren die ‚natürliche‘ Ausdrucksform des Kollektivs inszeniert, die mit der ‚Wahrheit‘ des Mediums Films korreliert, so steht das Essen in den Filmen der 1980er für das ‚echte‘ Leben, das kontrapunktisch zu den medialen kollektiven Bildern entworfen wird. Exemplarisch betrachtet werden hier das Melodram MOSKVA SLEZAM NE VERIT und die Tragikomödie VOKZAL DLJA DVOICH.

Die häufigen Ess- und Tischszenen nehmen in diesen Filmen eine zentrale Rolle ein und markieren wichtige Schnittstellen in der Handlung: Am Tisch werden Wahrheiten ausgesprochen, Lügen aufgedeckt und wichtige Entscheidungen getroffen oder bekannt gemacht, hier finden somit Peripetie und Anagnorisis statt, werden Handlung und Spannung zum Höhepunkt getrieben. In beiden Filmen werden beispielweise die schicksalhaften, also handlungstragenden Bekanntschaften am Tisch initiiert. Die Essszenen codieren dabei je nach Situation beides: den privaten Bereich der Individuen und den Zustand des Kollektivs. Sie folgen insofern der stalinistischen Erzählweise, als dass sie mit der Liebesgeschichte ebenfalls weibliche und männliche Energien und Typen zusammenführen. In MOSKVA SLEZAM NE VERIT geht es um die Produktion einer neuen Arbeiterklasse – einer Mischung aus Intelligenzia und talentierten Handwerkern, die ihre Arbeit lieben. Der

---

<sup>10</sup> Oksana Bulgakova behauptet, dass zu dieser Zeit Fragen nach dem historischen Gedächtnis aktuell wurden und daher das Bedürfnis entstand, alte Filme zu restaurieren (Bulgakova 1999, 189).

Film VOKZAL DLJA DVOICH führt Intelligenzia und Dienst- bzw. Servicepersonal zusammen. Auffällig ist, dass sich die Intelligenzia dem Volk nähert oder gar aus dem Volk stammt, während sie in den Musikfilmen kaum thematisiert wurde.

Diese neue Union wird in Form einer modifizierten Ehe dargeboten, die die sozial-politischen Änderungen ebenfalls naturalisiert. Im Gegensatz zu den Musikfilmen der Stalinepoche kann jedoch nicht jede/r Akteur/in das gesellschaftliche Leben verbessern. Verlangt werden individuelle Eigenschaften, die insofern im Dienste des individuellen Wohls stehen, als dass sie den privaten Bereich ausdehnen. Die Bürger/innen müssen im Kollektiv miteinander so umgehen, wie sie es in der privaten Sphäre tun. Diese neue Innerlichkeit soll die sowjetische Gesellschaft auf zweifache Weise modifizieren. Zum einen soll es nun einen privaten Bereich jenseits des Kollektiven geben – eine Ausdifferenzierung des Individuellen –, zum anderen sollen diese Verhältnisse im Privaten nicht nur für das Kollektiv als Vorbild dienen, sondern auch auf die kollektive Arbeit übertragen werden. In den beiden Filmen erscheint der Topos „mit der ganzen Seele bei der Sache zu sein“ als besonders wichtig („работать с душой“).

Beide Filme nehmen am Anfang Essszenen als Diagnose des Kollektiven auf, um sie dann in den Ort des Individuellen zu verwandeln und die Tischszenen entsprechend zu transformieren. In MOSKVA SLEZAM NE VERIT laden die aus der Provinz nach Moskau übergesiedelten jungen Frauen Ljudmila (Irina Murav'jeva) und Katerina (Vera Alentova) Männer aus diversen Schichten ein, die Ljudmila irgendwo kennen gelernt hat. Sie veranstalten einen luxuriösen Empfang in der Moskauer Wohnung eines Professors und Onkels von Katerina und geben sich als seine Töchter aus [Abb. 16]. Das luxuri-



Abb. 16: MOSKVA SLEZAM NE VERIT: Die Tischszenen inszenieren den schönen Schein: eine fremde Wohnung, zufällig versammelte Männer, ein unerwartet reich gedeckter Tisch und die komischen Frisuren der Pseudo-Töchter eines Professors. Die Frauen aus der Provinz wollen durch die Heirat in Moskau einen hohen sozialen Status erreichen, scheitern jedoch mit diesem Vorhaben.

