
Sergej Eisenstein, "Iwan der Schreckliche", Mosfil'm 1943/45

Zusammenfassung

1943/1945 drehte Sergej Eisenstein seinen zweiteiligen Film "Iwan der Schreckliche". Entgegen aller Erwartungen auf offizieller Seite stellte Eisensteins kinematographisches Meisterwerk keine Allegorie des sowjetischen Führers und des "sozialistischen Übermenschen" dar. Zwar war dem Regisseur im Teil I ein politisches und charakterliches Portrait gelungen, das einen omnipotenten Autokraten an der Spitze eines modernen säkularen Staates und einer imperialen Großmacht zeigte, einen Machtmenschen, der mit brutaler Gewalt geherrscht hatte. Beim Teil II handelte es sich jedoch um die Tragödie eines "Genies und Despoten", eines autonomen und emanzipierten Individuums der russischen Moderne, das allen kulturellen Sinnsystemen entfremdet war. Der Zar lies eine klare Weltanschauung vermissen, war stets zwischen Ratio und Emotion, zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Kultur und Barbarei hin und her gerissen. Seine Ethik, Rechtsauffassung und sein Herrschaftskonzept sowie sein Handeln als Politiker und Mensch waren antinormativ, ambivalent, unberechenbar und selbstzerstörerisch. Darüber hinaus zeichnete Eisenstein das Bild Iwan des Schrecklichen als einer psychisch devianten Persönlichkeit, die ihre Ganzheit verloren hatte, eines angstgesteuerten und mißtrauischen "willenschwachen Melancholikers". Indem Sergej Eisensteins Film den stalinistischen Mythos Iwan des Schrecklichen hinterfragte, regte er eine kritische Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Staatssystem seiner Gegenwart an. 1946 wurde Teil II des Films für den sowjetischen Verleih verboten; erst 1958 dürfte er öffentlich gezeigt werden.

Einführung

1. Zur Entstehungsgeschichte des Films: Der "große Umbruch" in der Sowjetunion um die Wende von den 1920er zu den 1930er Jahren, die Etablierung der stalinistischen Einparteiendiktatur und der Führerherrschaft, der "Aufbau des Sozialismus in einem Lande" und die imperialistische Großmachtspolitik fanden unter dem Vorzeichen der ideologischen Wende vom "proletarischen Internationalismus" zum "Sowjetpatriotismus" statt. Der "patriotischen Wende" (Hildermeier) ging die Erkenntnis voraus, daß die legitimatorische, identitätsstiftende und mobilisierende Wirkung des "proletarischen Internationalismus" und Marxismus ausblieb. Als einer Art "Reichsidee" (Simon), als Ideologie der Konsolidierung und Mobilisierung und als ein Identitätsangebot der sowjetischen Staats- und Parteiführung an die Gesellschaft diente der Sowjetpatriotismus der Machtsicherung der stalinistischen Führung: Er hatte der Desintegration des stalinistischen Staates entgegenzuwirken und seine gesellschaftliche Basis zu festigen. Unter dem Vorzeichen der "patriotischen Wende", in den Jahren 1934/37, hatte sich der offizielle Umgang mit der russischen Nationalgeschichte verändert: Das stalinistische Regime suchte sich ihr "symbolisches Kapital" anzueignen und sich mit der Gesellschaft über den historischen Diskurs zu "verständigen". Im Kontext der "patriotischen Wende" ist die Entstehungs-, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des Films "Iwan der Schreckliche" von Sergej Eisenstein zu sehen.

Der Film wurde in Stalins Auftrag gedreht, den Andrej Ždanov Anfang 1941 Eisenstein überbrachte. Aus offizieller Sicht sollte "Iwan der Schreckliche", wie andere sowjetischen Historienfilme im Rahmen der stalinistischen "Symbolpolitik", zur historischen Legitimation des Personenkultes, der Einparteienherrschaft, des Terrors der 1930er Jahre und der Großmachtpolitik beitragen, die Loyalität der sowjetischen Bürger und ihre sowjetpartiotische Gesinnung fördern, indem er das politische System des Stalinismus, seine Innen- und Außenpolitik als Teil und Fortführung der russischen Nationalgeschichte präsentierte. In Übereinstimmung mit den Repräsentations- und Legitimationsinteressen des stalinistischen Staates sollte der Film in cineastischen Formen diese "Nationalgeschichte" mit neuen Bedeutungen unterlegen, die Tradition "erfinden" und Iwan den Schrecklichen, gegen das negative Urteil der russischen Historiographie und dem offiziellen Diskurs über den Zaren folgend, als "den großen Vorläufer" des ebenfalls "großen Zeitgenossen" Stalin positiv darstellen.