öse Ambiente präsentiert die Lüge und somit den vor allem medial-politisch angetriebene Diskurs der 1970er und 1980er Jahre über das schöne glückliche Leben der sowjetischen Bürger/innen. Katerina verliebt sich zudem in einen Kameramann. Hinter dem inszenierten Schein, der auch den medialen Vorstellungen (z. B. durch die Frisur und Kleidung der Protagonistinnen, intellektuelle Gespräche am Tisch, sozialen Erfolg) dieser Zeit entspricht, versteckt sich die weit davon entfernte, ‚harte‘ Realität: Ljudmila arbeitet in einer Bäckerei, Katerina in einer Fabrik, weil sie die Aufnahmeprüfungen an einer Hochschule für Chemie nicht bestanden hat. Die beiden leben in einem Wohnheim. Katerina bleibt im Flur vor der gemeinsamen Küche stehen, als davon berichtet wird, dass sie dieses Jahr nicht studieren darf. Die Szene zeigt, dass die Figur auf bestimmte kollektive Güter keinen Zugriff erhält.

In *VOKZAL DLJA DVOICH* lernen die Kellnerin Vera (Ljudmila Gurčenko) und der Musiker Platon (Oleg Basilašvili) einander in einem Bahnhofrestaurant bei einem Streit kennen. Bei einer kurzen Haltepause wird ein kollektives Mittagessen angeboten, für das der Protagonist nicht zahlen möchte. Das Essen ist von schlechter Qualität bzw. gesundheitsschädlich. Die Kellnerin lässt Platon aufgrund der Zahlungsverweigerung nicht zurück in den Zug, obwohl er das Essen nicht angerührt hat. Während bei Men'sikov das Kollektiv als eine mediale, schön inszenierte Illusion aufgedeckt wird, zeigt Rjazanov die Missstände des Kollektiven, dem hier keine Errungenschaften mehr zugestanden werden: Die Menschen sind grob zueinander, von Solidarität keine Spur. Gezeigt wird die symbolische Gewalt des Kollektiven („хамство“). Der schlechte Service ist die Diagnose der allgemein herrschenden Respektlosigkeit verschiedener sozialer Bereiche gegenüber den Bürger/innen, die wiederum selbst aufgrund der existenziellen Defizite und des inhumanen Umgangs miteinander Inhumanität reproduzieren.

In den Anfangsszenen beider Filme ist zudem die Dezentrierung der sowjetischen Subjekte charakteristisch. In *MOSKVA SLEZAM NE VERIT* wohnen die Frauen aus der Provinz in einem Wohnheim und die Handlung wird in eine fremde Wohnung verlegt. In *VOKZAL DLJADVOICH* findet die gesamte Handlung in einem Bahnhof statt. Diese Heimatlosigkeit wird bei Men'sikov in einem privaten Bereich jenseits der medialen Bilder überwunden, wobei er

den sowjetischen Mythos der glücklichen Arbeiterin in den patriarchalen Mythos der glücklichen Ehefrau umcodiert.<sup>11</sup> So erfindet er eine neue Heimat im Privaten, die mit neuen Idealen für sowjetische Bürger/innen, etwa der ‚echten‘ Liebe, verbunden sind. Bei Rjazanov ist auch dieser Zustand nicht mehr erreichbar. Der Protagonist Platon muss ins Gefängnis, wo ihn die Kellnerin Vera am Ende des Filmes besucht. Zu der fundamentalen Ortlosigkeit der Subjekte kommt die Metapher der UdSSR als Gefängnis hinzu.