"Iwan der Schreckliche" war jedoch für Eisenstein kein reines Auftragswerk. Im Film fielen, so Eisenstein, das "Interesse der Epoche" und das "Interesse eines einzelnen Menschen" zusammen. Seit dem Ende der 1920er Jahre interessierte sich der Regisseur für den ersten russischen Autokraten im Zusammenhang mit der Frage der politischen und auch der psychologischen Grundlagen der Macht. Sein politisches Werk und das Leben boten für ihn die "Tragödie der Verwandlung eines Führers in einen Despoten", Iwan in seinen "guten Zügen" – eine Projektionsfläche für die eigene Persönlichkeit; der Zar als Verkörperung des Bösen – den Gegenstand einer ästhetischen Faszination. Eisensteins Prägung durch Traditionen und Diskurse verschiedener Weltkulturen, seine Distanziertheit gegenüber dem stalinistischen Diskurs und die Souveränität seiner Position im stalinistischen Politik- und Kulturbetrieb erwiesen sich dabei für seine cineastische Auseinandersetzung mit der Figur Iwan des Schrecklichen als entscheidend. Weniger ein überzeugter und gläubiger Anhänger der Sowjetmacht, als ihr "Mitläufer", der aus Berufs- und Karriereinteressen "politische Arrangements" mit ihr traf, näherte er sich auch Iwan dem Schrecklichen von gleichzeitig mehreren diskursiven Positionen aus an. Er zeigte sich dem stalinistischen Herrschafts- und Geschichtsdiskurs sowie dem offiziell etablierten Mythos des Zaren ebenso verpflichtet, wie den Autonomisierungs- und Individualisierungsdiskursen der russischen Moderne und der Psychoanalyse in Nachfolge von S. Freud, O. Rank und S. Ferenczi. Die Folge war die Ambivalenz und Vielschichtigkeit seiner Figur Iwan des Schrecklichen.

2. Die Präsentation Iwan des Schrecklichen, der stalinistische Herrschaftsrepräsentation und die Historiographie: "Dieser Film handelt von dem Menschen, der im 16. Jahrhundert unser Land erstmals vereinigte; vom Moskauer Fürsten, der aus den einzelnen, einander fremden und eigennütigen Fürstentümern einen mächtigen und einheitlichen Staat schuf; vom Feldherrn, der unserer Heimat im Osten wie im Westen zum größeren Kriegsruhm verhalf; vom Staatsoberhaupt, der, um diese großen Aufgaben zu lösen, sich erstmals die Krone des Zaren von ganz Rußland aufsetzte." Dieser hier zitierte Vorspann zum Film stand nur für eine Dimension seiner Inszenierung des Zaren. Der Filmhistoriker Leonid Kozlov meinte seinerzeit: "Über den ersten Teil des Films kann man kurz sagen, Eisenstein gab darin "dem Kaiser [Stalin], was des Kaisers ist. Der zweite Teil war ein Aufstand des Künstlers". Und in der Tat: Die Unterschiede in der Präsentation des Zaren zwischen den beiden Filmteilen lagen auf der Hand.

So führte Teil I den stalinistischen Geschichtsdiskurs fort: Jenseits der "mythischen Zwangsläufigkeit" (Thomä) und "Zyklizität" konstruierte er eine "personalistische" (Löhmann), autokratisch-imperiale teleologische Sicht der russischen

Nationalgeschichte, die den Fortschritt mit der Etablierung der Autokratie und dem Aufstieg Rußlands als imperiale Großmacht gleichsetzte. Die Repräsentation von Iwan dem Schrecklichen, seine permanente Omnipräsenz im Film, die Ausrichtung der meisten Szenen und Einstellungen auf ihn als Kompositionszentrum – ein Ausdruck seiner herausgehobenen Stellung als "Zentrum der Macht" –, die Suggestion seiner Gegenwärtigkeit durch Referenzen von Dritten, die "Rolle" des Zaren als "Held" und "Messias" im Sujet- und Handlungsgefüge rekurrerten dabei auf die "Konstruktion Stalin" im sowjetischen Herrschaftsdiskurs. Die Ziele seiner, wie der Film zeigte, durchaus erfolgreichen Innen- und Außenpolitik – die Stärkung der politischen und gesellschaftlichen Basis der Autokratie, die soziale Disziplinierung der Bevölkerung und die Behauptung der Großmachtstellung Rußlands – stimmten mit denen des "großen Zeitgenossen" überein. Iwans Patriotismus, seine Xenophobie und "Abgrenzung gegenüber dem Ausland" führten den stalinistischen Patriotismus- und Antikosmopolitismus-Diskurs der 1940er Jahre fort. Wie bei Stalin entbehrten die sinnstiftende Weltanschauung des Zaren, seine Ethik, sein Herrschafts- und Rechtskonzept der Ambivalenz und des Widerspruchs. Dem Selbstverständnis der stalinistischen Sowjetunion als weltlicher Staat entsprach die Repräsentation der uneingeschränkten Autokratie (Vol'noe samoderžstvo) als säkularer Monarchie. Diese grenzte sich von der orthodox-christlichen Theokratie, von der "Symphonie" der kirchlichen und weltlichen Macht (Sacerdotium et imperium) ab, die Metropolit Filipp im Film vertrat. Für beide "Herrschaftskonzepte" – das autokratische wie das totalitäre – war die "Verabsolutierung des Staates" und die "Sakralisierung der Politik" typisch, da sie keine alterne geistige und ethische Autorität anerkannten und die Priorität der außen- und innenpolitischen "Staats-, Partei- und Volksinteressen" gegenüber überstaatlichen ethischen Normen behaupteten. Zugleich usurpierten der autoritäre wie der totalitäre Staat die ganze Fülle der politischen Macht: Im Teil I schränkte Iwan die Mitwirkung der Kirche im politischen Entscheidungsprozeß ein, indem er das Fürspracherecht (pravo pe#alovanija) des Metropoliten Filipp in Abrede stellte. Iwans Rechtspositivismus entsprach wiederum der Rechtsauffassung Stalins, der kein über dem Staat stehendes Recht anerkannte und das Recht als Instrument der Politik gebrauchte. Dagegen waren in der Inszenierung des Vol'noe samoderžstvo als "Überwindung des feudalen Fürsten- und Ständestaates und der Bojarenherrschaft, Stalins Kampf gegen die tatsächliche und vermeintliche Opposition wiedererkennbar.

Ein "Gesalbter des Herrn" und "Vollstrecker des göttlichen Willens", fungierte der Zar auf der anderen Seite – wie der Partei- und Staatsführer in der "Sowjetdemokratie" – als "Wortführer des Volkswillens". Dabei artikulierte sich der "Volkswille" im Film ebenfalls symbolisch – im "Ruf" der Untertanen nach dem Zaren, in seinem öffentlichen Kult, in Ritualen der Ehrung und Liebesbekundung. Unter dem Autokraten Iwan wurden somit, wie unter Stalin, neben Gewalt und Terror die sich als "Glaube", "Treue" und "Liebe" gerierende Loyalität und Folgebereitschaft des "Volkes" zur Voraussetzung und zum Instrument der Herrschaft. Den traditionsgestützten, patriarchalischen Diskurs der 1930er und 1940er Jahre aufnehmend, inszenierte Teil I den autokratischen Staat Iwans gleichzeitig als "Überwindung" und modernes "Erbe der traditionellen Familien- und Stammstruktur": Iwan als einer mit einer höheren politischen Vernunft ausgestatteter "ideologischer und politischer Vater" war mit dem "Volk" in einer großen Familie als einem politischen Zweck- und einem militärischen Kampfverband vereinigt, dessen Hierarchiestrukturen mit den Machtstrukturen der Autokratie gleichzusetzen waren. Stalins Auffassung von der "Diktatur des Proletariats" als revolutionärer "Gewalt gegen die Bourgeoisie" referierend, betrachte Iwan im Teil I die durch die Opri#nina

ausgeübte, politisch zweckgebundene, rational gesteuerte und kontrollierte Gewalt und den Terror als "die" ordnungsbildende Potenz der Geschichte, als ein unverzichtbares Instrument der Innen- wie der Außenpolitik, der Rechtsprechung und des social engineering. Der Filmdiskurs war der "militaristische Diskurs", der Diskurs der "totalen Aggression" des Großen Terrors der 1930er Jahre und des Großen Vaterländischen Krieges. Im "permanenten Krieg", den Iwan als "schrecklicher Zar", als "Richter", "Feldherr" und Homo militans, d.h. als gewaltbereites Subjekt, führte, standen ihm als Gegner und zugleich als Zielgruppen des Terrors "Staats- und Volksfeinde", "Oppositionelle" und "Verschwörer" gegenüber – der orthodoxe Klerus und die Bojaren.