Die Spaltung zwischen den medialen Bildern und der ‚Realität‘ wird nicht nur durch die erkennbaren Motive, sondern auch durch die Selbstreflexivität der Filme produziert. Der Kameramann redet Katerina seine Fantasien von einer baldigen totalen Fernsehpräsenz ein. Er lädt sie zu einem Kabarett-Fernsehprogramm ein. Sobald er jedoch die vorgelebte Lüge entdeckt, verlässt er die schwangere Katerina. Eigentlich wollte er sich durch die Ehe mit der Tochter eines Professors einen sozialen Aufstieg verschaffen, ähnlich wie Ljudmila, was zudem die in Gesellschaften angebotenen Aufstiegsmöglichkeiten in Frage stellt. Beide Figuren scheitern entsprechend, wobei auch ‚ehrliche‘ Arbeit kein Glück garantiert. Im Gegensatz zu den glücklichen Arbeiterinnen in den Musikfilmen, und auch im Gegensatz zum Lachen im Fernsehprogramm, wird Katerina viel arbeiten, ihr Kind allein großziehen und nachts weinen. Sie möchte keine einfache Arbeiterin bleiben, jedoch wird ihr ihr sozialer Erfolg kein Glück bringen, was auch eine Demontage der stalinistischen Aufstiegs- und Erfüllungsfantasien ins Bild setzt. Obwohl sie den Aufstieg zur Direktorin einer Chemiefabrik schafft, wird sie ihr Glück im Kollektiven und bei der Arbeit nicht finden. Erst als sie den Handwerker Goga (Aleksej Batalov) aus einem Forschungsinstitut für Physik kennen lernt, der ihr in der angestrebten Beziehung eine stark untergeordnete Rolle zuweist, erreicht sie ihr persönliches Glück.

In VOKZAL DLJA DVOICH geht Platon wegen seiner Ehefrau, die als Moderatorin beim Fernsehen arbeitet, ins Gefängnis. Sie ist im Laufe des Films nur im Fernsehapparat zu sehen. Aus Liebe zu ihr nimmt Platon die Schuld für

---

<sup>11</sup> In der GESCHICHTE DES SOWJETISCHEN UND RUSSISCHEN FILMES findet sich dieser Film in dem Kapitel über den neuen sowjetischen Konservatismus und wird zu der neuen Unterhaltungsrichtung gezählt, die allen gerecht wurde: „der Partei, einem 75-Millionenpublikum und sogar Hollywood, das dem Film einen Oscar verlieh.“ (Bulgakova 1999, 188)

den Tod eines Menschen auf sich, den seine Ehefrau mit dem Auto überfahren hat. Vera ist das Gegenteil seiner Ehefrau. Er findet auch Vera ‚echt‘ und unverstellt: So dient sie der Entlarvung des ‚wahren‘ Zustandes des sowjetischen Kollektivs. Anstelle der gemeinsamen Interessen, die die Handlung der Musikfilme des Stalinismus antrieben, ist das Kollektiv nun durch eine gegenseitige egoistische Ausnutzung der Individuen bestimmt. Sein ‚wahrer‘ Zustand jenseits der medialen Bilder ist verbrecherisch. Gezeigt werden Schmutzgelei, Betrug, (in der UdSSR verbotener) privater Handel und Grobheit zwischen den Menschen. In den beiden Filmen übt also das Fernsehen Gewalt aus. Die kollektiven Medienimages sind Trugbilder, die weder mit dem Interesse des Individuums zusammenfallen noch die Mitglieder der Gesellschaft repräsentieren.