Iwan legitimierte seine Herrschafts- und Rechtspraxis durch seine neue Herrschaftsethik, die die stalinistische Herrschaftsethik des "neuen Humanismus" referierte und den Mord im politischen Interesse rechtfertigte, sowie durch einen "Feind- und Verschwörungsdiskurs", der eine "permanente Verschwörung" der innen- und außenpolitischen "Staats- und Volksfeinde" konstruierte und somit die Autokratie und ihren höchsten Repräsentanten von moralischer Schuld für den Terror freisprach. Als "Gesalbter des Herrn" und "Vollstrecker des Volkswillens" legitimierte er sie ebenso durch den Rekurs auf den "Willen Gottes" und – mit dem stalinistischen Staat vergleichbar – durch "Staats- und Volksinteressen". Diese Inszenierung der Rolle des "Volkes" in der Herrschaftsrepräsentation und -legitimation Iwans widersprach dem eigentlichen historischen Charakter seines patrimonialen Staates als "Besitz des Monarchen", der keine vergleichbare Rolle des "Volkes" kannte. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit dem neuen Selbstverständnis des russischen Zaren als "nationaler Herrscher" (jedoch nicht als "Repräsentant des Volkes"), etablierte sich die öffentlichen Ehrungen des Monarchen durch das Volk als politisches Legitimationsritual der Autokratie (Baberowski).

Eisensteins Iwan der Schreckliche wurde in der gleichen "symbolischen Sprache" beschrieben, wie der sowjetische Führer Stalin und der "sozialistische Übermensch". Der Zar erschien nicht nur als der autokratische Herrscher einer imperialen Großmacht, sondern auch als ein "heroischer Feldherr", der die russischen Truppen im Kampf gegen die Tataren um neue Territorien siegreich anführte, und – in seiner differenzierten Kenntnis der orthodoxen Ikonentheologie – als "ästhetischer Mensch". Seine individuelle Ethik lehnte sich an die stalinistische Ethik des Aktivismus, des Kollektivismus, der Selbstaufopferung für die "Staats- und Volksinteressen" und der Tapferkeit an. Mit der Darstellung des jungen Stalins im sowjetischen Herrschaftsdiskurs korrespondierte die charakterliche und psychologische Darstellung Iwans als "Rebell", "optimistisch", "emotional" und "angstlos". In den reifen Jahren besaß Iwan wiederum Attribute Stalins als "rational handelnde" Persönlichkeit von bezeichnender "Willenstärke" und "Selbstbewußtsein". Auch der Zar repräsentierte die "Ratio" seiner Herrschaft, fungierte als einer Art "Kulturträger" gegenüber den Untertanen. Inszenierte der Herrschaftsdiskurs den Stalinismus als eine "Epoche der Ganzheit", in der die Atomisierung der Gemeinschaft und die soziale Entfremdung des Subjekts als *Conditio humana* der Moderne überwunden wurden, so zeigte Teil I Iwan den Schrecklichen als sozial integrierten Politiker und Mensch.

Im Teil II jedoch wirkte der Film der stalinistischen Herrschaftsrepräsentation und -legitimation entgegen, indem er die Mechanismen der totalitären Herrschaft freilegte. Iwan wurde in seiner "tragischen Gespaltenheit" gezeigt – "in der Art der Figuren von Dostoevskij" (Eisenstein). Dem Zuschauer begegnete ein labiles Subjekt, dessen Weltanschauung, Ethik, Herrschaftskonzept und Rechtsauffassung – in keinem Sinnsystem fest verortet – der Eindeutigkeit und Integrität, dessen Handeln – der

Entschlossenheit und Kontinuität entbehrten. Trotz der religiösen Bewußtseinskrise war er der Orthodoxie, ihrem Dogma, Welt- und Menschenbild tief verbunden, befand sich Iwan als Gläubiger im Konflikt mit dem Vol'njy samoderžec. Die Gültigkeit der beiden sinnstiftenden Weltanschauungen – der religiösen wie der säkularen – erklärte seine Zweifel an der Absolutheit der eigenen ethischen, politischen und rechtlichen Autorität als Autokrat, an der Legitimität seines politischen Handelns. Durch den Bezug auf die orthodoxe Ethik relativierte sich die autokratische Herrscherethik Iwans: Im Teil II zeigte Iwan sein "krankes Gewissen" und trat in Anbetracht der eigenen Gewalt- und Terrorpolitik in der für ihn moralisch und psychisch qualvollen Bewußtheit seiner "Sündigkeit" als Christ auf. Gleichzeitig gewährte Iwan Filipp das Fürspracherecht, was zeitweise in die Subalternität und Abhängigkeit des Zaren gegenüber dem Metropoliten, der Autokratie gegenüber der Orthodoxie ausartete.

In seiner Beziehung zum "Volk", das jetzt auf die Rolle eines Herrschaftsobjekts und -instruments in der Autokratie reduziert wurde, wurde Iwan jedoch – im Unterschied zu Stalin als allgemein, direkt und geheim gewählter "Repräsentant des Volkes" als Subjekt der politischen Macht in der Sowjetdemokratie – als Princeps legibus solutus repräsentiert, der die Macht "personalisierte", der über die Potestas amplissima unwiderruflich verfügte und in einer Person sämtliche legislative, exekutive und judikative Funktionen uneingeschränkt ausübte. In Abkehr vom konservativen Diskurs der Stalin-Zeit wurde dabei gezeigt, daß die Beziehungen zwischen Zar und Untertan statt durch Gesetze der "natürlichen Blutsverwandtschaft" – durch Etatismus und politische Vernunft bestimmt wurden: So hob Iwan die Bedeutung des "(Bojaren)geschlechts" gegenüber der "volksverbundenen" Opri#nina hervor, die er nun statt als "große Familie" als einen reinen politischen Zweck- und militärischen Kampfverband definierte; er stieß die Hierarchie der "großen" und "kleinen Familie" wieder um und verlor infolge seiner psychischen Erkrankung die Position des "ideologischen Vaters" als ihres rationalen Zentrums.

Tabus des stalinistischen Gewaltdiskurses wurden gebrochen, die Autokratie als "Herrschaft gegen das Volk" präsentiert: Iwan und sein Terrorapparat übten im Teil II eine durch keine Staatsräson gerechtfertigte, unkontrollierte und willkürliche, chaotische und exzessive Gewalt, deren Objekt infolge der krankhaften "Wachsamkeit" des "verschwörungsgläubigen" Zaren auch das "Volk" wurde. Zugleich führte der Film einen "Delegitimationsdiskurs" der Terrorpolitik, der hier eine in keinem Vergleich mit der Stalin-Zeit stehende öffentliche Präsenz und Bedeutung erhielt, - in der Beichte des Zaren über die "Sündigkeit" seiner politischen Gewalttaten, in der Infragestellung seiner Legitimität als "Gesalbter des Herrn" und seiner Verurteilung als "Heidenzar" durch den Metropoliten Filipp, im "Peš#noe dejstvo" als theatraler Parabel der autokratischen Gewaltherrschaft; schließlich in der Präsentation von Iwans Terroropfer, die durch den Verzicht auf pejorative Elemente und offene, großformatige Visualisierung der Gewalt am Körper des "Feindes", die Identifikation des sowjetischen Zuschauers mit den Gewaltopfern ermöglichte.

Statt Iwan als Allegorie des "sozialistischen Übermenschen" begegnete man einem emanzipierten und autonomen Individuum der russischen Moderne. Kein "Kulturträger" mehr, veranstaltete er üppige Gelage, die – begleitet von Völlerei, Besäufnis, dem sexuell konnotierten Männertanz der Opri#niki und der Travestie des androgynen Fedor Basmanov – einer Orgie und einem Exzeß glichen. Zugleich zeigte der Film, in erster Linie an Iwans Beispiel, daß die Autokratie die "Abkehr vom Kollektivitätsprinzip" sowie die Destruktion der spirituellen Gemeinschaft und des Menschen bedeutet. Die Distanzierung von der Orthodoxie und ihrem gemeinschaftsbildenden Sobornost'- und Liebesideal, die politische Situation der