Schließlich codieren beide Filme die Ess- und Tischszenen in Zeichen des privaten Bereichs um. In *MOSKVA SLEZAM NE VERIT* signalisieren die Tischszenen am Anfang des zweiten Teils den Zustand der jeweiligen weiblichen Figur. Antonina, die dritte Freundin, die in Moskau sofort geheiratet hat und mit ihrem Mann auf dem Bau – ein sozialistisches Motiv – arbeitet, hat drei Söhne. Sie frühstücken alle zusammen am Tisch in der Küche. Es ist zwar eng, die Szene suggeriert jedoch Glück und Erfüllung. Ljudmila, die immer gehofft hat, das Glück wie in einer Lotterie zu gewinnen, hat alles im Leben verloren. Sie ist geschieden, ihr Ehemann ist Alkoholiker, sie hat keine Kinder und raucht allein beim Frühstück. Sie wird bestraft für ihre Lüge am Anfang des Filmes, das Kollektiv könne nicht betrogen werden – jede/r muss für sein/ihr Glück hart arbeiten und vor allem den patriarchalen Vorstellung von Weiblichkeit entsprechen. Ihr Ex-Mann ist ein ehemals berühmter Hockey-Spieler – eine Demontage des Sportlermythos. Katerina frühstückt gar nicht. Sie muss zur Arbeit, ihre Tochter soll sich das Essen aus der Dose allein warm machen. Katerina ist zwar erfolgreich, hat allerdings ihre Weiblichkeit verloren. Sobald sie Goga kennenlernt, nehmen die Ess- und Tischszenen im Film zu, wobei sie einen Unterschied zu den Szenen im ersten Teil aufweisen. Hier stellen sie nun das ‚Echte‘ dar. Um sich ihr vorzustellen, lädt Goga Katerina mit ihrer Tochter zu einem Picknick ein [Abb. 17]. In der Natur werden keine Lügen erzählt, wird kein medialer Schein produziert: „die Dokto-



ren, Kandidaten und Schaschlik sind alle echt“, sagt Goga und markiert die ‚Wahrheit‘ jenseits der medialen Bilder („Доктора наук, кандидаты, шашлык – все настоящее“). Ab diesem Moment essen sie immer am Tisch in der Küche zusammen, wodurch eine vollständige Familie als sowjetisches Ideal inszeniert wird. Der Tisch steht allerdings in der Küche und nicht mehr im Wohnzimmer und markiert somit durch die topografische Marginalisierung den privaten Bereich jenseits des Kollektiven, der aber jetzt im Zentrum des individuellen Lebens steht. Nicht die Verwirklichung im Sozialen ist wichtig, sondern diejenige im Privaten, als Mutter und Ehefrau [Abb. 18]. Zusammenfassend dezentriert der Film den Tisch und wertet ihn und das Essen zugleich als Bereich des Individuellen auf. Das Essen hat eine insgesamt positive Codierung und die Aufgaben, den Anfang zu initiieren, Zusammenhalt zu signalisieren, Lügen sichtbar zu machen und vor allem die Realität jenseits der medialen Bilder zu authentifizieren. Die Protagonisten sitzen dann am Tisch wie auf einer Art Bühne vor der Kamera.

In *VOKZAL DLJA DVOICH* verbringen die beiden Figuren zwei Tage am Bahnhof und im Bahnhofrestaurant zusammen. Als sie sich näher kennen lernen, wird Platon höflich bedient, bekommt das beste Essen und wird vom Restaurantpersonal unterstützt. Er lernt auch, dass hinter der kollektiven Fassade der Grobheit einzelne, menschliche Individuen zu erkennen sind, die mit der zer-



Abb. 17: *MOSKVA SLEZAM NE VERIT*: Katerina (Vera Alentova) macht einen Ausflug mit ihrem neuen Bekannten und seinen Freunden. Im Gegensatz zu der Szene in der Professorenwohnung herrschen hier Wahrheit und ‚Natürlichkeit‘.