Alleinherrschaft, der Verlust der Familienmitglieder und Freunde, die Entfremdung vom "Volk" bedingen den Verlust der Ganzheit, die unbefriedigte Sehnsucht des Zaren danach und seine Einsamkeit als Mensch an der Macht. Das Psychogramm Iwan des Schrecklichen zeigte "den Untergang des Menschen im Zaren" (Eisenstein). Seine psychische Devianz, die mit dem Aufstieg der autokratischen Terrorherrschaft und des Russischen Imperiums zunahm, untergrub seine Stellung als die politische Ratio der autokratischen Herrschaft und wurde – neben der Ambivalenz der Weltanschauung – zur weiteren Ursache für seine Handlungsunfähigkeit als Staatsmann. Ein passiver und "willensschwacher Melancholiker"; "lenk- und beeinflussbar", "schwermutig", "ruhelos" und "angstgesteuert", "mißtrauisch" und "unberechenbar", offenbarte der Zar statt dem "übermenschlichen" Stolz eine masochistische Neigung zur Selbsterniedrigung. Eisensteins Iwan stand zwischen "Konstruktion" und "Destruktion", zwischen "Ordnung" und "Chaos", zwischen "Kultur" und "Barbarei", zwischen "Vernunft" und "Emotion", zwischen "Rationalität" und "Sinnlichkeit". Der psychoanalytische Grundentwurf des Films, dementsprechend Iwan als psychologischer Typ den "Ödipus-Komplex" visualisierte, erklärte seine Terrorpolitik aus der Grundsituation seiner Kindheit – dem traumatischen "Verlust" der Mutter, des "Paradieses", für das die Existenz im "Mutterleib" stand, als ursprünglicher Einheit und der Sehnsucht nach dieser "Mutter", nach der "Rückkehr in den Mutterleib", d.h. nach der "Rückkehr zur ursprünglichen Einheit und Undifferenziertheit". Auf diese Weise legte er zugleich die konstitutive und destruktive Bedeutung von "Macht", "Gewalt", "Volk" und "Sexualität" für die individuelle Psyche des Zaren frei. Anders als im psychoanalytischen Modell des Sozialistischen Realismus blieb hier jedoch trotz des Anwachsens des "politischen Bewußtseins" und des politischen Erfolgs des "sozialistischen Übermenschen" seine psychische "Synthese" aus. In Anbetracht dieser Tatsache sowie des Scheiterns der sozialen Integration Iwans präsentierte sich der "Fortschritt" hinsichtlich der charakterlichen und psychischen Verfassung des Zaren lediglich als "Destruktion" und "Zerfall".

Eisenstein bezeichnete "Iwan den Schrecklichen" als "Mär", betonte die Subjektivität seines Umgangs mit "historischen Tatsachen", gab seinen bewußten Verstoß gegen die "historische Wahrheit" zu. So stellte sein Film eine Symbiose von verschiedenen Geschichtsdiskursen mit dem Faktenmaterial historischer Quellen und ihrer Beschreibungs- und Bewertungsmuster dar. Teil I hielt den Mythos Iwan des Schrecklichen aufrecht, wie ihn die in der Stalin-Zeit offiziell mustergültige und dem sowjetischen Führer bekannte Darstellung von Robert Vipper "Iwan Grosny" (urspr. 1922, 2. Aufl., Taschkent 1942) beschwor. Bei diesem Historiker, der auf die russische Nationalgeschichte den gleichen imperialen Herrschaftsdiskurs rückprojizierte, den der stalinistische Staat fortführte, dominierte die Würdigung des Zaren als eines "hervorragendsten Politikers des europäischen Geschichte des 16. Jahrhunderts". Dagegen stand Teil II in der Tradition der postaufgeklärten russischen Historiographie des 19. Jahrhunderts. Vom liberalen Staat, dem Individuum und seinem "Naturrecht" als Bewertungsmaßstab ausgehend, fällt sie unter anderem ihr moralisch vernichtendes Urteil über Iwans Autokratie als eine individuums- und gesellschaftsfeindliche Gewaltherrschaft – als Legitimation für die bürgerlich-demokratischen Staats- und Gesellschaftsreformen im Zarenreich.

Die folgende Filmszene zwischen Iwan und Metropolit Filipp, die ihre historische Vorlage in einer russischen "Staatsurkunde" (Gosudarstvennaja gramota) hatte, nahm diese Grundlinien in der Repräsentation Iwan des Schrecklichen auf: Sie zeigte ihn als einen Apologeten des Vol'noe samoderzstvo, das er gegen den Metropoliten Filipp als Vertreter der "Symphonie" und Lobbyist der Bojarenherrschaft verteidigte,

sowie als eine ambivalente Persönlichkeit und einen inkonsequenten Politiker, der letzten Endes den Forderungen von Filipp nachgab, ihn sogar zum Metropoliten von Moskau ernannte und somit die Subalternität der Autokratie gegenüber der Orthodoxie bestätigte. Iwan als omnipotenter und machtbewußter Herrscher wandelte sich dabei zu einem seinen Amtspflichten nicht gewachsenen und von ihrer "Bürde" psychisch "niedergedrückten" Mann, der – emotionsgesteuert, willenlos und einsam, von der Sehnsucht nach Ganzheit erfüllt war.