Abb. 18: *MOSKVA SLEZAM NE VERIT*: Ein neues sowjetisches Ideal – das Familienglück mit traditionellen Rollen. Die Selbstverwirklichung liegt für die Frau im Privaten. Der Mann hat die Oberhand, was auch durch die Verteilung der Figuren im Raum signalisiert wird.

fallenden Moral des Kollektiven nichts zu tun haben. Die Arbeit im Restaurant hat für Frauen in der UdSSR einen schlechten Ruf: Kellnerinnen werden in der Regel sowohl des Betrugs an den Gästen als auch der Prostitution verdächtigt. Beide Vorurteile widerlegt der Film. Vera ist eine ehrliche Kellnerin und eine anständige Frau, obwohl sie allein mit ihrem Sohn lebt. Ihr bleibt jedoch der soziale Aufstieg verwehrt, kollektive Bilder über eine erfolgreiche Arbeiterin werden als unmöglich ausgestellt. Die Spaltung von Kollektivem und Individuellem, Lüge und Wahrheit, (medialem) Schein und (realem) Sein ist dabei ein übergreifender Diskurs der 1980er über die Doppelmoral der sowjetischen Ideologie, der hier mit Hilfe des Essens inszeniert wird.

## Literatur

- Altman (1987), Rick: *The American Film Musical*. Indiana.
- Ashley (2004), Bob/Hollows, Joanne/Jones, Steve/Taylor, Ben (Hg.): *Food and Cultural Studies*. London und New York.
- Belach (1979), Helga (Hg.): *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 – 1945*. München und Wien.
- Bulgakova (1999), Oksana: „Der neue Konservatismus“. In: Christine Engel (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Filmes*. Stuttgart und Weimar, S. 182–255.
- Daškova (2001), Tat'jana: „Rabotnicu – v massy“: Politika social'nogo modelirovanija v sovetskich ženskich žurnalach 1930–ch godov“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 50 (2001), S. 184–192.
- Douglas (1988), Mary: *Reinheit und Gefährdung*. Frankfurt/Main.
- Douglas (1998), Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt/Main.
- Fellmann (1997), Ferdinand: „Kulturelle und personale Identität“. In: Gerhard Neumann, Hans Jürgen Teuteberg, Alois Wierlacher (Hg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*. Berlin, S. 27–36.
- Figes (2011), Orlando: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin.

- Freud (1999), Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*: Gesammelte Werke, Bd. 12 (1912). Frankfurt/Main.
- Günther (2010), Hans: „Literatura v kontekste arhetipov sovjetskoj kul'tury“. In: Ol'ga Anatol'evna Kaznina (Hg.): *V poiskach novoj ideologii: Socio-kul'turnyje aspekty russkogo literaturnogo processa 1920–30–ch godov*. Moskau, S. 191–229.
- Haberland (2010), Detlef: „Essen im Film. Ein Beitrag zur Visualisierung von sozialer und ethnischer Alterität“. In: Heinke M. Kalinke, Klaus Roth, Tobias Weger (Hg.): *Esskultur und kulturelle Identität. Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa*. München, S. 233–246.
- Hildermeier (1998), Manfred: *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*. München, S. 367–598.  
<[http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/VLADLEN/VIL\\_01.HTM#sic](http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/VLADLEN/VIL_01.HTM#sic)> (letzter Zugriff am 10.06.2013).
- <[http://vvcentre.ru/exhibitions/organizers\\_and\\_participants/pavilions/ffp/info.php](http://vvcentre.ru/exhibitions/organizers_and_participants/pavilions/ffp/info.php)> (letzter Zugriff am 10.06.2013).
- Internet-Enzyklopädie: <<http://dic.academic.ru/dic.nsf>> (letzter Zugriff am 10.06.2013).
- Kalinke (2010), Heinke M./Roth, Klaus/Weger, Tobias (Hg.): *Esskultur und kulturelle Identität. Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa*. München.
- Katzer (2004), Nikolaus: „Brot und Herrschaft. Die Hungersnot in der RSFSR“. In: *Osteuropa*, 54. Jg. (2004), 12, S. 90–110.
- Kofahl (2013), Daniel/Fröhlich, Gerrit/Alberth, Lars: „Kulinarisches Kino. Zur Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Kulinarisches Kino. Interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*. Bielefeld, S. 9–24.
- Lenin (1917), Vladimir Il'ič: „Uderžat li bol'seviki gosudarstvennuju vlast'?“ In: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 34. Moskau 1981.
- Lévi-Strauss (1972), Claude: „Das kulinarische Dreieck“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt und Neuwied, S. 1–24.