3. Die Rezeption des Films durch den sowjetischen Kulturbetrieb: Als ein "Aufstand des Künstlers" wurde Eisensteins "Iwan der Schreckliche" während der Dreharbeiten und nach ihrem Abschluß wiederholt zensiert. Der Film sorgte für heftige interne Auseinandersetzungen rund um seine Form, politische Botschaft und Massenrezeption. Hatte Teil I dank einer positiven Bewertung Stalins den Weg in den sowjetischen Massenverleih geschafft und 1946 sogar den Stalin-Preis erhalten, so war das "Schicksal" des viel gescholtenen Teils II ein anderes. Zwischen Februar 1946 und Februar 1947 wurde er in einem repräsentativen Teilnehmerkreis aus führenden Vertretern des sowjetischen Kulturbetriebes, darunter Stalin persönlich, diskutiert, die den Film auf sein politisches Legitimations- und Mobilisierung- und Integrationspotential hin prüften. Die Streitparteien artikulierten unterschiedliche Geschichtskonzeptionen, Weltanschauungen, Politik- und Ethikkonzepte. Obwohl Eisensteins Opponenten seiner Interpretation die "historische Wahrheit" absprachen, maßten sie "Iwan den Schrecklichen" in Wirklichkeit statt an der Latte der "historischen Tatsachen" an der des stalinistischen Herrschafts- und Geschichtsdiskurses, an den Darstellungen in der Art von Vipper, führten lediglich den Nachweis der "Differenz" zwischen den Strukturen des Filmsdiskurses und den Strukturen der stalinistischen Herrschaftspräsentation- und legitimation. Das Lob für Eisensteins Filmästhetik ging mit einer scharfen Kritik an seiner Repräsentation des Zaren, seiner Beziehung zum "Volk" sowie seiner Gewaltpolitik einher. Man nahm Anstoß an der Konzentration des Films auf Iwans Privatleben und seine "tragischen, erhabenen Erlebnisse", an seiner Darstellung als "Großinquisitor", als "machtgieriger", "klinischer Despot", für den die Brutalität zum Mittel der Selbstbehauptung wurde; an der mangelnden Präsenz des "Volkes"; an der streckenweisen Unmotiviertheit der Gewalt, an der "falschen" Darstellung der Opri#niki als "Faschisten im 16. Jahrhundert"; an der positiven Darstellung der "Opfer" von Iwans Politik. Man beanstandete die ausgebliebene positive Revision des Zarenbildes und die negative Darstellung Rußlands, vermißte die befreiende "erhabene Katharsis" im Finale, wies auf den "schwermütigen", "bedrückenden", "schrecklichen" Eindruck vom Film hin, die Unmöglichkeit einer Identifizierung des sowjetischen Zuschauers mit Eisensteins Iwan. Offensichtlich war die Befürchtung, der Film werde den gewünschten sozialen Konsolidierungs- und Mobilisierungseffekt verfehlen. Das Diktum Stalins, für den Iwan der Schreckliche stets ein "großer und weiser Herrscher" mit "großem Willen und Charakter" war, fiel noch resoluter aus: Der Film sei eine "widerliche Sache", seine Sicht der Geschichte veraltetet, Iwan erscheine hier als "willenloser Hamlet", die Opri#niki als "letzte Schurken und Degeneraten in der Art des Ku-Klux-Klans", die positive integrative Bedeutung des Terrors sei verkannt worden.

Dieses Urteil zitierte der Beschluß des Organisationsbüros des CK der VKP(b) über den Film "Bol'saja žizn" vom 4. September 1946 ein. Am gleichen Tag wurde Teil II für den Filmverleih verboten. Erst 1958, im Zuge der Entstalinisierung in der Sowjetunion, durfte er öffentlich gezeigt werden.

Lilia Antipow

Quellen- und Literaturhinweise

Artizov, A., Naumov, O. (Hg.), Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b), V#K – OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953, Moskau 1999.

Bohn, A., Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej Eisensteins. 1930-1948, München 2003.

Bulgakowa, O., Sergej Eisenstein. Eine Biographie, Berlin 1997.

#jzenštejn, S., #erkassov, N., "Gedächtnisprotokoll eines Gesprächs mit Stalin, Sdanow und Molotow über den II. Teil von "Iwan der Schreckliche", in: Bulgakowa, O. (Hg.), Herausforderung Eisenstein, Berlin (O.) 1989, S. 68-70.