- Macho (2001), Thomas: „Lust auf Fleisch? Kulturhistorische Überlegungen zu einem ambivalenten Genuss“. In: Gerhard Neumann, Alois Wierlacher, Rainer Wild (Hg.): *Essen und Lebensqualität. Natur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Frankfurt/Main und New York, S. 157–174.
- Neumann (1997), Gerhard/Teuteberg, Hans Jürgen/Wierlacher, Alois (Hg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*. Berlin.
- Neumann (2001), Gerhard/Wierlacher, Alois/Wild, Rainer (Hg.): *Essen und Lebensqualität. Natur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Frankfurt/Main und New York, S. 157–174.
- Neumann (2008), Gerhard: „Filmische Darstellungen des Essens“. In: Alois Wierlacher, Regina Bendix (Hg.): *Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis*. Berlin, S. 298–319.
- Osteuropa, 54 Jg., 12 (2004).
- Samarin (1927), K.: „Kino ne teatr“. In: *Sovetskoje kino*, 2 (1927), S. 8.
- Wirz (2001), Albert: „Essen und das Reden vom Essen als Formen sozialer Gewalt“. In: Gerhard Neumann, Alois Wierlacher, Rainer Wild (Hg.): *Essen und Lebensqualität. Natur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Frankfurt/Main und New York, S.275–294.

## Filmografie

- Avarija – doč'menta* („Havarie – die Tochter eines Milizionärs“). UdSSR, 1989: Regie: Michail Tumanišvili.
- Bol'shaja sem'ja* („Die große Familie“). UdSSR, 1954. Regie: Iosif Chejfic.
- Čuvstvitel'nyj milicioner* („Der verliebte Milizionär“). Russische Föderation, 1992. Regie: Kira Muratova.
- Harvest Festival*. UdSSR, 1934. Regie: Michail Kapčinskyj.
- La grande bouffe* („Das große Fressen“). Frankreich/Italien, 1973. Regie: Marco Ferreri.
- Letjat žuravli* („Wenn die Kraniche fortziehen“). UdSSR, 1957. Regie: Michail Kalatozov.

- Moskva slezam ne verit* („Moskau glaubt den Tränen nicht“). UdSSR, 1979. Regie: Vladimir Men'sšov.
- Podkidyš* („Das Findelkind“). UdSSR, 1939. Regie: Tat'jana Lukaševič.
- Predsedatel'* („Der Vorsitzende“). UdSSR, 1964. Regie: Aleksej Saltykov.
- Sekretar' rajkoma* („Der Gebietssekretär“). UdSSR, 1942. Regie: Ivan Pyr'jev.
- Stalker*. UdSSR, 1979. Regie: Andrej Tarkovskij.
- Sud'ba čeloveka* („Ein Menschenschicksal“). UdSSR, 1959. Regie: Sergej Bondarčuk.
- Svetlyj put'* („Ein heller Weg“). UdSSR, 1940. Regie: Grigorij Aleksandrov.
- Svinarka i pastuch* („Die Schweinehüterin und der Hirte“). UdSSR, 1941. Regie: Ivan Pyr'ev.
- The Gold Rush*. USA, 1925. Regie: Charlie Chaplin.
- Tri topolja na Pljuščiče* („Drei Pappeln auf Pluščiča“). UdSSR, 1967. Regie: Tat'jana Lioznova.
- Utomlennye solncem 2. Predstojanie, Citadel'* („Die Sonne, die uns täuscht 2: Vorkampf und Zitadelle“). Russische Föderation, 2010/2011. Regie: Nikita Michalkov.
- Veselye rebjata* („Lustige Burschen“). UdSSR, 1934. Regie: Grigorij Aleksandrov.
- Volga-Volga* („Wolga-Wolga“). UdSSR, 1938. Regie: Grigorij Aleksandrov.
- Vokzal dlja dvoich* („Ein Bahnhof für zwei“). UdSSR, 1982. Regie: El'dar Rjazanov.