#jzenštejn, S., "Istori#eskij kommentarij k fil'mu "Ivan Groznyj"", in: Fil'm "Ivan Groznyj". Dokumenty. Stat'i. Issledovanija, Kinoved#eskie zapiski. Special'nyj nomer, 1998, Nr. 38, S. 173-246.

#jzenštejn, S., "Ivan Groznyj. Kino-scenarij", in: Novyj mir, 1943, Nr. 10-11, S. 61-109.

Fil'm "Ivan Groznyj". Dokumenty. Stat'i. Issledovanija, Kinoved#eskie zapiski. Special'nyj nomer, 1998, Nr. 38.

Goodwin, J., Eisenstein, Cinema, and History, Urbana u.a. 1993.

Hitzer, F. (Hg.), "Iwan der Schreckliche (Teil II) [Drehbuch]", in: Film, 1965, Nr. 10, S. 49-60.

Koslow, L., "Über Peripetien des Schicksals und Transformationen der Theorie – Eisensteins Arbeit an "Iwan der Schreckliche", in: Bulgakowa, O. (Hg.), Herausforderung Eisenstein, Berlin (O.) 1989, S. 64-68.

Schmitz, N.M., "Das Historienbild lebt weiter – Geschichtsbilder bei Sergej Eisenstein", in: Crivellari, F. u.a. (Hg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 297-316.

"Zasedanie chudožestvennogo soveta pri komitete po delam kinematografii. Prosmotr i obsuždenie vtoroj serii kinokartiny "Ivan Groznyj" režissera S. #jzenštejna. 7 fevralja 1946 goda", in: Parfenov, L. (Hg.), Živye golosa kino. Govorjat vydajuš#iesja mastera ote#estvennogo kinoikusstva (30-e – 40-e gody). Iz neopublikovannogo, Moskau 1999, S. 276-307.

Filmszene

Ivan: "Viel Macht ist in meiner Hand versammelt. Ich stehe da, gestützt durch den Willen des ganzen Volkes. Ein starker eiserner Ring, die Opri#nina, umgibt mich. Unnahbar für alle Feinde, bar jedoch auch aller herzlichen Freundschaft. Die hat mir der Herrgott nicht beschieden. Niemand ist da, an dessen Brust ich mein Haupt legen könnte und niemand, der die Freuden, der die Leiden mit mir teilt. Ich bin einsam und verlassen. Einmal besaß ich einen Freund, Anastasija, aber sie verließ mich. Auch Kurbskij galt mir als Freund, aber er verriet mich. Nein, nicht mich, unsere Sache – das große Werk. Nicht Verrat fürchte ich, nicht den Dolch und nicht das Gift. Nicht Aufruhr noch Heimtücke. Nicht um mich, nicht um meine Krone bange ich – die große Sache, die neue, gerade erst begonnene – um sie bange ich. Nur um sie."

Filipp: "Es gibt für den Herrscher nichts größeres, als den Staat auf althergebrachte Weise zu regieren. Nach dem Vorbild der Väter, Großväter und Urgroßväter, den Bojarenrat zu achten, mit den Bojaren die Macht zu teilen."

Ivan: "Du lügst, Schwarzkutte! Alles nur leeres Geschwätz!"

Filipp: "Willst du nicht auf deinen Hirten hören, so bleibe denn allein, von allen beschimpft, von allen verurteilt, von allen verdammt. Einsam!"

Ivan: "Nicht als Zar, als Freund bitte ich dich, von der schweren Bürde der Macht tief gebeugt und niedergedrückt. Laß mich nicht zurück in Einsamkeit, bleib bei mir, hilf mir, das russische Reich zu festigen und nimm hierzu das hohe Amt und die Würde

des Moskauer Metropoliten."

Filipp: "Habe ich damit das Recht, vor dir Klage zu führen und mich für Verurteilte einzusetzen?"

Ivan: "Niemand wird hier unschuldig verurteilt! Halt! Es sei, wie du forderst."

Rev. Übersetzung hier nach: Hitzer, F. (Hg.), "Iwan der Schreckliche (Teil II) [Drehbuch]", in: Film, 1965, Nr. 10, S. 53.

Filmdokument

WMV-Datei.

© Mosfil'm. Moskau 2007

Quelle: http://1000dok.digitale-sammlungen.de/dok_0001_iwa.pdf

Datum: 24. Juli 2018 um 06:56:56 Uhr CEST.

© BSB München
